



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

O TEATRO DE LOURDES RAMALHO e a Invenção da Autoria Nordestina

Vanuza Souza Silva

Campina Grande/2005

VANUZA SOUZA SILVA

O TEATRO DE LOURDES RAMALHO e a Invenção da Autoria Nordestina

Dissertação apresentada por **Vanuza Souza Silva** ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Sociologia**. Elaborada sob a orientação do professor **Durval Muniz de Albuquerque Júnior**.

Campina Grande/2005

DIGITALIZAÇÃO:

SISTEMOTECA - UFCG

VANUZA SOUZA SILVA

**O TEATRO DE LOURDES RAMALHO E A
INVENÇÃO DA AUTORIA NORDESTINA**

Dissertação aprovada em

_____, _____ de 2005.

Banca examinadora

Prof. Dr. Durval Muniz Albuquerque Júnior, Mestrado em Sociologia (UFCG)

Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira, Mestrado em História (UFRN)

Prof(a). Dr(a). Elizabeth Cristina de Andrade Lima, Mestrado em Sociologia (UFCG)

Campina Grande/2005

São muitos os sonhos, são muitos os motivos dos sonhos, há sonho de todo tamanho, há sonhos possíveis e impossíveis. Todos têm um sonho, mas sem vocês (Mãe, Cida, Zezé, Izaíaz), dificilmente conseguiria sonhar, tão alto, tão feliz, tão certa da chegada, demore o tempo que se precisar.

“Toda criatura do mundo da fantasia ou da arte, necessita, para existir, ter seu drama, no qual possa ser uma personagem (...)”¹.

¹ PIRANDELO, L. Apud COMPARATO, D. Da criação ao Roteiro – O mais Completo Guia da Arte e Técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Rocco.

Agradecimentos

*Em parte, palavras partidas,
Por que desejo de um escrever.
De todo sentir, o mais simples e difícil
Traduzir o agradecer:*

*A Deus, minha força, minha sombra, amor, é tudo o que consigo dizer.
Às minhas duas mães, Mãe Salete, luta que me inspira, respira, caminho de vitórias; e mãe/irmã Cida, um véu de ternura e carinho, suspiros do meu querer, sonhar.*

Meus irmãos adorados (Maria José e Izaíaz), equilíbrio de que tanto preciso.

Amores que se vê Cláudio, tua paciência, cumplicidade e compreensão, vão além do que sei sobre o amor.

Durval, que é tão parte deste texto quanto às palavras nele contidas, referência quando o pensar e escrever quer criar, riso majestoso do fazer história, do (re) pensar Nordeste e se dizer nordestino e com quem aprendi que a escrita é um (re)fazer corpos,

Professores outros, orientadores de ontem e hoje,

Fábio, Clarindo e Alarcon, contribuições fundamentais quando esse texto era só uma idéia.

Amigos, tão perto, tão longe, aqui, ali, em mim, outros irmãos.

Lourdes Ramalho, para além de um tema discutido nesse trabalho, foco de minha admiração, universo sábio de quem usa as palavras para rir e chorar.

Lemuel e Luís Henrique, Ajudas sempre presentes quando a necessidade apareceu.

Joãozinho, Zezinho e Rinaldo, signos de leveza quando a academia sugava.

Jefferson, um amigo pela mesma causa, o teatro enquanto fonte.

Ao Mestrado de Sociologia (UFCEG), pela oportunidade e possibilidade de querer e deixar fazer do teatro pesquisa.

Ao Diário da Borborema que abriu as portas do seu arquivo na pessoa de Glauco, Naldo e Júlio César.

*Ao museu Histórico de Campina Grande, um lugar de incentivo à pesquisa,
na pessoa de Fátima.*

*Aos novos amigos caicoenses que me receberam como irmã, filha, quase
cidadã.*

A Iranilson, Joel, Juciene e Regina que me territorializam Campina.

*Ao Departamento de História e Geografia do CERES e aos queridos alunos
pela compreensão do meu estar lá, cá.*

*A tantos outros que é parte deste sonhar-texto, e aos que ainda farão
parte, (re) inventando-o.*

RESUMO

Este trabalho discute as condições históricas da construção da autoria e obra de Lourdes Ramalho, percorrendo a trajetória de vida e intelectual da autora, perscrutando as relações que manteve com seus contemporâneos, com os livros que leu e como leu para pensar a maneira como essa autora imprimiu em seus textos a idéia de Nordeste e de nordestino. Pensar a autoria como um lugar histórico e social, significa ao mesmo tempo discutir as brechas e as contradições que também constituem a mesma, por isso a necessidade de ter discutido a idéia de povo enquanto lugar de distanciamento do lugar da autora, o modelo de feminino que a mesma constrói como um lugar de masculinização das mulheres da região, e por fim, a construção do riso em seus textos como um lugar, também, de regramento da inversão dos costumes da cultura nordestina. Inspirada na proposta foucaultiana de análise de discurso, que sugere ver as relações de poder nas linhas de discurso, as verdades e os embates que são parte de todo escrever, na teoria de gênero de Butler e Foucault que pensam os sexos, os corpos, o gênero como dimensões outras dos discursos que tentam definir uma verdade para os sujeitos, e na proposta de Durval Muniz, que inspira o (re)pensar as identidades sociais, culturais e sexuais que inscreveram uma dada forma de ver e se fazer nordestino, imprime-se nesse texto uma outra maneira de ler a obra de Lourdes Ramalho e tudo o que ela cria, de (re)ver o lugar que ocupa a autoria nordestina e a naturalização que a define, porque as nossas identidades regionais misturadas às identidades de gênero naturalizaram a cultura nordestina e tudo o que nela é produzido, criando silêncios, negando a diferença, a diferença de ser homem, mulher, autor e obra no Nordeste, dentro e fora desse espaço.

PALAVRAS-CHAVES: Autoria, Nordeste, invenção.

ABSTRACT

This research discusses about the historic conditions of the authorship construction and Lourdes Ramalho's work, going through the authoress' intellectual and life path, describing the relationships kept with her contemporaries, with the books that she read and how she read to think about the way how this authoress printed in her texts the Northeast and northeast people idea. Think about the authorship as a social and historic place, means at same time to discuss the gap and the contradictions that also make-up itself, that's why the need of have discussed the idea of folk while place of great distance from the authoress' place, the feminine model that herself makes as a place of male-processing of the women on this region, and the end, the making of the laugh in her text as a place also, about inversion of the rules of the northeast culture uses. Based on the Foucaultian proposal of speech analysis, that suggest to see the relations of power in the speech lines, the truths and conflicts that are part of all the writings, on the theory about gender of Butler and Foucault that think about the sex, the bodies, the genders as other dimensions of the speech that inspire the (re)thinking of the social identities, culturally and sexually that mark a way of seeing and making a northeast, it can be found on this text another way for reading the work of Lourdes Ramalho and everything that she creates, to (re)see the place that occupies the northeastern authorship and the naturalization that defines it, because our regional identities of this gender neutralized the northeastern culture and everything produced on it, producing silences, denying the difference, the difference of being a man, woman, authoress and work on Northeast, in and out this space.

KEY WORDS: Authorship- Northeast-invention

SUMÁRIO

Introdução	12
1 - Como se Chegar a ser o que Se é	30
Das Possibilidades Históricas: Era uma vez...?.....	30
As Tramas de Um sonho, Teatro.....	41
2 - Os Dramas da Cultura e do Popular	66
As cordas da Tradição.....	67
Brechas Entre o Dizer e o Fazer: Os Intelectuais e o povo.....	71
Teatralizando a Cultura e o Popular: (Re) pensando a região: Lourdes Ramalho, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho.....	76
Fecham-se as cortinas, abrem-se os Fios da Resistência.....	88
3 - Corpos da Escrita	104
Feminismo em Questão: Um Sexo Que Escreve?.....	104
Feminismo e Literatura.....	109
Feminismo em Movimento.....	114
Performances de Gênero: Entre o corpo e a Escrita.....	118
O Discurso da Seca.....	142
Signos do Moderno, Inversão da Tradição.....	151
A Profanação, o Divino?.....	159
CONCLUSÃO	177

FONTES E BIBLIOGRAFIA.....183

ANEXOS.....184

INTRODUÇÃO: OS BASTIDORES DE UMA PESQUISA

1.1 - A Saga das Fontes

VLADIMIR - É verdade, somos como duas gralhas.

ERASMO - É para não pensar.

VLADIMIR - Temos as nossas desculpas.

ERASMO - É para não ouvir.

VLADIMIR - Temos as nossas razões.

ERASMO - Todas as vozes mortas.

VLADIMIR - São como um sussurro de asas.

ESTRAGON - De folhas.

VLADIMIR - De areia.

ESTRAGON - De folhas.

(silêncio)

VLADIMIR - Fala todas ao mesmo tempo

ESTRAGON - Cada uma para si mesma.

VLADIMIR - (silêncio)

ESTRAGON - Murmuram.

VLADIMIR - Sussurram.

ESTRAGON - Murmuram.

(silêncio)

VLADIMIR - Que é que elas dizem?

ESTRAGON - Falam da vida delas.

VLADIMIR - Não lhes basta terem vivido.

ESTRAGON - Não podem fugir a falar disso.

VLADIMIR - Não lhes basta estarem mortas.

ESTRAGON - Não é suficiente.

(silêncio)

VLADIMIR – É como um rumor de pernas.

ESTRAGON – De folhas.

VLADIMIR – De cinzas.

ESTRAGON – De folhas.

(silêncio mais longo)

VLADIMIR – Diz qualquer coisa!

ESTRAGON – Estou a procurar.

(silêncio prolongado)

VLADIMIR (com angústia) – Diga qualquer coisa, não importa o quê, mas fale!¹

Falar qualquer coisa não é o que deve querer um sujeito que pretende concluir um Mestrado, e através da pesquisa contribuir para a pesquisa acadêmico-social. Mas essa crise da linguagem, discutida por Becket, de alguma forma perseguiu o início dessa pesquisa, a crise não partia da minha linguagem, do que eu queria fazer em termos de trabalho, mas das falas, dos ruídos, das saudades dos que viveram outras épocas. Como o personagem Vladimir de Becket, queria que me dissessem qualquer coisa, porque queria ouvir qualquer coisa, palavras mortas mesmo, ao menos para aliviar a angústia de uma pesquisadora que procura, para (re) pensar uma época e seus acontecimentos, suas memórias, histórias, matérias outras do tempo, enfim. Como uma espectadora ávida pela hora do espetáculo, esperava as cortinas se abrirem, adentrar aquele espaço de memória, onde tantas trajetórias de vida foram encenadas.

Procurar aquelas memórias requeria, ao mesmo tempo, entrar em seus espaços, não hesitei. Comecei a frequentar o teatro da cidade, a conhecer os personagens de uma história que almejava (re)criar. A apresentação é um momento difícil, olhares de

interrogação. E quando da conversa, então, ainda mais a dúvida e incerteza de se dizer a quem não se conhece. Mas a pesquisa requer tempo.

Das primeiras inquietações surgidas, o fato de se relacionar o fazer teatral com os rótulos de homossexualismo para os homens, e prostituta ou lésbica para as mulheres. Para essa pesquisa² conversei com os que ocupam a cena do teatro na cidade atualmente, como exemplo, Saulo Queiroz, Francys Taylor, incluindo sujeitos de outros tempos, como o já citado Francys Taylor, Hermano José e Eneida Agra. Não fiz dessas questões meu objeto de estudo, embora aquelas sejam discutidas no primeiro capítulo quando falo dos conflitos e sonhos do fazer teatral na década de 60.

Das conversas com o orientador Durval Muniz, com pessoas de teatro, que lá faziam cursos ou por lá passava, e professores de história e sociologia, como exemplos Fábio Gutemberg, Lemuel Guerra, Luís Henrique, Clarindo Barbosa, uma personagem aparece em cena, Lourdes Ramalho e suas histórias. Mesmo morando em Campina Grande há tanto tempo, aquele nome me veio como uma incógnita e surpresa, motivo que me conduziu a definir a pesquisa, e fazer da autoria e obra de Lourdes Ramalho, o tema da minha dissertação de Mestrado.

Quem era Lourdes Ramalho? Como era? Onde morava? Onde encontrá-la? Onde estão seus textos? Questões de início triviais, mas tão necessárias ao meu lugar de pesquisadora, que retornaria à década de 60, sentaria em uma das poltronas luxuosas do teatro, e ficaria atenta a todo movimento do espetáculo, a todas as falas pronunciadas, para (re)criar a partir de minhas questões, a trajetória de vida e obra de Lourdes Ramalho, que estréia sua obra na década de 70, mas que vive todas as euforias culturais de Campina Grande, desde 1958, quando vem morar na cidade, vindo de Caicó, passando um tempo em Santa Luzia, mas escolhendo Campina Grande para morar.

Contraditoriamente se fala/falava da vida cultural de Campina Grande nas décadas de 60 a 80, da importância do teatro de Lourdes Ramalho para a cultura da mesma, mas a aparente falta de escritos sobre essas histórias foi um dos maiores obstáculos.

Onde procurar? Com quem conversar? E a autora, onde se encontra? Resistindo ainda à desistência, quis começar pelo teatro, chegando lá, o secretário Mércio Silva³, juntamente com o então diretor do teatro, Queiroz, informam-me que num gesto contra a memória, a documentação do teatro nas décadas de 60 a 70, fora jogado para fazer limpeza do arquivo.

Mas ao mesmo tempo em que sabia da impossibilidade de se pesquisar sobre o teatro no teatro, fiquei informada de que os jornais da cidade, como exemplo, o Diário da Borborema e o Jornal da Paraíba seriam outras possibilidades de fontes. Sem dúvida, a pesquisa nos jornais, especialmente no Diário da Borborema, foi aliviando minha angústia, ajudando a formar questões. Aqueles jornais eram um discurso, um dos discursos sobre Ramalho e suas obras, sobre o teatro e fazer teatral de 60 a 80, um início para as entrevistas com a autora e seus contemporâneos.

Data da década de 50 o Diário da Borborema, especificamente 58, já o Jornal da Paraíba é da década de 70. Por ter sido criado mais cedo, o Diário acompanhou quase que diariamente as atividades culturais da cidade no período de 60 a 80, recorte da minha pesquisa, porque pude perceber que em meados de 80 o teatro já não era discutido como o foi nas décadas anteriores.

O Diário da Borborema foi um olhar que auxiliou na criação do meu dizer sobre o fazer teatral no período em questão e para entender, em parte, o contexto no qual Ramalho estava inserida. Foi nesse escrito que conheci a autora que iria pesquisar, observando atenta sua entrevista, seus discursos dentro do discurso do

jornal, assim como dos seus contemporâneos, Eneida Agra, Ademar Dantas, Alfredo Câmara e outros, porque eram comuns entre 60 e 80 as entrevistas, o destaque das falas e dos rostos dos mesmos.

Paralelo ao Diário da Borborema, a pesquisa se realizou também no Museu Histórico de Campina Grande, onde existe uma pasta com os arquivos pessoais da autora, no qual constam entrevistas, panfletos de espetáculo, entrevistas com diretores campinenses que dirigiram suas peças e com críticos teatrais de fora da região, comentando seus textos.

O pesquisador necessita fugir ao labirinto dos silêncios, mesmo que acabe criando outros. Das conversas, do falar da minha pesquisa a outros, as fontes iam sendo construídas. A doação de um material sobre o fazer teatral da década de 60 a 80 pelo professor Clarindo Barbosa, trazia muitos outros discursos sobre Lourdes Ramalho e seus textos, tive acesso também a um único livro que trata do teatro desse período, de um teatrólogo da época, Ednaldo do Egyto⁴, o qual faz uma história do teatro da Paraíba de 50 a 86 através de fotografias; a dissertação de Mestrado de Jefferson Nunes, *Sem Medo das Palavras*⁵, que discute o Arquétipo e o atávico nos textos de Ramalho, constituíram as fontes a que primeiro cheguei para encontrar a autora pesquisada e seu teatro. Ressaltando aqui que o site⁶ da autora fora criado quando este trabalho já estava pronto, acessando-o posteriormente, no qual pude ver outros escritos sobre a autora, como a Tese de Sabine Moller Zeider *Regionalismo e Universalismo: O teatro de Lourdes Ramalho em Investigações* e o Projeto de pesquisa do CNPq da professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Valéria Andrade: *Lourdes Ramalho e o Teatro na Paraíba na Segunda Metade do Século XX: Representações e Possibilidades de Leitura*.

Através de discursos outros, como os seus textos em cordéis, fui (re)inventando Lourdes Ramalho e suas obras, da leitura do material lido o tecido do rosto da sua autoria a se desenhar e a me falar do que e como escrevia.

Mas até chegar à autora, o caminho não fora menos difícil. Enquanto isso, outras possibilidades de dialogar com outras fontes iam sendo criadas, como por exemplo, um curso de Leitura Dramática, ministrado pelo professor de teatro do Rio de Janeiro, Vitor Lemos⁷ que fez de sua peça *A Feira*, o objeto do curso, evento promovido pelo SESC Centro da Paraíba; Semana de Lourdes Ramalho, organizada pelo diretor de teatro da cidade Álvaro Dias, na qual vários textos da autora foram encenados, dentre eles os escolhidos para esta pesquisa, como *A Feira*, *As Velhas*, *Fogo Fátuo*, *A Eleição* e onde também se realizou um espetáculo que encenou os femininos criados pela autora; encenação, ainda, de suas peças também no Teatro Municipal, onde a autora se fez presente para assistir *O Romance do Conquistador*⁸.

Muitos foram os lugares de leitura das obras de Ramalho a que tive acesso para construir meu discurso. Era preciso agora dar vida aos personagens sobre os quais tinha lido nos jornais, era preciso sair dos livros, ir falar com a autora e seus contemporâneos.

As dificuldades também antecederam as entrevistas com os personagens contemporâneos da autora pesquisada, as agendas diferentes quase se tornariam um empecilho. Os entrevistados foram o então diretor do Teatro municipal, Saulo Queiroz, o Show-Man Francys Taylor, Eneida Agra, João Dantas, Wilson Maux⁹ e a própria autora. Sem dúvida os personagens eram em maior número, uns não foram encontrados, outros já vivem em outras dimensões, outros ainda, negaram-se a fazer a entrevista. Com estes personagens que aceitaram, foram realizadas entrevistas abertas, em que o único tema a se discutir era o fazer teatral nas décadas de 60 a 80. Já com a

autora foi realizada uma entrevista que tinha como foco a sua história de vida, que não foi muito fácil, porque a mesma não queria o uso de gravador. Diferente de Eneida Agra, que só falaria se tivesse um gravador, a autora pesquisada solicitou ainda que eu conversasse mais do que escrevesse.

A entrevista com os contemporâneos de Ramalho não duraram muito tempo, com alguns, como é o caso de Francys Taylor, um encontro foi suficiente, com os demais foram necessários mais dias. Mas foi com a autora que até às vésperas da conclusão da pesquisa eu ainda a entrevistava.

Encontrar a autora, como já havia falado não fora missão fácil, mãe, esposa, escritora, avó, bisavó, espírita, pesquisadora do judaísmo no Nordeste e da linguagem ibérica na região, Presidente Vitalícia do Centro de Cultura Paschoal Carlos Magno, enfim, assumindo diferentes funções, o tempo quase se torna outra muralha, mas não o foi. Outros motivos influenciaram mais, como a operação de catarata que fizera, a morte do marido, o que exigia de minha pesquisa um tempo compreensível de espera.

Antes do meu encontro com a mesma, vários foram os intermediadores, Hermano José, Jorge Luís, este também envolvido com teatro na cidade, a esposa do ator Gilberto Brito, o qual foi ator de várias peças de Ramalho, vivendo hoje em Portugal. Vários foram os acontecimentos, dentre eles uma grande coincidência: Ir morar e trabalhar na região de origem da autora pesquisada, o Seridó. As distâncias, o tempo que escorria, corria, mas socorria. Em um dos retornos para Campina Grande, liguei para autora, marcando uma entrevista. Em 14 de maio de 2004, inicia-se o processo de conversação com Lourdes Ramalho, protagonista desse texto. O fato de estar morando em Caicó foi um lugar de aproximação com a autora, que sempre citava as comidas, a cultura de sua Caicó, onde morou durante muito tempo. Após esse

primeiro encontro fiquei visitando mensalmente a autora, com o objetivo de entrevistá-la, sendo Caicó e o teatro, objeto de seus risos e saudades.

Entre as contradições da escassez de fontes e a busca pelas mesmas; entre Caicó e Campina Grande; entre o dar aula e escrever, pesquisar; entre os personagens lidos nos jornais e os que pude conversar; entre o que ouvia falar sobre Ramalho e o que criei a partir do que li, vi, ouvi, esse trabalho é uma dentre tantas outras maneiras de pensar o autor e sua obra, nesse caso, Lourdes Ramalho e a sua dramaturgia.

1.2- Do Objeto:

E do encontro com as fontes, a leitura, as questões, eis a construção do objeto. Num período de efervescência cultural, como foi possível a construção da autoria de Lourdes Ramalho? De que estratégias discursivas a autora se utilizou para dar visibilidade ao seu discurso? Afinal, no período em que escreve Ademar Dantas, Wilson Maux, Altimar Ferreira e outros teatrólogos também estão escrevendo peças. O que diz o teatro de Lourdes Ramalho, como diz e por que diz? De um lado a repressão militar vigiando a sociedade brasileira, do outro, a explosão dos movimentos feministas, o questionamento dos corpos, o discurso do popular reinventando a idéia de Brasil, de Nordeste, nos escritos dos intelectuais nordestinos e de outras regiões. Enfim, de que forma essas mudanças impactaram a obra, o discurso de Lourdes Ramalho?

Vivendo numa cultura falocêntrica onde o falo é a fala, onde a literatura é também masculina/masculinizante, o que possibilitou a construção de uma autoria feminina? Que visibilidade tem a obra da autora? Para quem a mesma escreve? Que singularidades a mesma criou para o seu discurso? Afinal, pensar a construção da

autoria de um dado sujeito, exige pensar, também, as singularidades na trajetória do mesmo. O que é fazer teatro nordestino para a autora?

Conforme propõe Michel Foucault, “a autoria é um lugar social, um lugar que se ocupa, marcado por relações de poder e que se quer singular, ao mesmo tempo em que tenta silenciar a trajetória percorrida para se instituir e se naturalizar”¹⁰. Movida por tantas questões, umas antecipadas à leitura das fontes, outras se construindo no ato da leitura, após, e do contato com a própria autora, o meu objeto entra em cena: **A autoria e obra de Lourdes Ramalho, objetivando entender os discursos que a mesma construiu em suas peças para assumir o lugar de autora, de sujeito do discurso, ver sua maneira de dizer o feminino e o masculino, pensar o diálogo que constrói para sua cultura, inscrevendo-a como popular, ao mesmo tempo, discutir como a sua vida/obra foi pensada dentro e fora da região.**

De tudo o que pude ouvir, das tramas, das memórias dos que viveram a cultura teatral de Campina Grande dos anos 60 a 80, foi a dramaturgia de Lourdes Ramalho que me convidou à pesquisa, ao desafio de retalhar conversas, histórias, principalmente por que se trata de uma única dramaturga a ter dizibilidade na cidade, fora dela e do Brasil, no período em que escreve e que, contraditoriamente, é pouco conhecida ainda em Campina Grande. Personagem que sem dúvida alguma, ainda contará muitas histórias através das perguntas que se possa fazer às suas obras, aos seus discursos, ao seu lugar de autora, de mulher e nordestina.

Não é intenção desse trabalho fazer uma história cultural de Campina Grande, ou mesmo, do teatro desta cidade, mas certamente, pensar, discutir o lugar do teatro e da autoria de Lourdes Ramalho, é aliviar em grande medida o silêncio que ainda paira sobre a cultura e o teatro campinense no período já mencionado.

A autora pesquisada é de origem seridoense, especificamente do Jardim do Seridó, chegando à Campina Grande na década de 60¹¹, suas peças, pelo menos as mais conhecidas, são escritas desde a década de 50, porém, é na década de 70 que a autora passa a ser vista quando da premiação no Festival de Inverno em 1974 com a peça “*Fogo Fátuo*”¹².

Participando do movimento cultural/teatral que vivenciou Campina Grande a partir de meados de 60, Ramalho é também quem inicia na cidade uma maneira de dizer o teatro campinense, o teatro nordestino. Em um contexto onde o fazer teatral é um dos lugares de produção de subjetividade, de amizade, e por isso, onde essas subjetividades também se disputam, quero pensar a vida/obra de Ramalho, para entender de que forma as relações que manteve influenciou na instituição de sua obra.

A dissertação está dividida em três capítulos. **No primeiro capítulo - Como se Chega a Ser o Que se é** fiz uma pesquisa sobre a trajetória de vida e intelectual da autora através de entrevistas abertas, realizadas na casa da mesma e de entrevistas com atores, autores e intelectuais que conviveram com ela nas décadas de 60 a 80, analisando ainda, os discursos de jornais que comentam seus textos.

Nesse capítulo objetivei percorrer a trajetória intelectual da autora, pesquisar sobre a sua formação intelectual e teatral, para entender as condições históricas de sua produção discursiva, entender a sua autoria, discussão feita no item **Das Possibilidades Históricas: Era Uma vez?**

O segundo momento deste capítulo **As Tramas de um Sonho, Teatro**, complementando o anterior, discuto a idéia de que fazer teatro no período em que a autora é parte significa sonhar, ocupar espaço, ao mesmo tempo, instituir os seus outros e suas amigas para a partir disso se definir, definir sua trajetória enquanto

sujeito da obra, do teatro, porque “a autoria é um lugar social, para se chegar até ele, é preciso criar estratégias, e ao mesmo tempo, esconder essa trajetória percorrida”¹³,

Inspirada em Foucault, esse trabalho constitui-se como um lugar de problematização à autoria e à obra de Lourdes Ramalho, “pensando o discurso da autora como um acontecimento”¹⁴, o que significa desmistificar o lugar naturalizado que constrói toda autoria.

Pensar a trajetória intelectual de Lourdes Ramalho, pensar as possibilidades históricas de instituição do seu discurso, requer uma discussão biográfica da vida da autora, mas diferentemente do fazer biográfico tradicional que pensa o início, o meio e o fim da vida dos sujeitos, com base numa visão essencialista e linear, em que geralmente se volta ao passado para explicar a vida e o obra de quem está sendo pesquisado. Esse texto inspirado em Bourdieu¹⁵, na sua maneira inovadora de fazer/pensar a biografia dos autores, não quer dar conta da origem ou da linearidade da vida de Lourdes Ramalho, ao contrário, quer pensar as contradições do seu fazer/dizer, dispersar seu rosto homogêneo e assim ver as estratégias da autora para se instituir e se fazer autora, sujeito do discurso.

Mas é preciso ainda entender o que Lourdes escreveu e como escreveu para instituir sua obra. O teatro da autora acaba sendo vista com instituidora de um teatro “vanguardista” na cidade, porque é defensora de um teatro nordestino, nordestino e popular, texto também escrito por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho desde a década de 40 no Recife, com o Movimento Armorial.

Percorrer, portanto, os textos dramatúrgicos de Lourdes Ramalho é percorrer, simultaneamente, a idéia de cultura que a autora vai construindo, por isso, esta será a discussão do **Segundo Capítulo - Os Dramas da Cultura Popular**.

A autora começa a escrever suas peças mais conhecidas na década de 50 e 60, período em que o popular enquanto lugar de definição da identidade nacional e regional do Nordeste está sendo discutido pelos intelectuais do Brasil, em diferentes áreas do conhecimento.

Hermilo Borba Filho no Recife, produzindo nesse mesmo período escreve um teatro que ele chama "*Teatro do Povo e da Terra*"¹⁶, o mesmo ideal perpassa a escrita de Ariano Suassuna, quando escreve em suas peças os costumes rurais e folclóricos do Nordeste, denominando-os ibéricos, nos quais acredita estar a "verdadeira" identidade do Brasil.

Em Campina Grande, Lourdes Ramalho também escreve nessa perspectiva, pensando a identidade ibérica da região a partir dos costumes e valores sertanejos. É a partir do sertão que a autora inscreve a identidade da sua região, da sua cultura, nesse momento em que a identidade do Brasil está sendo (re) inventada a partir da idéia de popular. E ao mesmo tempo em que cria esse discurso sobre a cultura da região, simultaneamente institui o seu teatro como o lugar de resgate da mesma.

No primeiro momento desse capítulo **As Cordas da Tradição**, discuto o cordel como uma forma a partir da qual a autora institui a regionalização do seu teatro, porque a mesma não só escreve em forma de cordel, como pesquisa as origens ibéricas da cultura do Nordeste nos folhetos de cordel, apontando nestes a "verdadeira" origem da literatura nordestina. É do ponto de vista da tradição que Ramalho descreve a cultura do Nordeste, porém, uma tradição que parece não existir mais, a não ser nas práticas "espontâneas" do povo, povo que é tema do item **Brechas Entre o Dizer e Fazer: Os Intelectuais e o Povo**, onde discuto o lugar que o povo ocupa no seu discurso e nas práticas teatrais do seu contexto cultural. O que é, enfim, o povo? Povo de um só rosto? Que características lhes são atribuídas?

Cordel, tradição, povo, eis os escritos de um mesmo texto quando o assunto é cultura popular, tema de discussão do teatro de Suassuna, Borba Filho e Ramalho na década de 70, dessa maneira discuto aqui, **Teatralizando a Cultura Popular, (Re)pensando a região: Lourdes Ramalho, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho**, de que forma, nessa discussão sobre o popular, esses intelectuais se afastam e/ou se aproximam, na arte de (re)inventar a região, o regionalismo, pensando aqui o popular com base em Certeau, “que problematiza a idéia de uma cultura homogênea, originária de uma dada classe ou de um lugar específico, problematizando no mesmo sentido o conceito de popular como uma invenção recente do século XVIII do discurso instituído”¹⁷.

Por fim, encerrando esse segundo capítulo, discuto a criação da obra de Ramalho entre o período do Regime Militar e o processo de Redemocratização da década de 80, para entender de que forma a mesma vivenciou, subjetivou esse contexto a partir das suas obras no item **Fecham-se as Cortinas, Abrem-se os Fios da Resistência**.

Com Foucault quero levar à dispersão a autoria de Lourdes Ramalho, não para apontar sua origem, mas para ver as relações de poder que atravessam sua maneira de ver e dizer a sua cultura a partir do teatro que escreve e nas próprias linhas discursivas da sua dramaturgia, apontar a criação histórica e social de suas idéias, de seu olhar, de suas subjetividades, atentando para o momento em que foram produzidos¹⁸.

O **Capítulo III - Corpos da Escrita** trata da análise das obras escolhidas da autora para essa pesquisa. São elas: *A Feira* (1976), *As Velhas* (1974), *Os Mal Amados* (1976), *A Eleição* (1977), *Fogo Fátuo* (1972), *Frei molambo* (1987), *O Trovador Encantado* (1999), *Charivari* (1997), *O Novo Prometeu e Presépio Mambembe* (1988) *O Romance do Conquistador* (1990)¹⁹, as quais serão agrupadas por temática.

No primeiro momento desse capítulo, **Um sexo que Escreve?**, que se divide em **Feminismo e Literatura e Feminismo em Movimento**, faço uma revisão bibliográfica sobre gênero, as interpretações diferenciadas que faz o feminismo sobre o mesmo, e de como esse mesmo movimento discute o lugar das mulheres escritoras. O segundo momento, iniciando a análise das obras da autora, **Performances de Gênero: Entre o Corpo e a Escrita**, inspirada nas discussões de Schowalter, Foucault e Butler, que “pensam os sexos e o gênero como construções sociais”²⁰, faço uma análise geral do feminino e do masculino inscritos por Ramalho, sem partir da tradicional pergunta feminista: Seus textos são femininos ou masculinos?, mas considerando o fato de estar escrevendo num período em que o feminismo é um lugar de questionamento dos lugares sociais de homens e mulheres, encerro a discussão sobre o olhar que a autora também possibilita sobre a família.

Falando do Nordeste, escrevendo um teatro dito nordestino, pretendo ver de que forma ou até que ponto a autora atualiza a imagem da seca que cria uma verdade para a região no item o **Discurso da Seca**. Já em **Signos do Moderno, Inversão da Tradição**, faço uma análise da forma como a autora explica sua região a partir da idéia de moderno e de tradição, e de como esse discurso contribui para a construção da identidade da sua região. Por fim, fazendo do objeto desse item, **O Riso: A Profanação do Divino?**, seus cordéis, discuto outras duas imagens de antagonismo que se insere no texto de Ramalho, agora entre o que é divino e terreno, o céu e a terra, para ver que visibilidade sobre a religiosidade da cultura nordestina criou a partir dessas imagens, e como elas são pensadas nos seus escritos, discutindo também a maneira como a autora pensa o Nordeste enquanto espaço do cômico.

O recorte temporal dessa pesquisa foi delimitado durante a pesquisa. Lourdes Ramalho passa a ser vista no meio cultural da cidade a partir de 1974, como já foi

falado, porém, a autora já está na cidade, desde 1958, já escrevendo textos, mas como diz ela, rasgando por que não havia oportunidades²¹. Falar, pois, da trajetória de Lourdes Ramalho, pensar a instituição do seu discurso e obra, exigiu da pesquisa, uma discussão também sobre o contexto da década de 60, quando as manifestações teatrais e culturais se tornam vistas na cidade, exigiu também que a pesquisa não se encerrasse na própria década em que ela entra em cena, afinal, a autora inicia sua trajetória em 70, mas não encerra aí, a autora ainda está escrevendo até hoje. Estendi a pesquisa até meados de 80 para ver de que forma ainda se falava e como se falava da obra da autora pesquisada, além do que parte das obras aqui analisadas são desse período também. Para o ator Saulo Queiroz²², por exemplo, a segunda metade da década de 80, inicia uma fase de degradação da cultura teatral da cidade, mas isso é texto para outros contextos.

Adentrando um cenário pelo qual tenho admiração como amadora, o teatro, conheci várias personagens, tornei-me quase um deles, mas também com a intenção da autoria, juntei suas histórias, criei outras, (re) inventei a obra e autoria de Lourdes Ramalho

Essas linhas são sonhadoras, tal qual o fazer teatro em meados dos anos 70 em Campina Grande, e estão se alimentando da arte de inventariar o passado, concedendo-me o mérito, ainda quase solitário, pelo interesse e preocupação com um momento privilegiado da nossa cultura/cidade e de uma vida/obra de grande importância para se começar a fazer uma história cultural de Campina Grande entre os anos 60 e 80, assim como dos seus personagens, e continuar (re) pensando a trajetória de Ramalho nesse palco de tantas outras histórias, porque diferente do romance tradicional, as histórias aqui contadas não são passíveis de um FIM.

Notas

- ¹ BECKET, S. In: KUHNER, M. H. Teatro em Tempo de Síntese. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. p. 83
- ² As entrevistas foram realizadas durante o mês de março a partir das quais escrevi um artigo O Fazer Teatral Masculino em Campina Grande, para a Revista do IV Encontro de História Oral do Nordeste – Espaço, Memória e Narrativa – IV Encontro de História Oral do Nordeste, que se realizou de 23 a 26 de setembro de 2003, Campina Grande: campina da UFCG.
- ³ Visita ao teatro em 16 de março de 2004.
- ⁴ Ver EGYPTO, E. Quarenta Anos do Teatro Paraibano. João Pessoa: Programa Editorial SED/Secetur, 1988.
- ⁵ Dissertação apresentada ao Mestrado de Letras da Universidade Federal da Paraíba em 2001.
- ⁶ www.lourdesramalho.com.br, 24-06-05, 15h30minh.
- ⁷ Curso ministrado entre os dias 17 e 21 de novembro de 2003, no teatro do SESC.
- ⁸ Peça encenada pelo grupo de Caruaru, Arte-em-cena e dirigida por Nildo Garbo.
- ⁹ Essas pessoas citadas são as que têm visibilidade em Campina Grande a partir dos trabalhos que fazem no teatro da cidade. Saulo Queiroz desde a década de 80 participa das atividades teatrais no Teatro Municipal foi aluno de teatro de Wilson Maux, Hermano José e Lourdes Ramalho; Francys Taylor é ator e dançarino desde a década de 60 em Campina Grande, e continua promovendo espetáculos na cidade; Wilson Maux, que teve formação de ator na Escola de Belas Artes no Recife, foi diretor de teatro e teatrólogo em Campina Grande desde meados de 60. Foi diretor do Municipal no período anteriormente mencionado, aparecendo na cena cultural no mesmo período de Lourdes Ramalho; Eneida Agra assim como Lourdes Ramalho, foi professora da Escola Normal, destacando-se na cidade pelos eventos que realiza relacionados à arte, como por exemplo Festival de Inverno, que tem origem em 1974. Foi diretora do Municipal na década de 70 e hoje ainda é organizadora do “Festival de Inverno” e “Semana da Nova Consciência” que acontecem anualmente na cidade; João Dantas, que até o ano de 2004 foi secretário de Cultura de Campina Grande e idealizador do Sítio do “Maior São João do Mundo”, é também parte do contexto da década de 60, escrevendo na maioria autos, que são textos religiosos. Foi também ator nas peças de Lourdes Ramalho.
- ¹⁰ Ver FOUCAULT, M. O que é um autor? São Paulo: Passagens, 1992, p.42.
- ¹¹ CAMPOS, Gil. Lourdes Ramalho. Jornal da Paraíba, Campina Grande, 06 de Abr. 1997 Painel- Xequê Mate, n.3 p.5.
- ¹² Idem; ibidem.
- ¹³ Ver FOUCAULT, M. Op. Cit. P.56
- ¹⁴ Ver FOUCAULT, M. A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2001. p. 11.
- ¹⁵ Ver A Ilusão Biográfica In: Usos e Abusos da história Oral. São Paulo: Perspectiva, 1996. 183-191

-
- ¹⁶ Ver CAVALHEIRA, L. M. B. “ Por um Teatro do Povo e da Terra – Hermilo Borba e o Teatro do Estudante em Pernambuco. Recife: UFPE, 1997. pp. 45-66.
- ¹⁷ Ver CERTEAU, M. A Cultura no Plural, Campinas: Papirus, 1995.
- ¹⁸ Ver FOUCAULT, M. Op. Cit. P.31.
- ¹⁹ Embora os textos que tratam do Nordeste ibérico tenham sido publicados nas décadas de 90, segundo a autora foram escritos nas décadas de 60 e 70.
- ²⁰ Ver FOUCAULT, M. História da Sexualidade I. : a Vontade de Saber, Rio de Janeiro: Graal, 1984 e BUTLER, J. Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade. São Paulo; Civilização Brasileira, 2004.
- ²¹ Entrevista realizada em 14 de outubro de 2004.
- ²² Visita ao teatro em 16 de março de 2004, quando da minha ida ao teatro para fazer pesquisas nos arquivos do mesmo.

“É possível que não sejamos mais do que uma imperiosa necessidade de palavras, pronunciadas ou escritas, ouvidas ou lidas, para cauterizar a ferida”.

(Jorge Larrosa)¹

1- COMO SE CHEGA A SER O QUE SE É?²

1.1 - Das Possibilidades Históricas: Era uma vez...?

Conforme Jorge Larrosa, durante muito tempo a literatura tradicional iniciava suas tramas com o “Era uma vez...”, e esta era uma regra literária para se contar o início, o meio e o fim das histórias. Mas essa linearidade não foi uma prática apenas da literatura. O fazer histórico do século XIX também operou com essa lógica, com essa tentativa metafísica de dar conta dos acontecimentos a partir de uma explicação que teria um começo e um fim justificado pelos meios³. Na cultura ocidental e na maneira de explicar os sujeitos históricos, nas biografias e autobiografias, a perspectiva linear era uma regra. Pensar a vida de um sujeito é relatar o seu nascimento, explicar toda a sua trajetória de vida com base na seleção de fatos que se ordenam e se harmonizam, como se não houvesse brechas, solavancos e retrocessos. Por exemplo, para se biografar um dado cantor na nossa sociedade, geralmente se busca os vestígios musicais na sua infância para justificar sua vida e escolha profissional no presente.

É partindo da idéia de que as palavras não conseguem dar conta das trajetórias de vida dos indivíduos, e de que os escritos biográficos tentam esconder esse limite da própria palavra, que pretendo iniciar as discussões desse capítulo, com o principal objetivo de contextualizar a obra de Lourdes Ramalho, desnaturalizando o seu lugar de autora, discutindo as brechas e os conflitos que também são textos de sua vida. Seguindo as diretrizes do pensamento de Bourdieu, quando nos convida “a pensar que os textos, as biografias e autobiografias constituem uma necessidade de criar uma racionalidade e harmonia para a vida dos indivíduos”⁴.

Lourdes Ramalho, poeta, professora, dramaturga, chega à Campina Grande em meados de 1958, acompanhando o seu esposo, o Juiz Luís Silvío Ramalho⁵. Autora de mais de quarenta textos teatrais⁶, entre eles cordéis e peças infantis, essa autora é conhecida na Espanha e em Portugal, através da encenação e direção de suas peças pelo português Moncho Rodrigues⁷, que conhecendo o seu trabalho sobre a herança Ibérica no Nordeste, levou seu teatro para Portugal e Espanha, onde até hoje é estudado e encenado pelos grupos teatrais, principalmente de Portugal⁸. Contraditoriamente, a autora é pouco discutida e conhecida, ainda, na cidade onde produziu suas obras, Campina Grande. De origem seridoense, de Jardim do Seridó⁹, essa autora faz da cultura campinense/nordestina a principal personagem das suas peças.

Desde a década de 70, período em que passou a ser conhecida no setor cultural da sociedade, suas peças foram premiadas em diferentes festivais dos quais participou, não só no Nordeste, mas fora dele, não só no Brasil, mas também na Espanha e Portugal¹⁰.

Quando entrevistando João Dantas e Hermano José, contemporâneos e companheiros de trabalho da autora, ambos adjetivaram com as mesmas palavras a autora em questão: “Lourdes Ramalho é um mito da intelectualidade nordestina”¹¹. Uma mulher quase que a - histórica me apareceu nas falas desses homens de teatro, e foi esse discurso que me impulsionou a pesquisar o lugar da autoria de Lourdes Ramalho como um lugar histórico, social, problematizando o lugar natural que lhe é atribuído e criando outro/novo olhar sobre sua obra.

Muitas são as maneiras de dizer a obra de Lourdes Ramalho, como os comentadores de suas obras, os discursos de seus contemporâneos, os escritos de jornais de Campina Grande e de outros estados, e trabalhos acadêmicos, os quais já

foram mencionados na introdução, que vêm se desenvolvendo a respeito de seus textos.

Analisando os prefácios de suas obras, percebi que naqueles breves textos inscreve-se uma mulher para além da história, predestinada a ser a escritora nordestina, encarregada de falar dos costumes, do sofrimento, das alegrias e medos do seu povo:

Começou desde cedo a observar o homem e o meio ambiente que a cercava, a se preocupar com os problemas aflitivos inerentes à sua região. fixando no papel o resultado de sua observação, o fruto de sua percepção e daquilo que já trazia entranhada de si mesma. (...) Lourdes possui o sentido profundo que nos leva de volta ao seio da gleba, expressão genuína dos que labutam o chão, de pés descalços e mãos na terra, na luta diária pela sobrevivência (...) ela escreve aquilo que vê que sente (...) ¹².

A própria autora em entrevista para um jornal da cidade, reafirma esse caráter transcendental da sua escrita:

Tenho uma espécie de missão: Continuar o que é feito há séculos, através de minhas peças e cordéis. Enveredei mesmo pelo teatro, falado ou em versos, simplesmente para ser lido. Isso corre no meu sangue ¹³.

A admiração pela escritora e mulher Lourdes Ramalho ultrapassa os limites dessas linhas, porém, diferentemente do quê e como foi falado sobre os seus textos, é de uma mulher histórica, parte de uma dada sociedade, que quero falar para pensar, sobretudo, as possibilidades sócio-culturais da sua criação teatral. Não quero pensar aqui a vida e obra de Lourdes Ramalho a partir da simbólica afirmação “Era uma vez...”, o meu lugar de pesquisadora me incita ver como foi possível a emergência da autora e sua obra, discutir os caminhos e embates para que a mesma viesse a ocupar esse lugar singular, a autoria.

A autora pesquisada é descendente da família Nunes, seu trisavô Agostinho Nunes da Costa foi considerado “O Glosador”, pai da poesia nordestina e o seu bisavô, Hugolino Nunes da Costa, foi repentista e violeiro, formando juntamente com seus dois irmãos Nicandro e Nicodemos, o primeiro trio de poetas irmãos do Nordeste¹⁴. Segundo a autora, “todos da família Nunes escrevem poesias e compõem músicas”¹⁵. Além dos Nunes, Lourdes Ramalho também faz parte de outra linhagem familiar de artistas, os Ramalho, dos quais descende o seu esposo. Esta última família é conhecida nacionalmente através de artistas populares como Zé Ramalho e Elba Ramalho, vista, também, como uma família de poetas e cantadores.

Essa descendência familiar - os Nunes- aparece em grande medida, como uma justificativa pela autora para explicar sua autoria e obra, sua maneira de ver o Nordeste:

Minha obra se enraíza com a própria história de minha família, os Nunes da Costa, que para aqui vieram nos tempos de Maurício de Nassau, escondendo-se depois em Teixeira. Longa tradição de cultura popular surgiu a partir dessa chegada em termos de poesia e música¹⁶.

È de uma família de poetas, violeiros, músicos e dramaturgos que Lourdes Ramalho faz parte; em um ambiente onde se respirava artes ela foi criada, como também criou seus cinco filhos num lar onde a arte, sobretudo o teatro e a literatura, eram motivos de conversação.

Conforme depoimento da autora, ela foi criada numa casa onde o pai construía um teatro para que ela e suas irmãs encenassem as peças de teatro e as poesias por elas criadas. A sua mãe, Ana Brito Figueiredo, além de educadora e fundadora de colégios em Santa Luzia, foi também dramaturga. Ainda de acordo com a autora, “seus tios por parte de mãe e pai eram todos poetas e eram deles e de sua avó materna que ouvia,

quando criança, as histórias de cavalaria e de Carlos Magno”¹⁷. O primeiro livro que leu? Nunca esquecera, pois desafiou as ordens dos pais que não a deixavam ler, “acordava de madrugada, acendia o lampião, e envolvia-se com as páginas do “Crime do Padre Amaro”, de Eça de Queiroz¹⁸, livro que perpassa em grande parte sua inspiração para erotizar os personagens que cria em seus textos e dialogar com a sua sociedade a partir dos códigos morais e sexuais nelas instituídos.

Mas este retorno ao passado, esta explicação desde a infância, consegue dar conta da sua experiência de autora, explica a construção de suas obras, a temática das mesmas e a instituição da sua autoria? As suas irmãs também são escritoras, dramaturgas, porém, são obras que viveram/vivem no anonimato. Seguir esse raciocínio que se volta ao passado para explicar o presente, é afirmar que a história tem um sentido único e prévio, “naturalizar os sujeitos e suas trajetórias, marcadas por lutas e conflitos durante o percurso de suas vidas”¹⁹.

Continuando a pensar a linearidade de sua trajetória, Lourdes Ramalho considera seus escritos polêmicos, e diz que assim foram vistos. Segundo ela, esse estilo lhe acompanha desde a infância:

Eu escrevo peças de teatro desde menina, quando estudei em Recife. No Santa Margarida, um colégio religioso, escrevi uma peça no dia de aniversário do colégio, e a peça era uma crítica às regras do colégio e aos valores religiosos, as irmãs, então me convidaram para sair (sic) do colégio²⁰.

A autora argumenta: “Quando estudei no Santa Bernadete em Natal, fui aluna do professor Câmara Cascudo, e mais uma vez, devido aos meus escritos, fui convidada a sair do colégio”²¹.

Ela cita ainda o episódio no qual a sua mãe, que não era católica, mas descendente de famílias judias, após ver a encenação de uma das suas peças, cujo nome ela não lembrou, replicou: “Esta não foi a educação que lhe dei”²².

Outro fato é citado por para explicar seus textos e afirmar a diferença dos mesmos, quando se refere à maneira como um jornal de Recife recebeu suas peças:

Quando minhas peças chegaram a Recife, eles não me conheciam no início, então fizeram uma reportagem sobre o meu trabalho, e por não me conhecerem, colocaram uma mulher sensual, de ombros de fora, coisa que eu não faço, para dizerem que era Lourdes Ramalho²³.

A descendência, a idéia de subversão, eis algumas explicações sobre a autoria de Lourdes Ramalho, usados pela autora e por alguns dos comentadores de suas obras. Como aprofundaremos no capítulo II, no discurso destes últimos, por exemplo, a obra da autora aparece também como obras denunciadoras da cultura “sofrida” da região e do país, ao mesmo tempo, aquela que se preocupa com a preservação dos costumes e folclores nordestino e brasileiro:

Além dos falares, do povo, Lourdes retrata sempre de maneira polêmica, a realidade brasileira (...). Lourdes fala do homem comum, do povo, no que ele tem de mais expressivo, de mais típico, de seus falares, comportamentos, superstições, preconceitos, tabus, dificuldades e conflitos (...) fala de um espaço geográfico esquecido pelos poderes públicos (...)²⁴.

E quando a autora é discutida pela crítica teatral, é vista e dita também como uma teatróloga inovadora por que resgatadora do teatro popular, clássico:

Os textos têm a estrutura das grandes obras do teatro medieval, sem em momento algum parecer imitação. É um dos segredos do Nordeste. Rever

antigos traços culturais com uma prática revivificadora, que as moderniza sem prejuízo de sua nobreza clássica. Lourdes apresenta um teatro colorido, variado, crítico e divertido quando delineia um retrato grotesco e provocante de um Brasil petrificado²⁵.

É da transgressão que também se fala do teatro de Lourdes Ramalho:

A leitura da sua peça é uma experiência prazerosa: prazer intelectual que se soma à fruição infantil (no bom sentido) do lúdico e do cômico e ao deleite sadiamente perverso, diante do desregramento e da transgressão (...) e aos interditos de toda ordem. (Grifo nosso)²⁶.

Pensando as citações acima citadas, a obra e autoria de Lourdes Ramalho são investidas por olhares que vêm em seus discursos profecias, um tipo de messianismo e misticismo relacionado à figura do escritor. Em que época Lourdes Ramalho escreve? O quê e como escreve? Em quem se inspirou para escrever o teatro da maneira que escreve? Pensar essas questões é ir contra o essencialismo que constrói a autora, é querer entender “sua obra como um discurso histórico, atravessado por outros discursos, por relações de poder e que almejando a singularidade e racionalidade, consegue se naturalizar, tornar-se a - histórico”²⁷.

Lourdes Ramalho, assim como o Nordeste, são filhos da década de vinte, essa coincidência certamente marcou a sua trajetória de vida, a sua educação, os seus estudos. Como acontecia nesse período, é no Recife para onde a maioria dos intelectuais nordestinos vai estudar como o fizeram José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e outros que continuam essa tradição. Lourdes Ramalho não cursou faculdade em Recife, fez licenciatura em Letras em João Pessoa, mas estudou nos colégios de Natal e Recife, esta, “berço da invenção do Nordeste, lugar onde os intelectuais nordestinos pensaram, discutiram e idealizaram a idéia de um Nordeste rural, folclórico e popular”²⁸. Como se não bastasse tanta coincidência, ela foi aluna de

Câmara Cascudo, um dos primeiros folcloristas a pesquisar e a escrever sobre a idéia de uma cultura popular nordestina e é sobre o popular que ela discute em seu teatro.

A veia artística das famílias Nunes e Ramalho, certamente influenciou na trajetória intelectual da autora, mas entre irmãos, tios e amigos que escrevem teatro é a sua escrita que se destaca; nesse sentido é percorrendo a sua trajetória de vida e intelectual que se pode entender a visibilidade dos seus textos.

Quando Lourdes Ramalho chega a Campina Grande em 1958, não havia ainda um teatro na cidade, onde suas peças seriam encenadas com repetição, mas a mesma encontra um ambiente onde as práticas teatrais aconteciam muito antes da sua chegada²⁹. A própria autora em entrevista dá pistas a respeito da efervescência cultural de Campina Grande nos fins da década de 50 e início de 60:

Nesse tempo havia certo desenvolvimento intelectual. Lembro-me bem que assisti aqui uma revista que não recordo o nome no momento, pessoas como Asfora, Dr. Bezerra e outros estavam publicando livros na época. Existia aqui o falecido ex-prefeito de Campina que era Dr. Elpidio de Almeida, pessoa muito dada á cultura local (...) ³⁰.

A citação da autora é compartilhada pela análise do jornalista Bitencourt, que estende sua observação para a década de 70, período em que Lourdes Ramalho terá destacada a sua autoria:

As atividades culturais desenvolvidas em Campina Grande no período compreendido entre 1950 e 1975 constituem uma fase marcante na história da cidade. Foram os fenômenos mais significantes de entrelaçamentos, de diversos grupos que atuavam isoladamente e que se juntaram em busca de uma atuação em bloco objetivando a sobrevivência da própria atividade cultural ³¹.

Bitencourt justifica essa efervescência cultural da cidade pelo desenvolvimento da exportação do algodão, desde a década de 40, além do couro, minerais, e mais tardiamente o sal. Nesse ambiente cultural de Campina Grande, tem-se, também, seguindo as diretrizes do autor, “a fundação da Escola de Artes, a Construção da Faculdade Católica de Filosofia e a instalação do curso de Engenharia da Escola Politécnica, hoje Centro de Ciências e Tecnologia na Universidade Federal de Campina Grande”³².

Ainda na década de 50 em Campina Grande, tem-se a implantação do Rádio Teatro da Rádio Borborema, pelo cearense Fernando Silveira, que organizaria, posteriormente, o grupo teatral *Os Comediantes*, inspirado no grupo *Os comediantes* do Rio de Janeiro e que fora dirigido pelo teatrólogo carioca Raul Phyrston, conhecido como um dos renomados teatrólogos das décadas de 60 e 70.

Outro fato que marca a vida cultural na cidade é a criação da entidade cultural PRO-ARTE, escola de dança, música e teatro amador. E não poderia deixar de citar aqui nesse período, a criação e circulação do jornal impresso Diário da Borborema, uma das fontes que utilizei para a realização desse trabalho.

Nesse ambiente marcado pelas pisadas dos manifestos culturais, Lourdes Ramalho adentra a cultura campinense, com o mesmo ideal da época, movimentar o teatro, a poesia e o cordel da cidade, sendo a dramaturgia o cerne de suas inquietações. E foi sobre esse impacto cultural da cidade que a autora, em uma das entrevistas pesquisadas, mencionou:

Logo que aqui cheguei comecei a trabalhar na Escola Normal, Colégio das Damas, eu fazia justamente um rodízio entre colégios para visitarem outros, e forçava muito como diz na gíria, para os alunos se interessarem pelo teatro. No fim do ano sempre estava com uma peça, nesse tempo o diretor da escola Normal era Fernando Silveira, que me dava muito a mão, me dava todo direito para fazer o que quisesse no que diz respeito ao teatro (...) ”³³.

Enquanto professora de literatura, teatróloga e organizadora de festival de teatro, Lourdes Ramalho criava e era criada pelas iniciativas culturais de Campina Grande³⁴.

Com a construção do Teatro Municipal Severino Cabral em 30 de novembro de 1963, as atividades culturais de Campina Grande se centralizam nesse novo espaço. Os grupos teatrais são inventados, dentre eles, o TUC (Teatro Universitário Campinense), fundado por Wilson Maux, Milton Baccarelli e Walter Pessoa; Antônio Alfredo Câmara, já falecido, funda o grupo “Raul Phryston”; o médico Ademar Dantas cria o “Grupovo”, que se tornaria “Cacilda Becker”; Hermano José, que dirigiu várias peças de Lourdes Ramalho, dentre elas *Fogo Fátuo*, *A Feira* e outras, idealiza o GEVAR (Grupo Experimental de Várias Artes) dirigindo, posteriormente, na década de 70, o Teatro Municipal; Lourdes Ramalho cria o grupo *A Feira*, especializado nos espetáculos de sua autoria.

Data da década de 60 também a criação da Revista Campinense de Cultura, uma criação da COMCENT (Comissão Executiva do Centenário de Campina Grande), idealizada pelo então prefeito Newton Rique. A COMCENT ao longo da década de 60 foi responsável por diferentes eventos realizados nesse período em Campina Grande, como exemplos, temos o Festival de Poesias, Amostras de Fotografias, Semana do Museu, Semana do Teatro Amador. A Revista Cultural Campinense, por exemplo, funcionava como um lugar de registro das atividades culturais realizadas nesse período na cidade.

A década de 70, portanto, é marcada, sobretudo, pelas iniciativas culturais na área de cinema e teatro,

O Cinema de Arte, por exemplo, é um projeto idealizado pelos estudantes da Escola Politécnica de Campina Grande, Luís Carlos Virgolino e Humberto Freire. Nesse projeto eram exibidos filmes clássicos, como “O Homem de Alcatraz de John Frankenheimer e estréias, como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha³⁵.

Diferentemente, pois, do teatro, serão construídas nesse período, colunas de críticas especializadas, comentando os filmes apresentados, originando, posteriormente, *O Cine Clubismo Glauber Rocha*, com apresentação de filmes para o público em geral.

A criação da FACMA (Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira) pela professora Elizabeth Marinheiro, passou a promover os festivais de música, dança, poesia e teatro, incentivando ainda mais a organização de festivais para teatro³⁶. Mas foi em um festival organizado pela professora Eneida Agra que Lourdes Ramalho de professora e organizadora de eventos, passa a ser vista como a teatróloga campinense. A autora confirma isso:

(...) Aqui em Campina eu iniciei com os festivais, com o incentivo que havia naquela época. Na década de 70, houve incentivo ao teatro na cidade com a criação do Festival de Inverno, então se podia sonhar com teatro. Houve uma força, uma energia muito grande que levantou todas as pessoas que amam o teatro³⁷.

Nessas condições históricas e sociológicas, Lourdes Ramalho constrói seus textos. O lugar cultural campinense não estava pronto; juntamente com outros sujeitos³⁸, ela organiza a cena, cria, abre as cortinas para a sua dramaturgia. Desse modo, pensar Lourdes Ramalho fora desse contexto sócio/cultural, é tornar a - histórico o discurso da mesma; discutir a cultura campinense nas décadas de 60, 70 e 80 em Campina Grande e não pensar a autoria de Lourdes Ramalho, é silenciar parte

da criação cultural campinense, ofuscar uma das personagens fundamentais dessa criação.

Em entrevista Lourdes Ramalho afirmava: “o teatro sempre esteve no meu sangue”³⁹. Mas o sangue que corria em suas veias, também corria no sangue de outros autores, porém, foi a sua criação teatral que conseguiu ser vista, institucionalizando-se, passando a ser apontada pelos seus contemporâneos e pela crítica teatral de outros estados como “a escritora revelação do Nordeste”⁴⁰. E para chegar a esse lugar, a autoria, certamente elaborou suas tramas dentro dos dramas teatrais da cultura campinense nas décadas de 60, 70 e 80.

1.2 - As tramas de um sonho, teatro.

Eneida Agra, Hermano José, Lourdes Ramalho, em suas falas foram unânimes quando responderam que “fazer teatro era um sonho”⁴¹, em meados das décadas de 60 e 70, sonho compartilhado por todos que viram no fazer teatro um lugar de “realização pessoal e profissional”, de poder dizer tudo o que estava preso, de questionar”⁴².

Esse item discutirá as relações de Lourdes Ramalho com seus contemporâneos. Pensar as relações que manteve para entender o contexto de sua autoria, significa perscrutar suas relações de amizade, mas ao mesmo tempo, os lugares de embates e conflitos que também fizeram parte da trajetória da sua vida e obra, do fazer teatral na cidade no período estudado, enfim, das tramas sociais em busca de um sonho, teatro.

As amizades que Lourdes Ramalho construiu também nos falam da construção de sua autoria, de sua trajetória intelectual. Segundo Foucault, citado por Ortega “A amizade supera a tensão existente entre o indivíduo e a sociedade, mediante a criação de um espaço intersticial (...)”⁴³, ao mesmo tempo, é uma forma de ver a

multiplicidade das práticas da autora, da sua forma de ver e pensar, ver, ainda, quem ela definiu como o seu outro num contexto onde a amizade no fazer teatral era mais um dos lugares de sociabilidade, de subjetivação ou não dos acontecimentos da época, ver, enfim, a partir da amizade como “a autora chegou a ser dita como é”. A amizade aqui, seguindo as diretrizes de Foucault, cria normas de vida sem prescrever um único modo de existência, porque sugere a comunicação com outras experimentações de vida⁴⁴.

Lourdes Ramalho não é a única autora mulher a se destacar no momento em que escreve em Campina Grande. Entre os seus contemporâneos tem-se Ademar Dantas, Wilson Maux, Hermano José e Altimar Pimentel que também escrevem peças; Lourdes Capozzoli, Walter Tavares, Emilson Formiga, Alfredo Câmara atuam mais na área de direção e organização de eventos. Eneida Agra se faz vista a partir da direção do Teatro Municipal em 1974 e idealização do Festival de Inverno, hoje conhecido nacionalmente. Elizabeth Marinheiro, fundadora do FACMA (Fundação Artística Cultural Campinense Manuel Bandeira), atua em várias áreas, mas é na organização de eventos que também tem destacado seus trabalhos.

Acima são alguns dos nomes que são ditos nas páginas dos jornais pesquisados das décadas de 60 a 80, porque estão à frente das atividades culturais, formando o grupo de intelectuais envolvido com a cultura da cidade. Acresce-se a esses nomes o galego Moncho Rodrigues e o italiano naturalizado paulista Paschoal Carlos Magno, que em Campina Grande movimentavam ainda mais as cenas da cultura campinense, o primeiro com a direção das peças de Lourdes Ramalho; o segundo que ficou conhecido pela criação dos teatros do estudante no país, viajando nas décadas de 60 para diferentes cidades do país com o propósito de incentivar as iniciativas teatrais; em Campina Grande fundou um TEP e também o grupo de teatro Paschoal Carlos Magno.

Na casa de Lourdes Ramalho funciona, por exemplo, um lugar de pesquisa denominado “Centro Cultural Paschoal Carlos Magno”, do qual ela é presidente vitalícia.

A amizade sugere Foucault, é uma relação agonística, o que significa dizer que é ao mesmo tempo incitação recíproca e luta (...) ⁴⁵. O nosso dia a dia é marcado por disputas constantes com aqueles que consideramos nossos outros, e até mesmo com aqueles em quem nos espelhamos para nos aproximarmos. No fazer teatral entre as décadas de 60 a 80 não foi diferente.

No período mencionado havia um sonho que persistia nas práticas teatrais daqueles indivíduos envolvidos com cultura na cidade, as disputas e embates começam com isso. Entendamos, pois, esses debates como relações agonísticas que são livres, apontando para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro ⁴⁶. Um dos fatores que me fez perceber os conflitos das amizades dos que faziam teatro no período mencionado, foi uma das falas da própria autora, quando mencionando sobre uma das reuniões entre os teatrólogos da cidade, afirmou que Altimar Pimentel ⁴⁷, comentou: “Lourdes Ramalho apesar de ser mulher escreve ótimos textos” ⁴⁸.

Ramalho não deixou claro se tal afirmação era uma brincadeira, uma ironia, mas a partir do relato de que Paschoal Carlos Magno a defendeu, bem como seu lugar de mulher escritora, percebi que tal afirmação é menos uma brincadeira do que um discurso que revela embates entre os que almejavam a autoria, ser sujeito do teatro. Tal embate pode ser explicado pelo fato de Lourdes Ramalho ser uma mulher que no período está sendo vista como “a dama do teatro nordestino”, entre os seus contemporâneos e fora da cidade, justamente num momento em que os homens estão também escrevendo, mas não alcançando a visibilidade que aquela consegue.

O teatro era um território de amizades e de disputas, o da autoria não era diferente. Analisando os jornais impressos de 60 a 80, as peças teatrais que foram encenadas no teatro campinense, é possível ver que se fazer autor nesse momento era uma trajetória de múltiplas escolhas. Embora Ramalho crie textos regionalistas, os autores que lhes eram contemporâneos não tinham uma preocupação com a identidade regional como a que estava na escrita de Lourdes Ramalho.

Das peças que para cidade vieram, difícil será fazer uma conclusão sobre que tipo de espetáculo era almejado nesse período, visto que desde clássicos como *A Casa de Boneca* de Ibsen, *Tartufo* de Molière, *Medéia* de Sófocles, *As Feiticeiras de Salém* de Artur Muller, passando por temáticas regionalistas, como o *Santo Inquirito*, *A Pena e a Lei*, *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna; *O Mundo Louco do Poeta Zé Limeira*, *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, *A Feira*, *Fogo Fátuo*, *As Velhas* de Lourdes Ramalho, dizem sobre o ecletismo e variedade das apresentações teatrais nesse contexto. Do eixo Rio/São Paulo, as mais comentadas nos jornais são *A Navalha na Carne*, *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (Plínio Marcos), *Vestido de Noiva* (Nelson Rodrigues), que para o Teatro Municipal vinham e que também eram encenadas pelos atores campinenses.

Num contexto onde o teatro de Lourdes Ramalho acontece, as práticas teatrais são múltiplas, isso não implica dizer que a mesma racionalmente optou por um regionalismo na sua dramaturgia, mas afirmar que dentre as outras autorias, é a dramaturgia tragicômica, satírica, cômica e burlesca dela que se institui como o teatro representativo de Campina Grande, do Nordeste, onde fora encenada, como veremos no capítulo II.

Mas as disputas envolviam, ainda, questões outras, como exemplo, a proximidade com indivíduos que vinham de outros estados, como é o caso de Paschoal

Carlos Magno, o qual estava sendo conhecido pelas atividades desenvolvidas na área de teatro no país, e principalmente no Nordeste, considerando este na década de 60 “(...) grande e intenso pelo movimento cultural (...) tanto (sic) que se refere ao interesse pelo teatro como por todas as artes (...)”⁴⁹.

Entrevistando Lourdes Ramalho, esta diz que foi muito amiga de Paschoal Carlos Magno e citando fatos da convivência com ele, diz: “várias vezes Paschoal atendia ao telefone daqui de casa e dizia que era o mordomo”⁵⁰. Afirmando ainda: “De Paschoal Carlos Magno guardo a saudade de um irmão querido e um homem que deu muita força a todo o Brasil, e particularmente a Campina Grande, porque depois que veio aqui, o teatro tomou uma nova dimensão”⁵¹.

Essa proximidade com o “Embaixador da Cultura”, nome atribuído a Paschoal Carlos Magno pelo desempenho dentro da cultura do país, parece ter sido lugar de disputa. Em entrevista, um teatrólogo contemporâneo de Lourdes Ramalho disse que era “a pessoa mais próxima de Paschoal Carlos Magno”⁵². Certamente, a amizade com Carlos Magno, um lugar de sociabilidade, mas também de disputa, constituía um desses jogos do poder, parte intrínseca da amizade.

Tal disputa se elucidou mais quando do convite para uma entrevista a dois contemporâneos de Lourdes Ramalho, um deles citado pela própria autora como uma personalidade que admirava por ser “dramaturgo, cronista, apaixonado pelo teatro, força e esteio da arte em Campina Grande”⁵³, mas esta mesma personalidade afirmou: “Não tenho o que falar sobre Lourdes Ramalho, nunca trabalhei com ela”⁵⁴. O segundo teatrólogo, que falou mais do seu desempenho enquanto diretor do teatro encerrou sua entrevista: “Não tenho muita coisa pra falar de Lourdes Ramalho, ela é uma intelectual, tem textos ótimos, mas não vejo nenhuma novidade”⁵⁵.

Mas a trama continua agora fora das práticas agonísticas da amizade. Lourdes Ramalho quando fora receber um prêmio em João Pessoa, ela não lembra o nome do evento, disse que um dos envolvidos com teatro naquele local carregava um texto cujo título era *A Feira*, numa insinuação, ao ver da autora, de que iria acusar o seu espetáculo *A Feira* de plágio. Porém, no final do espetáculo, diz Ramalho “o dito cujo veio me cumprimentar”⁵⁶.

Naquele período havia uma busca pela instituição das obras, do saber que se criava sobre o teatro na cidade, para além dela. Essa trajetória não se fez sem lutas, lutas agonísticas, de aproximação e disputa, porque se chegar a ser o que se é as ambigüidades, a pluralidade, o sonho tanto quanto os conflitos, são cenas de um mesmo texto, porque como propõe Ortega, inspirado em Foucault “A constituição do indivíduo como sujeito (...) efetua-se só por meio de relações complexas com o outro (cujo estatuto e formas são diferentes segundo a época), o outro é indispensável na cultura de si, na construção de sujeito da obra”⁵⁷.

Mas o contexto da disputa e dos sonhos, no qual Lourdes Ramalho está inserida, pode ser pensado, também, a partir da oposição que se criou, no período estudado, entre o teatro criado em Campina Grande e o teatro criado em outros Estados e cidades. Nesse período vários grupos teatrais foram formados, como já vinha falando, não só na cidade, mas no país como um todo. Em Campina Grande, vários foram os eventos relacionados ao incentivo cultural, e principalmente teatral, como exemplos, Festival de Inverno, Festival de Artes Cênicas, I Mostra Estadual do Teatro Amador, (METAU), I Festival Nacional de Teatro Amador (FENATA), Semana Nacional de Teatro, Semana da Cultura, Semana de Teatro Regional, Semana de Teatro de Bairro. Como eram eventos em sua maioria que premiava, havia disputas para se chegar a ser o primeiro lugar nos espetáculos. Essa disputa se estende, então,

para fora da cidade, porque se cria nesse momento uma identidade para o teatro campinense, e o seu outro mais próximo, era o teatro pessoense. Segundo Ramalho “havia uma disputa acirrada nesse período entre João Pessoa e Campina Grande, mas nós ganhávamos mais prêmios”⁵⁸.

Vários grupos teatrais de Campina Grande e fora dela participavam do evento na cidade, como o TAEC (Caicó), TUPAC (Pernambuco), FLAPE (Maranhão), Grupo Novo Tempo (PE), Grupo Vivencial (Olinda), Grupo Opinião (Sergipe), entre outros, o que contribuía ainda mais para a construção de uma identidade teatral campinense em contraponto ao que vinha de fora.

Fazer teatro entre as décadas de 60 e 80 significava fazer-se sujeito, sujeito da obra, alinhado às tramas do poder e do discurso, tecendo fios, desalinhando outros, “descosturando o pano” dos seus dramas, revelando os rasgões, porque como sugere Durval Muniz “o tecido cultural é um território que está permanentemente sendo redesenhado, se inovando, sofrendo terremotos, fissuras, por onde afloram novos elementos, que lhe dá mais forma”⁵⁹.

O teatro, o fazer teatral, corpos penetrados por sonhos, mas também por conflitos. O primeiro sonho: A construção do Teatro Municipal. De acordo com o seu criador, o então Prefeito Severino Cabral, “O teatro é a maior expressão da cultura de um povo”⁶⁰. Ao invés de um viaduto, o prefeito “agradando gregos e troianos” das atividades culturais campinenses, criou um teatro. Mas tal obra ficou inacabada, motivo de grandes discussões entre o seu idealizador, Severino Cabral e Newton Rique, seu sucessor e alguns dos envolvidos na obra (Engenheiro Giovanni Gióia), e os grupos de trabalho que iriam promover atividades culturais na cidade.

Segundo os informes do Diário da Borborema, a obra inicial teve custo de 68.000.000 milhões de Cruzeiro, mas deixou uma dívida para a prefeitura de 110.000.000 milhões de Cruzeiros⁶¹. E dessa discussão, acompanhada por esse jornal, os intelectuais da cidade participavam, exigiam o fim da obra, culminando em um desabafo do engenheiro Gióia, na época:

Eu já dirigi todos os apelos possíveis para resolver o caso. É terminar o teatro. não quero que algo me aconteça e digo que o Dr. Gióia deixou um teatro inacabado (...). Eu estou tendo agora um prejuízo de mais de 40 milhões de cruzeiros, com o material empregado no teatro, (...). E o que mais choca é a maneira como estão me tratando, com ataques injustificados, com atitudes deselegantes e com a falta de uma solução⁶².

Mas os conflitos não se referiram somente à finalização da obra, ao pagamento da mesma, mas também ao terreno onde o teatro municipal fora construído: O Prefeito Severino Cabral tentava se esclarecer:

(...) com relações à notícia que envolve o teatro, esclareço, para conhecimento da atual administração, que o terreno onde se encontra o mesmo edificado foi desapropriado e pago aos seus respectivos proprietários, inclusive ao Sr. Francisco Siqueira Carneiro da Cunha através do seu procurador Sr. Elpidio Marcelino de Oliveira, (...) quanto ao senhor Ramos Maciel é de esclarecer que não houve pagamento em dinheiro, em virtude de ter aquele cidadão permutar a sua parte por um outro terreno, de equivalente metragem, de propriedade da prefeitura (...) ⁶³.

O teatro foi uma obra de muitos sonhos: Lançamentos de livros de autores campinenses⁶⁴, de exposições francesas e norte - americanas de Arquitetura, Pintura, Fotografia, que aconteceram ao longo das décadas de 60, 70 e 80; Feiras de Livros, palco também para instituição de cidadãos campinenses⁶⁵ e de visitas ilustres, como a de Gilberto Freyre⁶⁶.

Palco para o lazer dos campinenses, mas também para as distrações dos próprios teatrólogos e atores, assim foi pensado também o espaço do teatro na cidade. Em entrevista concedida, o teatrólogo Wilson Maux disse que “sempre havia espaço para um whisky e uma brincadeira após os espetáculos, nos bastidores”⁶⁷. E foi uma dessas brincadeiras, motivo de denúncia no Diário da Borborema, na qual o teatro aparecia como “lugar da baderna” e o Grupo de Teatro Universitário Campinense (TUC), dirigido por Wilson Maux, como o responsável. Em contrapartida, o TUC através do mesmo jornal, publica uma nota oficial contra as acusações que lhe foram feitas⁶⁸.

Num artigo publicado para a Revista do IV Encontro de História Oral do Nordeste, intitulado *A Arte Não Tem Sexo!? O Fazer Teatral Masculino na Década de 60 em Campina Grande*, discuti a relação que fora feita entre os homens que faziam teatro e a homossexualidade, associação que fora feita também para com as mulheres, apontadas segundo Hermano José como “lésbicas ou prostitutas”⁶⁹. Falando desse rótulo sobre os homens, Hermano José diz que “sempre associavam o teatro ao lugar da orgia, o que era sempre muito desagradável, confundir sua escolha profissional com o sexual.”⁷⁰. Francys Taylor, um show-man da década de 60, foi mais longe na sua fala, a qual inspirou o título do artigo; “A arte não tem sexo”. Não é por me travestir no palco que sou gay, o personagem nasce e morre ali mesmo”⁷¹. Essa relação fala na verdade dos desafios que os sujeitos de teatro enfrentavam para manter seus sonhos e optar por uma profissão que a família e a sociedade negavam.

Mas o sonho de fazer teatro estava ligado a outros conflitos. Quem assistia e como se assistia teatro era também motivo de discussão e aparição no jornal. Hermano José num discurso de crítica à maneira que se faz e se vê teatro na cidade, diz:

O público vai em massa aos espetáculos e não regateia aplausos às maiores drogas que lhes são apresentadas. Pensa-se erradamente que qualquer dramalhão com atores carreteiros é melhor que um bom espetáculo cômico. Aplausos de pé são freqüentes o que bem demonstra o quanto ainda é ingênuo o espetáculo campinense. Quanto menos acessível é a obra assistida, mais valorizada será, o que também denota uma dose de esnobismo característico dos “nouveaux riches”, que aqui proliferam. O que sugerimos às entidades promotoras na situação afinal, pouco lisonjeira para Campina Grande, seria a encenação de peças mais populares a par de palestras elucidativas sobre autores, em linguagem objetiva, para se ir fazendo uma apresentação gradativa de obras mais fechadas⁷².

Esse desabafo de Hermano José é um documento interessante para se pensar os embates do fazer teatral no contexto da década de 60 em Campina Grande, período em que Lourdes Ramalho já estava na cidade construindo sua trajetória de vida/obra. A partir do texto acima se vê: Primeiro, apesar da falta de incentivo por parte dos poderes públicos e de haver reclamação por parte desses intelectuais de que não havia incentivo por parte dos poderes públicos, como afirma Ramalho em outra entrevista⁷³, Hermano José, pelo menos nesse discurso, mostra que há um dado público consumindo o teatro na cidade; segundo, a partir desse discurso vê-se que esse público do qual o autor se distancia é apontado como não tendo consciência sobre a arte, a cultura, o teatro; terceiro, há um separatismo no público que aprecia o teatro, isso aparece quando fala dos “novos ricos” e do esnobismo dos mesmos; quarto, Hermano José vivendo num contexto onde o popular atravessa as artes, a política, a economia, compartilha do fazer teatral praticado no Brasil, legitimado por esses intelectuais que dividiram as cenas da dramaturgia em Campina Grande com Lourdes Ramalho ao afirmar: “É preciso fazer um teatro mais popular!”⁷⁴.

Esse embate entre público e autores/intelectuais coincide em parte com um texto escrito por Lourdes Ramalho, O Censor Federal, que data da década de 80, o qual faz referência às disputas pelo saber/poder entre autor/atores/diretor/Censor Federal em plena ditadura militar. Trata-se de um teatro no teatro, em que cada

personagem tenta de forma relutante impor sua opinião de como funcionará o espetáculo. Uma das falas da autora – poetisa referindo-se ao diretor tem uma grande semelhança com o discurso de Hermano José, quando fala do apreço da platéia pelo teatro não popular:

Espero que você dê aquele PLÁ no espetáculo pra ver se esse público desgraçado comparece porque sabe como é esse povo, peça da terra, mesmo que seja grande em tudo, eles não dão a mínima cotação... Agora apareça um espetáculo de fora, pode ser a maior porcaria, chanchada mais nojenta, lota o teatro⁷⁵.

Lourdes Ramalho, Hermano José, Ademar Dantas, Wilson Maux, Fernando Silveira, Átila Almeida, Elizabeth Marinheiro, Walter Tavares, Lourdes Capozzoli, Alfredo Câmara e tantos outros, constitui um grupo de classe média à frente das atividades culturais da cidade. Trata-se de um grupo formado na maioria por professores, jornalistas, médicos. Esses indivíduos no período de 60 a 80, uns já formados, outros ainda universitários, são os inventores de um saber sobre o teatro, a cultura de um modo geral, e que vão construindo seus lugares de intervenção na cultura local, debatendo sobre o teatro e o que estão fazendo dele, por isso os conflitos, embates, sendo o teatro o foco de discussão desses intelectuais. Havia também nesse período outros grupos formados que discutiam outras áreas da cultura, Rômulo Gouveia e Bráulio Tavares, por exemplo, coordenavam atividades culturais relacionadas ao cinema, um cinema com perspectivas para “o povo”.

Um dos grandes motivos de discussão na década de 60 foi quando o poder Municipal decidiu “encampar” o teatro à Fundação Regional do Nordeste (FURN), hoje Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Sobre essa decisão, Hermano José que em 67 ainda era estudante, manifesta-se contra o poder Municipal e contra o professor

Fernando Silveira, o qual, com a encampação do teatro iria ser o diretor das atividades artísticas dessa instituição:

Vem causando séria apreensão nos meios artísticos campinenses, a notícia recentemente divulgada, de uma espécie de encampação do teatro Municipal Severino Cabral por parte da Fundação Regional do Nordeste. A Informação prestada pelo professor Fernando Silveira que a esta altura deverá ocupar o cargo de diretor do Instituto Geral de Artes da FURN, não foi bastante claro. Sabe-se apenas que é pretensão da FURN equipar e conservar o teatro⁷⁶.

Hermano questiona ainda a maneira como está ocorrendo o processo de encampação pelo poder Municipal, com reflexões de quem tinha uma preocupação político-social com o teatro, ao mesmo tempo, demarcando e deixando clara a construção de seu lugar na sua cultura:

(...) Sendo a FURN mantida por verba municipal (ou estaremos mal informados?) não poderia a própria prefeitura dar condições ao teatro municipal? (...) sabendo-se que existe a intenção de federalizar a FURN, perderá o município na ocasião em que isto for efetuado, um de seus valiosos patrimônios?(...) ⁷⁷.

A continuidade desse discurso, acentuando a participação do autor na vida cultural da cidade, deixa entrever ainda, outros lugares de disputa, agora entre os grupos teatrais. Idealizador e fundador do GEVAR (Grupo Experimental de Várias Artes), Hermano José reivindica a possibilidade de o Teatro Universitário Campinense (TUC) ser beneficiado com a encampação do Municipal:

(...) O Teatro Universitário Campinense terá prioridade em relação a ensaios e promoções em nossa casa única de espetáculos? (...) Tenciono a FURN criar uma aristocracia teatral em Campina Grande? (...) ⁷⁸.

E no âmbito das tensões entre os grupos teatrais, a participação dos universitários aparece como um símbolo de prestígio:

(...) não temos nada contra o TUC, pois além de contarmos com amigos em seu meio, somos pré-universitários e temos também elementos universitários em nosso grupo (...)⁷⁹.

O jornal, nesse caso, o Diário da Borborema, era um dos veículos das e para as discussões dos que estavam envolvidos com o teatro na cidade. A resposta do professor Fernando Silveira a Hermano José veio um mês depois, em nome do que consideravam povo:

Precisamos salvar o teatro para devolvê-lo ao povo (...) volto a falar das atividades artísticas do Instituto Central das Artes da Universidade Regional do Nordeste, do qual sou candidato. O Instituto Central de Artes da Universidade Regional do Nordeste já deu os primeiros passos no sentido da implantação de uma mentalidade genuinamente artística na nossa cidade (...)

80

Nessa discussão sobre a transferência do Municipal para a FURN, os políticos participavam, dividindo opiniões. O ex-prefeito Cabral e o Vereador Manoel Joaquim Barbosa discordam. Apoiando o prefeito Williams Arruda estava o vereador João Nogueira Arruda.

Discutir o destino do teatro era, pois, uma maneira de se fazer sujeito dentro da cultura campinense, de se inscrever nesse contexto, daí ser necessário expressar-se sobre ela, porque pensando com Vorraber e Foucault, "(...) as idéias não são apenas formas de expressar os significados do mundo, mas elas podem ser vistas como sistemas que demarcam e moldam como deve ver-se o mundo, que possibilidades estão disponíveis (...)"⁸¹.

Os indivíduos envolvidos nesse projeto, sonhavam com e no teatro, palco de suas realizações pessoais e profissionais, disputando-se, enfrentando preconceitos sociais que os rotulavam negativamente, além de terem que lidar com a falta de dinheiro para tornarem seus sonhos concretos. Hermano José disse que quando começou a trabalhar, “metade do dinheiro era para montar os seus espetáculos e lucros não tinha”⁸²; Lourdes Ramalho que tinha uma companhia de teatro era por ela mesma mantida⁸³, além de ter sido a financiadora dos seus próprios textos. E para complementar o quadro de desafios, uma “platéia faltosa”.

A preocupação com o teatro, o registro dessa preocupação acompanhavam as falas e gestos desses intelectuais ativistas, como aparece no discurso de um deles, o professor Fernando Silveira:

Em relação ao Teatro Municipal, quero esclarecer que esse setor é o que nos vem preocupando mais no momento, tendo em vista que consideramos a arte de representar, um dos veículos da cultura mais urgentemente necessário ao nosso povo⁸⁴.

Como veremos no capítulo II, sendo o povo a grande discussão da cultura e política, nas décadas de 60 a 70, numa busca pela identidade da nação/região, falar de teatro para o povo era uma idéia bastante usada por aqueles intelectuais. O médico Elzo França legitima isso; “Qualquer descuido no teatro é desrespeito a Campina”⁸⁵.

Essa idéia de um teatro para o povo era o que unia todos que estavam vivendo o teatro no período de 60 a 80, idéia que perpassou todas as falas de Lourdes Ramalho e que ela usa para justificar sua própria dramaturgia, quando diz que “não cria os valores do povo os transpõe”⁸⁶.

A realização de Festivais de teatro nos colégios demonstra essa preocupação intelectual de “popularização” do fazer teatral. Eram para os colégios e Universidades

que as práticas e discursos dos que sonhavam teatro se estendiam. Quando da organização do I Festival da década de 70, Ademar Dantas confirmava isso ao falar do objetivo de tal evento, um objetivo que se contradiz por que pensa um teatro para o povo, seguindo as normas do Governo Militar:

(...) incrementação da arte cênica no meio estudantil, fazer uma renovação da platéia e ajudar os diversos educandários da cidade, no cumprimento da lei de Diretrizes e Base do Ensino que exige a criação e participação do estudante no setor teatral⁸⁷.

Lourdes Ramalho, porém, professora da Escola Normal nessa época, ali mesmo semeava suas sementes, criava seus objetivos. Sonhar nesse contexto significava, pois, marcar territórios, construir um espaço, e quando se perde espaço/lugar, os embates ficam mais nítidos.

Campina Grande estava se construindo como cenário privilegiado para as realizações dos Festivais de teatro, música, poesia, literatura. Porém, os eventos dessa natureza que promoviam o teatro eram mais freqüentes, como mostra o Diário da Borborema de 1960 a 1983.

A partir dessa informação é necessário imaginar o cenário desses festivais: As torcidas, os gritos, ovações, vaias, vitórias, desconquistas, lágrimas de quem viu o prêmio passar. Episódios relatados no jornal falam um pouco disso.

Uma das matérias realizadas pelo Diário da Borborema, noticiava: “Sabotagem no Festival de Teatro Campinense”⁸⁸. A reportagem foi realizada a partir do discurso do professor Estácio Tavares, o qual, representando o teatro da Escola Normal, que encenara *A Farsa do Advogado*, reivindicava: “O júri sem traduzir o sentimento popular, enfeixou (sic) quase todos os prêmios numa só mão. Esperamos que da próxima vez saiba ele agir mais imparcialmente (...)”⁸⁹.

Em setembro de 1971, o mesmo jornal registra um momento de descontentamento, outro de retaliação em relação ao resultado do Festival de Teatro nos colégios. O professor Celso Pereira e Lourdes Ramalho protagonizaram respectivamente esses dois momentos. O primeiro criticando a organização do evento e o resultado final que não havia premiado seu colégio, dizia: “Os colégios não deviam participar de outros festivais (...)”⁹⁰. Lourdes Ramalho retrucou: “A participação de seu colégio em festivais dessa natureza era somente no intuito de tentar comunicar ao povo campinense essa bela arte, e não no sentido competitivo”⁹¹, dizendo ainda que seu colégio iria participar de todos os festivais.

Dois dias depois, outra notícia é registrada a respeito do mesmo evento. Agora era um dos atores inconformado: “o estudante José Antônio do Onze de Outubro, que recebeu uma medalha de bronze no II Festival jogou-a no meio do auditório (...)”⁹².

O ator na mesma reportagem justificava seu gesto: “(...) xingaram-me inescrupulosamente quando da minha apresentação (...). Fiz aquilo única e exclusivamente como uma afronta a esse público que não sabe se comportar em teatro”⁹³.

Ainda nesse ano, outro ator, Manoel Torres do Colégio Roberto Simonsen, que participou da peça *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna, também registrou seu descontentamento com o resultado do Festival que não havia premiado a sua peça. A notícia declarava: “Ator Está Revoltado com a Classificação”⁹⁴. O teatrólogo Antônio Câmara, no mesmo sentido, criticava a atuação do júri, considerando este “desonesto”⁹⁵.

Eram os sonhos, sonho de ser ator, de ser diretor, de ser autora, de ser gente de teatro, que causava tanta emoção e fissuras. Uma fala do médico Ademar Dantas traduz um pouco essa metáfora dos sonhos e como eles se realizavam naquela época:

(...) Fazer uma semana de teatro em Campina Grande é um sonho que acarício há muito tempo. De conversa em conversa, afinal, interessou-se pelo assunto o doutor Fiúza Chaves (...). Aqui estamos nós para dizer que salvo motivos de força maior, vamos fazer a semana (“...”) ⁹⁶.

Eram sonhos que se encontravam em outros sonhos. Mas nesse contexto e caminhando ao lado dos sonhos, um registro de jornal fez-me ver que das brechas e flechas entre o sonhar e o buscar, a violência física tanto quanto a discursiva, eram personagens de uma mesma história. O Diário da Borborema de 1977 registra a denúncia de um espancamento. A vítima? O teatrólogo Hormerval Thompson. Os culpados? Policiais. A causa? Segundo o teatrólogo: “(...) fui espancado por que estava sentado no braço da poltrona e fumando” ⁹⁷. E quando do encerramento da Semana Colegial de Teatro, o organizador do evento Ademar Dantas solicita “a polícia para pôr ordem no teatro”. Nesse mesmo evento em que Ademar solicita a polícia, o ator que já fora citado aqui, José Antônio, que jogara a medalha para o auditório, fala também no jornal do atrito que teve com indivíduos da platéia que certamente afrontaram seu desempenho na peça: “(...) quando me retirava do teatro apareceram alguns elementos que quiseram levar a (sic) frente a brincadeira. Não suportando tive que me defrontar com um deles (...)” ⁹⁸.

Tais acontecimentos mostram na verdade os conflitos entre os que promoviam, consumiam e vigiavam o teatro, este, situado no contexto da ditadura militar, fora pensado pelo poder como um lugar também da desordem, que precisava ser disciplinado, daí a vigilância, a violência física e discursiva dos que normalizavam a sociedade, dos que organizavam e freqüentavam o teatro, sonhando, teatro.

Este é, pois, um dos cenários onde a autora aqui estudada inscreveu sua autoria/obra, tempo de vozes dissonantes, de personagens que aparecem em cena por

várias circunstâncias, dentre elas, o sonho, sonho e seus conflitos, porque para realizá-los, enfrentavam o que nomeavam de seu outro.

Cada sonho é o conto de uma trajetória. Os nomes que hoje são conhecidos na cidade e até no Brasil, como é o caso de Elba Ramalho e o ator José Vasconcelos, iniciaram nos palcos campinenses, foram iluminados pela prática teatral que na cidade se construía, começaram dando vida aos textos que aqui eram criados e sendo dirigido pela criatividade dos que para Campina Grande veio como é o caso também de Wilson Maux, que dirigiu vários espetáculos nos quais Elba Ramalho participou, dentre eles, *Morte e Vida Severina*⁹⁹.

Eis o sonho e suas tramas, protagonistas da história cultural de Campina Grande entre as décadas de 60 e 80, cenas outras da vida e obra, Lourdes Ramalho, que poeticamente escrevia na época: “(...) se não vences, nem lutas, ao menos SONHA¹⁰⁰ ... e sonharam...

Notas

¹ Ver LARROSA, J. Como se Chega a ser o Que se é In: *Pedagogia Profana, Dança, Pirueta e Mascaradas*. Porto Alegre: Contra Bando, 1998. p.34

² *Idem*; *ibidem*. p.41.

³ Ver ALBUQUERQUE, Jr., D. M. *História: A Arte de Inventar o Passado*. Mimeografado. S/d.

⁴ Ver *A Ilusão Biográfica* In: BOURDIEU, P. *Usos e Abusos da História Oral*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 183-191.

⁵ CAMPOS, Gil. *Jornal da Paraíba, Campina Grande*, 06 de Abr. 1997 *Painel-Xeque Mate*, n.3 p.5.

-
- ⁶ As peças mais conhecidas autora são: O Romance do Conquistador, O Trovador Encantado Guiomar Sem Rir Sem Chorar, O Reino de Prestes João, As Velhas, A Feira, Fogo - Fátuo, Os Mal amados, A Eleição, A Feira, Fiel espelho Meu. Das peças infantis as mais conhecidas são: O Ratinho e o Dom Galão, o Diabo Religioso, Maria Roupas de Palha e Judite Fiapo na Serra pelada.
- ⁷ Segundo Lourdes Ramalho em entrevista realizada na casa da autora em 08 de maio de 2004. Moncho Rodrigues era apaixonado pelo Nordeste, veio de Portugal e pegou a minha primeira peça *As Velhas* e montou. Depois dessa peça então abriu o caminho. Ao todo são nove peças *As Velhas*, *Frei Molambo* e *O Romance do Conquistador* foram montadas aqui e as demais em Portugal.
- ⁸ Seus textos são estudados no Teatro Guirigai, Madri e na ODIT – Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral da Universidade de Guimarães em Portugal.
- ⁹ Entrevista realizada na casa da autora em 08 de maio de 2004.
- ¹⁰ Em 1992 *O Romance do Conquistador* foi escolhido pela embaixada espanhola para representar o Brasil na Espanha, por ocasião dos festejos em comemoração ao V Centenário dos Descobrimentos, estreando no Festival de Morazzo na Galícia, terminou por percorrer Espanha e Portugal; seu espetáculo *As Velhas* foi contemplado no Brasil com o prêmio Mambembão, sendo também premiado em Portugal no Festival Internacional de Expressão Ibérica – FITEI – Porto, Portugal; no VII Festival nordestino de Teatro de Guarimiranga, Ceará, *As Velhas* recebeu os prêmios de melhor atriz (Zezita Matos), melhor atriz coadjuvante (Ingrid Trigueiro), melhor direção e espetáculo, melhor iluminação e caracterização; No XIII Festival Nacional de Teatro de São Mateus, Espírito Santo, ganhou mais cinco prêmios e três indicações; *As Velhas* ainda conquistou o terceiro lugar no I Festival Regional da FENATA em Campina Grande, segundo lugar na I Mostra de Teatro Amador e Universitário da Paraíba, primeiro lugar no III Festival Nacional de Teatro Amador de Ponta Grossa e recebeu Menção Honrosa na VII Noite da Cultura do Conselho Estadual de Cultura; seus textos *A Feira*, *Fogo Fátuo* e *Os Mal amados* foram premiados pelo Serviço Nacional de Teatro SNT. A primeira foi premiada novamente pelo Serviço de Cultura - SEC em 1976, participou do I Festival de Inverno de Campina Grande, foi convidada especial do Festival de São Carlos em São Paulo, convidada especial do I Festminas – Belo Horizonte, Minas Gerais e foi texto premiado no Festival de Teatro Amador de Feira de Santana, Bahia, fez temporada no Teatro Santa Rosa pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, foi primeiro lugar no Festival de Inverno de Campina Grande, recebeu prêmio por melhor texto no Festival Regional de Feira de Santana na Bahia; *Fogo Fátuo* representou a Paraíba no II Festival de Inverno de Ouro Preto Minas Gerais em 1977 e ganhou vários prêmios, foi primeiro lugar no I Festival Nacional de Teatro Amador em Campina Grande e foi também essa a primeira peça reconhecida da autora em Campina Grande, tendo sido premiada no I Festival de Inverno na cidade; a peça *Charivari* foi premiada no Concurso de textos da Oficina do Autor do Ministério da Cultura, Brasília, 1999 e *Os Mal Amados* foi primeiro lugar no I Concurso Paraibano de Peças Teatrais pela Secretaria da Educação e Cultura do Estado. Ver essas informações in: Revista SOBREART s/d, localizada no Arquivo de Lourdes Ramalho, no Museu Histórico da Paraíba, em

RAMALHO, L. Raízes Ibéricas e Judaicas do Nordeste. João Pessoa: Editora UFPB, 2002 e RAMALHO, L. O Trovador Encantado. Campina Grande: RG Editora e Gráfica, 1999. pp.43-51.

- ¹¹ Entrevista realizada no dia 09 de abril de 2004 na Casa da Cultura com João Dantas, local onde o mesmo trabalha; a entrevista com Hermano José foi realizada em 13 de abril de 2004 no Museu do Algodão, onde é diretor.
- ¹² Ver RAMALHO, M. L. N. Prefácio In: Teatro Popular – A Eleição, Guiomar Sem Rir Sem Chorar, Frei Molambo – Ora Pro Nobis. Campina Grande: RG Gráfica e editora, 1999. p.1
- ¹³ Ver entrevista por André de Sena, colunista do caderno de cultura do Jornal da Paraíba In: RAMALHO, M. L. N. Raízes Ibéricas, Mouras e Judaicas do Nordeste. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2000. p. 32
- ¹⁴ Ver JOSÉ, H. Prefácio In: RAMALHO, M. L. N. Teatro Popular - A Eleição, Guiomar Sem Rir Sem Chorar, Frei Molambo – Ora Pro Nobis. Op. Cit. P.1
- ¹⁵ Ver RAMALHO, M. L. N. Prefácio In: O Trovador Encantado, Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 1999. P.3
- ¹⁶ Ver entrevista por André de Sena, colunista do caderno de cultura do Jornal da Paraíba In: RAMALHO, M. L. N. Raízes Ibéricas, Mouras e Judaicas do Nordeste. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2000. P.32
- ¹⁷ Entrevista realizada no dia 15 de maio de 2004 na casa da autora.
- ¹⁸ Idem; ibidem.
- ¹⁹ Ver A Ilusão Biográfica In: BOURDIEU. Op. cit. 183-191.
- ²⁰ Entrevista realizada na casa da autora no dia 15 de maio de 2004.
- ²¹ Idem; ibidem.
- ²² Idem; ibidem.
- ²³ Idem; ibidem.
- ²⁴ Ver RAMALHO, M. L. N. Prefácio In: __Teatro Popular – A Eleição, Guiomar sem Rir Sem Chorar, Frei Molambo – Ora Pro Nobis. Op. cit. p.1.
- ²⁵ Ver BLANCO, A. In: RAMALHO, M. L. N. PREFÁCIO In: Charivari – Texto Teatral em Cordel. Campina

Grande: RG Gráfica e Editora, 2002. P.6.

- ²⁶ Ver NUNES, L. A. In: Charivari. Op. Cit. P.6.
- ²⁷ Sobre a discussão da autoria enquanto construção social ver FOUCAULT, M. O Que é um Autor? São Paulo: Passagens, 1992.
- ²⁸ Cf. ALBUQUERQUE Jr., D. M. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999, sobre a discussão do Nordeste enquanto um espaço histórico, que fora criado pelo embate entre os intelectuais do antigo Norte nas décadas de 20 e 30.
- ²⁹ Sobre a história do teatro em Campina Grande ver o artigo de SILVA, V. S. A Arte Não Tem Sexo? O Fazer Teatral Masculino em Campina Grande, publicado em Cd-rom no IV Encontro de História Oral do Nordeste entre os dias 23 e 26 de setembro de 2003.
- ³⁰ D. Lourdes Ramalho: Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense Diário da Borborema. Campina Grande. 05 de setembro de 1982 Tudo, p.1
- ³¹ Ver BITTENCOURT, M. Revisão Crítica da Atividade Cultural em Campina Grande 1950-1975 In: Revista Campinense de Cultura. S/d. p. 23.
- ³² Idem; ibidem. P. 30
- ³³ D. Lourdes Ramalho: Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense Diário da Borborema. Campina Grande. 05 de setembro de 1982 Tudo, p.2
- ³⁴ Lourdes Ramalho, Lourdes Capozzoli, Eneida Agra, Hermano José, Fernando Silveira, Antônio Alfredo Câmara, Altimar Pimentel, Ademar Dantas, João Dantas, Edinaldo do Egypto, já falecido, Wilson Maux, eis alguns dos nomes dos que mobilizaram e deram continuidade às atividades culturais desenvolvidas na década de 70 em Campina Grande, alguns escrevendo peças, como é o caso de Lourdes Ramalho, Hermano José, Ademar Dantas, Wilson Maux, outros na direção, como o fez João Dantas, Lourdes Capozzoli, outros ainda organizando festivais, como Alfredo Câmara, Ademar Dantas, Eneida Agra.
- ³⁵ Ver BITTENCOURT, M. In: Op. cit. p.33.
- ³⁶ Dentre os festivais realizados nessa época, tinha-se o FENAT (Festival Nacional de) Teatro; FENATA (Festival Nacional de Teatro Amador); Festival de Inverno que veio substituir o FENATA; Festival Colegial de Teatro; Semanas de Amostras de Teatro; Semana de Teatro dos Bairros; Semana de Teatro Regional; Semana da Cultura; Mostra Nacional de Teatro Amador; Mostra Estadual de Teatro Amador e concurso

Universitário de Peças teatrais, entre outros.

- ³⁷ D. Lourdes Ramalho: Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense Diário da Borborema. Campina Grande. 05 de setembro de 1982 Tudo. p.3.
- ³⁸ Sobre os incentivadores do teatro, a autora cita Fernando Silveira, Raul Phryston, Ademar Dantas, Hermano José, Eneida Agra. E sobre os melhores atores cita Antônio Nunes, Emilson Formiga, Ranulfo Cardoso, Alzira Lucena, Socorro Brito. Entrevista realizada na casa da autora no dia 15 de maio de 2004.
- ³⁹ CAMPOS, Gil. Jornal da Paraíba, Campina Grande, 06 de Abr. 1997 Painel-Xeque Mate, n.3 p.8.
- ⁴⁰ Ver MAGNO, P. C. In: RAMALHO, M. L. N. Teatro Nordestino – Cinco Textos para Montar ou Simplesmente Ler – A Feira, As Velhas, Festa do Rosário, O Psicanalista, Fogo Fátuo. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 1998. p.8
- ⁴¹ Entrevistas realizadas com Lourdes Ramalho no dia 26 de maio de 2004 em sua residência, com Eneida Agra no dia 27 de maio de 2004 no Teatro Municipal e com Hermano José no dia 02 de junho de 2004.
- ⁴² Entrevista realizada no dia 02 de junho de 2004 no Museu do Algodão.
- ⁴³ Ver ORTEGA, F. A Estilística da Amizade. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 31-40.
- ⁴⁴ Ver FOUCAULT Apud ORTEGA, F. idem; Ibidem.
- ⁴⁵ Idem: Ibidem.
- ⁴⁶ Idem; Ibidem.
- ⁴⁷ Teatrólogo contemporâneo de Lourdes Ramalho e que como a autora tinha uma preocupação com os temas regionais, mas diferentemente de Ramalho, não teve a visibilidade que aquela teve.
- ⁴⁸ Entrevista realizada no dia 26 de maio de 2004 na casa da entrevistada.
- ⁴⁹ Teatro Paraibano Impressiona Ministro. Diário da Borborema. Campina Grande, 09 de Nov. de 1967. p.3
- ⁵⁰ Idem; Ibidem.
- ⁵¹ Idem; Ibidem.
- ⁵² Entrevista realizada no dia 10 de agosto de 2004.
- ⁵³ Ver entrevista em Jornal da Paraíba, Coluna Painel – Caderno de Domingo- domingo, 06 de abril de 1997 no arquivo de Lourdes Ramalho no Museu Histórico de Campina Grande.
- ⁵⁴ Convite para entrevista no dia 15 de setembro de 2004.
- ⁵⁵ Entrevista realizada no dia 10 de agosto de 2004.
- ⁵⁶ Entrevista realizada no dia 26 de maio de 2004 na casa da entrevistada.
- ⁵⁷ Ver ORTEGA, F. A Estilística da Amizade.
- ⁵⁸ Entrevista realizada em 15 de junho de 2004.

-
- ⁵⁹ Ver DE ALBUQUERQUE, D. M. Vidas Por um Fio. Vidas Entrelaçadas – Rasgando o Pano da Cultura e Descobrimdo o Rendilhado das Trajetórias Culturais In: História e Perspectivas, Uberlândia, 87-95, jan./jun., 1993. p. 89.
- ⁶⁰ O Teatro é a Maior expressão da Cultura de um Povo. Diário da Borborema. Campina grande. 01 de dez. 1963. p.1
- ⁶¹ Teatro Municipal Poderá Abrir suas Portas para Receber Cacilda Becker. Diário da Borborema. Campina Grande. 12 de jul. 1964.p.3.
- ⁶² Jamais me Acusarão de Deixar Inacabado o Nosso Teatro Municipal. Diário da Borborema. Campina Grande, 22 de Jul. 1964. p.2.
- ⁶³ Idem. Ibidem, p.2.
- ⁶⁴ Lançamento da *Obra Poética* de Félix Aratújo em 24 de Setembro, 1964, de *Literatura Para o povo – Educar as Massas?* Lopes de Andrade, da Revista Cultural em 10 de Outubro, 1964, do Romance *Garganta de Esqueleto* de Eude Barros, de *Histórias da Paraíba* de Horácio de Almeida em 21 de Setembro, 1966.
- ⁶⁵ Em 24 de Setembro de 1964, Epiácio Soares recebeu o título de cidadão Campinense; em 06 de Dezembro de 64, José Américo recebe o Título de Cidadão Campinense no Municipal.
- ⁶⁶ Em 26 de Setembro de 1964, Gilberto Freyre fazia uma palestra no Municipal, intitulada “Revolução de 31 de Março, na qual discutia o papel da mulher nesse fato. E em 10 de Março de 1965, Freyre retornava ao Municipal para mais uma das suas palestras.
- ⁶⁷ Entrevista realizada no dia 10 de agosto de 2004.
- ⁶⁸ Teatro Universitário Campinense (TUC) Nota Oficial Contra Acusações ao Sr. Wilson Maux e os Outros Partícipes do Teatro. Diário da Borborema. Campina Grande 19 de jul., 1965. p. 1
- ⁶⁹ Entrevista realizada em 02 de junho de 2004.
- ⁷⁰ Idem; Ibidem.
- ⁷¹ Entrevista realizada em 13 de julho de 2004.
- ⁷² Aplausos de Pé: Hermano José Bezerra. Diário da Borborema, Campina Grande, 02 de Nov. 1966. p.4
- ⁷³ CAMPOS, G.Lourdes Ramalho. Jornal da Paraíba. Campina Grande, 06 de abr. 1997. Painel.-Xeque Mate p.3
- ⁷⁴ Ver RAMALHO, M. L. N. Charivari. s/d nos Arquivos de Lourdes Ramalho no Museu Histórico de Campina Grande. P. 1
- ⁷⁵ TAVARES, W. Lourdes Ramalho. Jornal da Paraíba. Campina Grande. 22 de Mai.1983. Gazetilha. p.2, localizado no Arquivo de Lourdes Ramalho no Museu Histórico de Campina Grande.
- ⁷⁶ Estudante Analisa a Encaptação do Teatro. Diário da Borborema. Campina Grande, 19 de Mar., 1967. p.2
- ⁷⁷ Idem;Ibidem. p.2
- ⁷⁸ Idem; ibidem. p.3
- ⁷⁹ Idem; Ibidem. P.4
- ⁸⁰ Precisamos Salvar o Teatro para Devolvê-lo ao Povo. Diário da Borborema. Campina Grande 11 de abr. 1967. P.7

-
- ⁸¹ Ver COSTA, M. V. (org.). *Sujeitos e Subjetividades nas Tramas da Linguagem e da Cultura* In: *Escola Básica na Virada do Século: Cultura, política e Currículo*, 2. ed. São Paulo; Cortez, 2000 . p.28.
- ⁸² Entrevistas com realizada em 02 de junho de 2004.
- ⁸³ Entrevista realizada com a autora em 26 de maio de 2004 em sua residência.
- ⁸⁴ *Precisamos Salvar o Teatro para Devolvê-lo ao Povo*. Diário da Borborema. Campina Grande 11 de abr. 1967. p.7.
- ⁸⁵ *Qualquer Descuido no Teatro é Desrespeito a Campina*. Diário da Borborema. Campina Grande 12 se abr. 1967. p. 3
- ⁸⁶ *D. Lourdes Ramalho: Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense* Diário da Borborema. Campina Grande. 05 de setembro de 1982. Tudo. p.5.
- ⁸⁷ *Festival de Teatro do Estudante Será em julho*. Diário da Borborema. Campina Grande, 16, abr. 1970. p.3
- ⁸⁸ *Houve Sabotagem no Festival de Teatro Campinense*. Diário da Borborema. Campina Grande, 04 de Set. de 1970. p.3
- ⁸⁹ *Idem; Ibidem*. p.4
- ⁹⁰ *Teatro Tem Vencedores Hoje*. Diário da Borborema. Campina Grande, 07 de Set. de 1971. p.1
- ⁹¹ *Idem; Ibidem*. p. 1
- ⁹² *Ator Joga Medalha no Auditório*. Diário da Borborema. Campina Grande, 09 de Set. de 1971. p. 1.
- ⁹³ *Idem; Ibidem*. p. 1
- ⁹⁴ *Ator Está Revoltado com a Classificação*. Diário da Borborema, Campina Grande, 10 de Set. 1971. p.1
- ⁹⁵ *Ator Joga Medalha no Auditório*. Diário da Borborema. Campina Grande, 09 de Set. 1971. p.1
- ⁹⁶ *I Semana de Teatro de Campina Grande*. Diário da Borborema. Campina Grande, 19 de Out., 1969. p.3
- ⁹⁷ *Professor denuncia Violência da Polícia no Teatro Municipal*. Diário da Borborema. Campina Grande, 26 de Julho, 1977. p.1
- ⁹⁸ *Ator Joga Medalha no Auditório*. Diário da Borborema. Campina Grande, 09 de Set. 1971. p.1
- ⁹⁹ Entrevista realizada no dia 10 de agosto de 2004.
- ¹⁰⁰ Ver RAMALHO, M. L. N. *Caule de Flor de Cactus*. Campina Grande; Universidade Regional do Nordeste (FURN), s/d. p.13.

“(...) a história se assemelha ao teatro, onde os atores, agentes da história, só podem criar à condição de se identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente”.

(Durval Muniz)¹

2- OS DRAMAS DA CULTURA POPULAR

Na segunda parte do capítulo I, discutindo as relações que mantêm Lourdes Ramalho no contexto em que sua escrita passa a ser conhecida na área cultural da cidade, bem como os conflitos e disparidades das relações nesse período construído, vimos que o sonho, o sonho de fazer teatro, de levar “teatro ao povo”, era uma prática comum entre os que movimentavam as malhas da cultura naquele momento. Aprofundando o que já fora brevemente anunciado, farei nesse capítulo II uma discussão sobre a idéia de povo, de cultura e teatro popular que se inscreve e inscreve o contexto social de Lourdes Ramalho e as suas obras, com o intuito de ver de que forma a mesma diz a sua região, o habitante desta, ver o diálogo que ela constrói com a sua cultura no período em que escreve.

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

2.1 - As Cordas da Tradição

Em uma entrevista concedida ao Jornal da Paraíba², Lourdes Ramalho, respondendo sobre seus textos e sobre a cultura campinense de um modo geral, deixa claro o seu desânimo para com a cultura da cidade, por vários motivos: “A despreocupação do governo municipal/estadual e descaso do povo para com as coisas da sua cidade”³. Partindo do pressuposto de que a cultura campinense está em derrocada, cita exemplos como o carnaval e a literatura de cordel. Quando o repórter lhe interroga sobre o carnaval fora de época na cidade diz:

Do carnaval fora de época que eu acho muito importante é esse Bloco da Saudade que Eneida (a arte educadora Encida Agra faz e relembra os carnavais antigos, isso é muito importante). Agora, quanto à Micarande, se isso nos trouxesse também as músicas antigas e essa tradição, como existe a tradição do carnaval em Pernambuco – seria interessante. *Mas o que há, o que se vê, é como você falou, é a música baiana que domina*⁴.

A autora fala ainda da “derrocada” da Academia de Letras e do Cordel. Sobre a produção deste último diz, “está fraca”⁵.

E quando o assunto é o teatro campinense continua:

(...) a gente se entristece em ver as coisas, de repente, vem degradingolando. Dói. Eu acho que dói em todo autor, ator, todo aquele que ama o teatro sente dor ao ver como tudo isso está se esvaindo⁶.

A partir desses dizeres de Lourdes Ramalho que soam mais como um desabafo, vemos que a autora parte de um a priori: a cultura da cidade, a cultura da região está morta, em declínio. E esse discurso aqui selecionado ajuda a perceber, em parte, o sentido da sua produção teatral. Embora falando vinte anos após a estréia da sua obra,

a autora esclarece sempre que tem oportunidades que as suas peças têm uma preocupação com a preservação dos costumes tradicionais da sua cultura.

Durval Muniz quando da análise da produção literária dos autores nordestinos das décadas de 20 e 30, mostra dentre outras coisas, que o Nordeste fora pensado como um espaço de reação às invenções da modernidade. Mesmo sendo uma invenção da modernidade, o Nordeste foi pensado como uma reação a ela⁷.

Lourdes Ramalho escreve cinquenta anos depois, mas atualiza a discussão que mobilizou em grande medida a produção intelectual de intelectuais, como José Lins do Rego e Gilberto Freyre, instituindo um Nordeste enquanto espaço da tradição, subjetivando esse discurso, ao mesmo tempo em que contribui para a subjetivação do mesmo.

A autora não lembrou a quantidade de cordéis escritos, mas disse ter “uma produção considerável”⁸, nos quais um Nordeste folclórico, popular e rural se inscreve. Os títulos dos seus cordéis - os quais serão analisados no Capítulo III - seguindo a análise literária de Yves Reuteuer⁹ é um indicio de como a autora opera o enredo. *Festejos Juninos, Viagem no Pau-de-Arara, A Feira* e outros, são textos como veremos, que tratam de uma cultura nordestina presa às cordas da tradição, aos cantares e falares “arcaicos”, às trovas e cantos medievais.

Pirandello em sua justificativa pelo amor ao teatro escreve: “É arte, decerto... mas também é vida. É criação, decerto... Mas não criação duradoura. Uma coisa momentânea. Um milagre, uma estátua que se move”¹⁰. Para esse autor o teatro é a arte de não fixar, diferentemente do que pensa esse autor, o teatro de Lourdes Ramalho e sua paixão por esta arte está justamente no fato de esta fixar os costumes, os valores da sua região.

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

Dentro dessa busca pela tradição, a pesquisa do Cordel, poesia em forma de sextilhas ou décimas, é um caminho percorrido por Lourdes Ramalho, primeiro para mostrar esse escrito como uma arte que para ela “conservada no Nordeste, é responsável pela poesia medieval que anda corrente na região, compondo hoje, um dos maiores acervos de tradição da cultura popular, no Brasil e no contexto mundial”¹¹; segundo por que é uma das fontes da autora para pensar as raízes ibéricas, mouras e judaicas que se enraizaram no Nordeste.

Pesquisadora do Cordel, a autora localiza a origem deste no que considera “cultura popular medieval”. Uma literatura de base oral que misturava religiosidade e messianismo, transmitida por cantadores e posteriormente por folhetos impressos, a cavalo e/ou em barracas da feira. No Brasil, acrescenta que à religiosidade e ao messianismo, foram somados os temas da seca, do cangaceirismo, das tragédias locais e outros¹².

Fazendo uma história da literatura de Cordel e da sua edição, em meados do século XVII, Chartier diz:

“O catálogo dos livros de Cordel não é feito ao acaso. São todos escolhidos, porque parecem poder ser comprados por um vasto público e, portanto, susceptíveis de responder a uma expectativa partilhada, seja ela de ordem da devoção, da utilidade, do imaginário”¹³.

E sendo impresso num período de criação da Imprensa, de humanização da fé, dos discursos, e ao mesmo tempo de disciplinarização e higienização dos corpos/sexos, esses eram os temas que mais apareciam nos folhetos.

Pensando a autoria de Lourdes Ramalho, os seus Cordéis falam e escrevem o que o nordestino almeja ver e ouvir; histórias engraçadas, religiosas e profanas, histórias do homem do sertão, peregrinos da seca.

O misticismo, o sagrado, o divino, o cômico, o burlesco, figuras sertanejas, bufônicas, diabólicas, viris, desvirilizadas, mulheres titânicas, eis algumas das imagens alegóricas que percorre o cordel de Lourdes Ramalho, imagens que diz ter nascido do que observa no popular, do que apreendeu das leituras das poesias em cordas na feira¹⁴.

Para a autora é a literatura de cordel o que há de mais “puro” na cultura nordestina e de mais tradicional, daí o seu objetivo: Inscrever as histórias que diz ser do sertão numa forma de literatura que afirma ser o que há de mais preservado na sua cultura, cordel.

A preocupação da autora não é só registrar o que chama de tradição da região nos escritos de cordéis, mas acredita ser necessário passar essa tradição para os mais jovens. Apontando para o declínio dessa arte, afirma:

Está faltando conhecimento. Poucos sabem o que é cordel e eu acredito que tenha muita gente que seria excelente cordelista¹⁵. Dizendo ainda que uma coisa que gostaria de fazer era, através de jornais, fazer um concurso de poemas, de cordéis pequeno, isso para o 2º grau e para as Faculdades. Isso seria descobrir muita gente boa¹⁶.

Vinte anos depois, ainda sedenta pelo sonho de fazer teatro, tecer os fios da sua cultura, Ramalho reafirma aqui aqueles ideais da década de 70, quando atribuía ao

intelectual, o papel de abrir espaço para “a cultura do povo”, nesse caso, para o cordel nos colégios e faculdades, ao seu ver lugares privilegiados para a popularização dessa arte, arte que diz ser do povo, resgatada pelos intelectuais, mas genuinamente povo, tema que discuto a seguir.

2.2 - Brechas Entre o Dizer e o Fazer¹⁷: Os intelectuais e o povo

“Impossível dissociar o teatro do processo cultural de um povo”¹⁸. “Teatro é cultura – daí nossa obrigação de levá-lo ao povo”¹⁹. Como já disse no Capítulo I, os intelectuais que discutiam o teatro no contexto de 1960 a 1980, fizeram da idéia de povo, o cerne de suas inquietações, não só em Campina Grande, mas no Brasil como um todo. Pensava-se nesse período em criar um teatro para o povo. Vivendo nesse contexto, Lourdes Ramalho diz “escrever coisas do povo”²⁰. Mas essas “coisas do povo”, acredita a autora, está em declínio, como já tivemos a oportunidade de ver, por isso, no seu discurso, cabe aos intelectuais o lugar de “resgatar” essa cultura, de “cobrar dos governos, investimentos”, como sugere a citação abaixo de uma entrevista concedida ao Jornal da Paraíba: “(...) aqueles elementos autores, vocalistas, escritores, todo esse pessoal que sabe o que é a cultura de Campina Grande, conhece as tradições nordestinas, esse povo que deveria cobrar – quem escreve, quem fala, tudo isso”²¹.

O repórter também informado pela idéia de que o papel dos intelectuais é mobilizar a cultura do povo, direciona a pergunta para o lugar dos intelectuais na cultura campinense:

Os intelectuais de Campina Grande estão fechando os olhos para essa derrocada da cultura?

Ramalho – (Ela acena com a cabeça positivamente) E quando falam, como eu mesma, falam à boca pequena, então não há uma grita para que se reverta esse quadro²².

Esse discurso de Lourdes Ramalho que aponta para o declínio da cultura da sociedade campinense/nordestina mostra, ao mesmo tempo, a possível causa desse declínio, que é o descaso dos detentores de um poder/saber, os governantes e intelectuais da cidade. O povo que aqui aparece desprotegido, também assume uma só rosticidade, como se no trajeto cultural não houvesse diferenças, multiplicidades, porque a homogeneidade, segundo Certeau²³, é uma das maneiras de os intelectuais nomearem e dizerem o que chamam de povo, é também uma das imagens que constrói o teatro de Ramalho quando faz do povo nordestino seu objeto de discussão.

Mas é da espontaneidade do povo que também fala o seu teatro, espontaneidade que requer a lógica e organização do saber intelectual, como diz: (...) existe as manifestações muito espontâneas, como nosso teatro popular, que é muito espontâneo, mas mesmo assim ele carece de certos conhecimentos, nem que sejam intuitivos (...) ²⁴.

Raymond Williams pensando a organização social da cultura discute e questiona os privilégios que são dados em dadas literaturas aos intelectuais e produtores culturais, como se estes fossem os ícones de uma organização cultural. Assim,

É interessante que um desconforto que se repete no uso de intelectuais” (...) sugira (...) dois dos problemas subjacentes. Em primeiro lugar, objeta-se que o termo é arrogante, porque implica que apenas os intelectuais são inteligentes. Objetiva-se, em segundo lugar, que ele é um modo de estabelecer distância ou afastamento dos assuntos do dia-a-dia²⁵.

Essa discussão ajuda a pensar o lugar do intelectual como um lugar não dado, pronto, mas criado socialmente e cujas características principais são o de oposição ao povo, lugar de erudição. E dentro desse rótulo de intelectual incluem-se filósofos, jornalistas, escritores e outros.

Lourdes Ramalho e seus contemporâneos foram vistos e ditos como os intelectuais da cidade, e por isso, detentores de um saber, mas também de um poder sobre o que simultaneamente fora criado junto, “o povo”, que constituía todos que estavam colocados fora desse círculo de intelectualidade. Era o povo que participava dos festivais, que assistia ao teatro, que era personagem das peças ramalhianas, mas eram os intelectuais os detentores do saber/poder dessa cultura que organizavam, criando simultaneamente o seu lugar de distanciamento, como sugere Williams²⁶ e De Certeau²⁷.

O lugar de escritora/autora de Lourdes Ramalho cria, ao mesmo tempo, a idéia do que é ser um intelectual campinense, do que é teatro, fazer teatro, do que é a cultura da cidade e da região. Um exemplo recente disso é o fato de surgir na década de 90 teatros e intelectuais da cultura com outras propostas e temas na cidade, como é o caso de Saulo Queiroz²⁸, que fora aluno de aulas cênicas de Hermano José, participando também de grupos teatrais dirigidos por Wilson Maux, Lourdes Ramalho e cujos textos *Machos e Fêmeos*, *Fêmeas*, *Bichas* e outros, os quais trazem uma proposta diferenciada dos modelos de masculinidade e feminilidade, sobretudo, dos homossexuais, numa tentativa de questionar a homogeneidade desses modelos, não são aceitos por dados intelectuais da cidade, porque vêm nos textos de Lourdes Ramalho, um exemplo de teatro, fato que fez Queiroz chamar esses críticos de “intelectualóides”²⁹, no mesmo sentido, um dos críticos do teatro de Saulo Queiroz chama seus textos de “besteira”³⁰.

Se pensarmos com Bourdieu, quando da sua análise sobre a moda, a qual mostra a competição de lugares entre os costureiros antigos e modernos, em que aqueles rejeitam “o exagero dos tipos e efeitos que produzem os costureiros novos” ao passo que no estilo clássico (...) é relativamente fácil criar o belo, enquanto o estilo de vanguarda é muito mais exigente³¹, podemos pensar essa disputa na instituição do teatro de Lourdes Ramalho. Teatro que acaba se inscrevendo na década de 70 como um teatro de vanguarda, afinal, não se tinha tido ainda uma teatróloga na cidade, e falando do povo nordestino da maneira que fala, apregoando a idéia da tradição da maneira que apregõa, fazendo do sertão o seu objeto de estudo. Antes disso, na década de 20, por exemplo, o teatro que era um tipo de cine-teatro, chamado Apolo, era em forma de revistas musicais, do qual participavam as moças e os rapazes da “alta sociedade”, e na década de 50, tem-se o teatro de Revistas da Rádio Borborema³², ambos não trazem ainda uma preocupação com o povo, povo nordestino/campinense, discurso que perpassará a produção teatral de Ramalho. Daí a resistência ao teatro de Saulo Queiroz, porque não trata do povo, da região, da cultura que o drama ramalhiano instituiu.

O povo, não resta dúvida, é o tema dos dramas e comédias de Lourdes Ramalho, o povo nordestino, abreviando ainda mais, o povo do sertão nordestino, e é dele que a construção do seu lugar de intelectual também se distancia. Tem a mesma origem, o sertão nordestino, mas Lourdes Ramalho e os sertanejos que descreve, acabam ocupando lugares diferenciados no seu próprio discurso.

Ela, “mulher de Letras”, “uma intelectual” e os sujeitos que aparecem em seus textos, homens e mulheres do sertão, vítimas da seca, homens de português arcaico que ainda usam o linguajar da colonização; (entonce, depois), sujeitos alheios à linguagem, quando não, mulheres insultuosas, como veremos no capítulo III,

redentoras de palavras fortes, palavrões, contrastando com a calma e a discrição da autora.

Dizendo escrever somente sobre o que observa na região, o que levaria a crítica literária a pensar seus textos como sendo realistas e/ou naturalistas pela descrição de um cotidiano rudimentar, erótico e sexualizante, a autora de *As Velhas*, mostra ainda mais seu distanciamento do povo que descreve, quando diz que é uma observadora dos acontecimentos da região. Para escrever *A Feira*, por exemplo, disse que “pegava um banco toda tardezinha e ficava observando o movimento da feira”³³. Sobre a peça *Fogo Fátuo*, que trata da descoberta de xelitas no sertão nordestino, a autora faz a mesma afirmação: “Essa descoberta de xelitas aconteceu perto da minha fazenda em Santa Luzia”³⁴. E sobre *Os Mal Amados*, na qual o coronel Julião prende sua filha no sótão da casa durante oito anos, segundo diz, foi um fato verídico contado pelo seu tio-avô³⁵.

Mas pensar “o Povo” no teatro de Lourdes Ramalho é pensar não só a distância entre o seu lugar de intelectual e produtora cultural e o povo, mas também, tentar ver que “povo” assiste aos seus espetáculos e para quem os seus textos são direcionados.

No prefácio de sua obra *Teatro Popular*, seu filho Luís Ramalho Júnior, escreve:

O trabalho de Lourdes Ramalho, é sem dúvida, uma valiosa contribuição à história do homem e sua Odisséia. daqueles que, regando o tema com suor e lágrimas, trabalhando e produzindo – alimentam as classes sociais ditas superiores, oferecendo-lhes, como fruto do seu labor, a seiva succulenta necessária ao crescimento e expansão da sociedade humana. Lourdes fala do homem comum de Povo, no que ele tem de mais expressivo, de mais típico, de seus falares, comportamentos, ações, preconceitos, tabus, dificuldades e conflitos³⁶.

Essa citação acima diz também a maneira como a autoria e obra de Lourdes Ramalho deveria ser recebida e de que forma a autora vê o povo, lugar do “idílio”,

mas também do “sofrimento” por pertencer a uma região da seca. Porém, esse povo que descreve em seu teatro não é o mesmo “povo” que movimentava os ânimos culturais da cidade, tampouco o “povo” que está entre o público que lê seus textos, assiste seus dramas, mesmo que este seja precário, como reclama a autora: A ausência do público no teatro é uma causa lamentável (...) é um problema muito complicado”³⁷. (...) eu falo no teatro sim que está muito defasado. Aqui em Campina Grande, por exemplo, ninguém vai ao teatro³⁸.

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

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

Campina Grande não fora palco de um Movimento Armorial, movimento que carrega uma “palavra sonora, que evoca brasões e emblemas; palavra um pouco misteriosa que provoca estranhamente e chama atenção”³⁹. Ariano Suassuna escolhe este nome para batizar um movimento cultural, que nasce no Recife e que tem mais

visibilidade na década de 70, tornando-se um dos pólos de discussão da criação artística do Nordeste na época. Tal qual esse movimento Armorial, os intelectuais de Campina Grande, nesse mesmo período, estavam também envolvidos num projeto cultural que englobava teatro, música, poesia, cinema em nome de uma cultura do povo, da cultura popular.

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

No teatro da década de 70 em Campina Grande, os textos não têm uma preocupação de criar uma identidade regional, há uma inquietação em fazer um teatro para o povo, de popularizar a arte, no sentido de haver um consumo maior daquela, o que parece contraditório. Porém, os textos de Lourdes Ramalho vão se aproximar do ideal do Movimento Armorial, criado inicialmente por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, e ao mesmo tempo se diferenciar dos textos produzidos na sua cidade, por que além de objetivar uma teatro para o povo, a autora também se preocupa em legitimar uma identidade para a cultura da sua região, inspirando-se em imagens que diz o espaço Nordeste como sendo rural, folclórico, tradicional. Lourdes Ramalho e os armorialistas pensavam um teatro, uma literatura propriamente nordestina, criada na sua região, dela falando.

A partir do que já fora discutido até esse momento sobre a busca da tradição e o lugar do povo na dramaturgia ramalhiana, não será novidade alguma dizer que Lourdes Ramalho pensa a sua criação como um resgate da cultura do povo, da cultura popular. Os itens aqui foram separados para melhor compreensão do leitor, mas

certamente nos textos da autora: povo, tradição e cultura popular são termos imbricados e indissociáveis.

Numa entrevista concedida ao Diário da Borborema em 1982, respondendo ao repórter que lhe perguntou como fazer um teatro que atinja as camadas inferiores, Ramalho responde “É fazer o teatro genuinamente popular e voltado para os problemas do povo porque não adianta fazer teatro do absurdo, esse teatro fidalgo, que o povo não entende (...)”⁴⁰.

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

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

Mas não é da década de 70 que o popular é objeto dos dramas de Suassuna e Borba, Albuquerque Júnior⁴¹ ao mostrar o Nordeste e a cultura popular nordestina como uma produção imagético-discursiva que ao longo do século XX vem sendo (re)elaborada, mostra que o “Nordeste dos engenhos”, construído pelo discurso tradicionalista de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e outros, fora (re)tomado na década de 40 pelo discurso de “esquerda”, que agora defendia a tradição do Nordeste

contra a modernidade e o mundo burguês, em nome do popular. O Nordeste se (re)constrói, então, como espaço da resistência por que detentor de um cultura popular, esta, lugar privilegiado nesse momento de definição da identidade nacional, e fonte de inspiração para o que Durval Muniz chama de internacionalismo marxista nas fronteiras da nação⁴².

Ainda para esse autor, são os intelectuais da classe média, em sua maioria que farão uma defesa da cultura nacional popular. Cultura popular, nesse caso, significa a expressão dos costumes do povo, numa perspectiva revolucionária de reação à cultura industrial e burguesa a que aqueles intelectuais se contrapunham⁴³. O discurso da cultura popular acaba se constituindo como uma maneira de intelectuais ligados a profissões liberais e movimentos culturais participarem da vida social do país.

Se na década de 30 os intelectuais inspirados num regionalismo tradicionalista, inventaram uma cultura nordestina marcada pelo folclórico, pelos mitos da seca da região, na década de 40, os intelectuais que se apóiam no discurso da resistência, um discurso que se quer denunciador das agruras do povo, (re) atualiza as imagens que tradicionalmente foram criadas para explicar o Nordeste/nordestino, agora apoiando-se no dispositivo do popular, as revoltas do popular.

O teatro de Ariano Suassuna surge, portanto, num período – meados de 40 - em que a arte, como os discursos outros da sociedade, busca uma identidade nacional, a criação, por exemplo, do Instituto Nacional de Teatro confirma essa busca por uma dramaturgia nacional. Havia uma discussão nacional sobre a identidade da nação, da região, debate que já havia acontecido nas décadas de 20 e 30, quando da elaboração do espaço Nordeste em oposição ao Sul. Esse debate que retoma a questão da identidade nacional/regional perpassa a academia, a política e as artes de um modo

geral, em que a idéia de popular, ou melhor, a idéia de um popular arraigado no passado seria o lugar de definição da cultura da nação e da região.

É, portanto, na década de 40 que Ariano Suassuna juntamente com Hermilo Borba Filho, fundam o Movimento Armorial, o qual Idelette Santos discute a partir de três fases: Uma fase preparatória com a criação do TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco) de 1946 a 1969; uma fase experimental, quando o TEP passa a ser TPN (Teatro Popular do Nordeste) de 1970 a 1975, fase na qual seus idealizadores tinham mais claramente a definição do seu objetivo: "Fazer um teatro popular"⁴⁴ e uma fase romançal a partir de 1976,⁴⁵. Será, pois, sob a coordenação de Alfredo de Oliveira, que o então TPN passa a ser Teatro de Arena do Recife na década de 60, inspirado no Teatro de Arena de São Paulo⁴⁶.

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

A fundação do TEP desde o seu início demonstrou a preocupação dos seus fundadores, com um teatro do Povo, como assinala Suassuna;

A meu ver, a grande importância da arte e da literatura populares nordestinas é que elas representam o trabalho de criação mais autenticamente brasileiro que existe em nosso país (...). No Brasil, o problema da arte popular, identifica-se, pois, com o da própria arte nacional - ou a arte e literatura eruditas a elas ligadas - são verdadeiramente brasileiras pelos temas, pela forma (...)⁴⁷.

Usando da mesma explicação que vemos em Lourdes Ramalho, Suassuna também explica as origens da cultura popular a partir das heranças ibéricas, heranças que vieram a se misturar aos índios e negros. Tal qual Lourdes Ramalho, Suassuna afirma que “o povo foi um lugar de reação aos modos europeus, preservando as características da verdadeira cultura brasileira”⁴⁸.

Diferentemente, pois, de Ariano e Lourdes Ramalho, Hermilo Borba Filho singulariza, em parte, sua explicação sobre as origens da cultura popular nordestina, afirmando que da mistura entre brancos e negros, a influência destes se sobressaiu. Para isso cita o Bumba-Meu-Boi, considerando “um espetáculo mais puro do Nordeste. “um tipo de auto ou drama pastoril das festas de Natal e reis”⁴⁹, que segundo diz, mescla influências negras e européias.

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

Essas explicações e tentativas de explicar as origens da cultura popular e de como ela deveria ser exaltada no teatro, criadas nos textos desses intelectuais, os quais estão escrevendo na década de 70, retornando ao passado para afirmar a identidade da cultura popular, como um lugar que enraíza a identidade da nação, constitui aquilo que Rident chama de um “romantismo revolucionário”. Entre as décadas de 60 e 70, elucida:

Eram os anos de guerra fria entre os aliados dos Estados Unidos e da União Soviética, mas surgiram esperanças de alternativas libertadoras no terceiro mundo, até no Brasil que vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade. Naquele contexto, certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizam a ação para mudar a história, construir o homem novo, nos termos de Marx e Che Guevara, mas o modelo para esse novo homem estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil⁵⁰.

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

No Nordeste, porém, fazer um teatro popular para Ramalho, Suassuna e Borba Filho, significava atualizar os arquivos de imagens que serviram para os intelectuais na década de 20 e 30 corporificar o Nordeste, como sendo a região da tradição, do folclore. Aqueles dois primeiros, atualizando a discussão de um Nordeste místico, bufônico, uma grande feira, onde Deus e Diabo eram risos irônico da fé, da moral, o último, atualizando a figura do Bumba-Meu-Boi, dos mamulengos. Dessa maneira “(...) ao se pensar numa temática nacional para o teatro, o Nordeste surge como tema privilegiado, visto que todo ele já é um drama de primeira grandeza com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar, as lendas populares⁵¹”.

A cultura popular para esses intelectuais é, então, uma prática social comprometida com o passado, o resgate do passado, o que significa “inaugurar o morto”, como sugere Durval Muniz citando Michel de Certeau⁵²

Resgatar o popular para desaliená-lo, esse é o lugar social do artista que inscreve Ferreira Gullar, parece ser esse também o lugar social que intelectuais como Ariano Suassuna, Lourdes Ramalho e Hermilo Borba pensam para si dentro da cultura a que pertencem, atribuindo assim lugares de distanciamento entre o erudito e o popular, entre o intelectual e o povo, como já dissemos.

Se no Recife em meados de 70 o Movimento Armorial conclamava:

A arte armorial brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos 'folhetos' do Romanceiro Popular do Nordeste. (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus 'cantares', com a xilogravura que ilustra suas capas assim como o com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados⁵³.

Em Campina Grande, Lourdes Ramalho, com outras palavras também conclamava o popular como fonte das nossas raízes: O popular é o elemento essencial de nossa formação cultural, tanto na simplicidade da linguagem, quanto na criatividade, na visão coletiva do mundo, na maneira de sentir cada minuto na vida⁵⁴.

Segundo Sabato Magaldi⁵⁵, nas décadas de 60 a 70, o teatro brasileiro está tematizando o popular numa busca pela identidade nacional. No sul, por exemplo, especificamente em São Paulo, Jorge de Andrade atualiza a identidade rural de São Paulo com a peça *A Moratória*, texto que trata do declínio da aristocracia rural paulista, mais especificamente sobre o drama de uma família, que tendo perdido sua fazenda, desespera-se por ter que deixá-la. Antes disso, Dias Gomes na década de 60 já havia colocado o rural e o religioso em cena quando da dramatização de *O Pagador*

de Promessa, um drama no qual o personagem Zé-do-Burro, é impedido de cumprir sua promessa na Igreja Católica por que fora feita a uma deusa da crença do candomblé, Iansan.

Para o crítico de teatro Bornheim⁵⁶ essa busca pelo povo, pelo folclórico e rural é uma pista para se pensar a história do popular na dramaturgia, embora que o elemento popular se faz teatro popular na distância do popular, porque essa é a ambigüidade de quem pensa a arte, a literatura enquanto representação do popular.

Mas a busca pela cultura popular, numa tentativa de (re)pensar a identidade da nação, na escrita dos autores nordestinos, Ramalho, Suassuna e Borba Filho, acabam sendo nesse momento a (re)invenção não só da região, mas do próprio regionalismo. Embora os armorialistas neguem essa busca pelo regional na cultura popular⁵⁷, é dele que partem, e para contradição dos próprios armorialistas, é em Gilberto Freyre que se inspiram para discutir a cultura popular do Nordeste, inspiração que culminou no lançamento de um manifesto do Teatro Popular do Nordeste em 1947, no qual constava:

Nosso teatro é do Nordeste (...) É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões" (...) O TPN propõe-se, desse modo, a fazer uma arte popular⁵⁸.

Lembrando alguns momentos do discurso freyreano do manifesto regionalista, de 26, como o citado abaixo, quando faz um convite para que haja uma preocupação com as tradições do Nordeste: (...) "Querer museus com panelas de barro, facas de ponta, cachimbos de matutos, sandálias de sertanejos (...) Exaltar bumbas-meu-boi, maracatus, mamulengos, pastoris e clubes populares de carnaval (...) "⁵⁹.

É necessário ressaltar, porém, que essa (re)invenção do regionalismo nos textos de Suassuna e Ramalho, especificamente, demarcam diferenças com o regionalismo que se criou em meados da década de 20, não se trata agora de descrever a sociedade dos engenhos, senhores e senhoras da cana-de-açúcar. Ainda há uma preocupação em retratar o que aqueles dois autores chamam de realismo da região, mas os rostos sérios dos patriarcas cedem espaço aos sujeitos trapaceiros, os risos irônicos destes últimos mudam o cenário do Nordeste, que não mais se divide entre sobrados e mocambos, mas vira uma feira de violeiros e cantadores, lugar de trapaças das que migram pelos empurrões da seca, pelo cheiro de sexo que atrai o Don João nordestino e João Grilos empestados. Nos cordéis que retratam a feira e as andanças de sujeitos periclitantes e na saga dos sertanejos estaria a identidade da região. É o sertão, então, o berço das histórias de Ariano e Lourdes Ramalho, o sertão dos cabras endiabrados, e de santos mundanos, Nordeste de "lajedos, espinhos, feras, cangaceiro cavalheiresco, crimes, poetas e cantadores, menestréis de estrada, profetas e vingadores, um espaço confuso, místico e picaresco a ser decifrado⁶⁰.

O próprio Ariano Suassuna afirma esse distanciamento de propostas regionalistas:

(...) O regionalismo como era feito por Lins do Rego, Graciliano, Jorge Amado, Rochel, não me satisfazia mais. São admiráveis, mas o meu espírito de nordestino é outro (...) há uma diferença muito grande. O regionalismo é uma espécie de neo-naturalismo e o meu teatro/romance se aproxima mais de um espírito poético e épico, que herdei do folheto popular⁶¹.

Entre a proposta teatral de Suassuna e Ramalho há muitas semelhanças, dentre elas, o fato de partirem da mesma fonte, os cordéis, de onde tiraram inspiração para criar um Nordeste ainda medievalístico, ibérico, Nordeste romanceiro e de temas épicos em pleno sertão do século XX. Mas entre os mesmos autores é preciso ressaltar

também a diferença e a singularidade de suas autorias. A forma como a linguagem é empregada para identificar o que chamam de povo, marca também a diferença entre ambos. Se Lourdes Ramalho opta por uma “linguagem singela, a lembrar o espanhol arcaico ou o “ladino”, que constitui um legado de grande riqueza”⁶², Ariano Suassuna opta por uma linguagem que diz fugir a um dado estereótipo do povo:

A linguagem escrita é uma escrita convencional, não corresponde à prosódia de nenhuma classe social. (...) Se um dramaturgo vai apresentar personagens da classe média nordestina, ele escreve cadeira (...) agora se o personagem é do povo, ele se acha na obrigação de escrever cadêra, com circunflexo, que é uma falta de respeito ao povo, discriminação⁶³.

Essa análise ajuda a perceber o movimento histórico da prática regionalista de Ariano Suassuna e Lourdes Ramalho, que mesmo construindo uma busca pelo realismo da região, investem de magia e falas pícaras os valores da região, o espaço da seca é mediado pela tragédia dos sonhos e fantasias, os sujeitos não são apenas trágicos, séqüitos e sofridos, são místicos, divindades profanas, uma mistura de descrição do espaço, tal qual o regionalismo naturalista do século XIX⁶⁴, mas ao mesmo tempo, artifício que molda a região com o místico, o profano, desnaturalizando-a, tornando-a um texto colado de imagens que se arquivam para (re)escrevê-la, numa constante luta pela construção da identidade da região e de seu habitante. E dentre tantas desgraças, sempre o riso, riso avarento nos trancos da sobrevivência.

A criação, porém, do regionalismo de Lourdes Ramalho e Ariano Suassuna, para se afirmarem como obras nordestinas, escrevem sobre o que os próprios nordestinos e não nordestinos esperam ver e ler em seus textos. Como diz Ramalho numa definição que faz sobre o teatro popular:

Teatro popular é aquele que atrai o povo; que fala daquilo que não ousamos falar; que traz recordações dos que se foram, que se faz porta voz das nossas aspirações, que faz o povo rir ou chorar. E para que alguém ria ou chore é preciso reconhecer-se nos personagens, sentir-se irmanado a ele. E para rir ou chorar é preciso ser verdadeiro (...)⁶⁵.

E nessa (re)criação de um teatro regionalista, a autora que subjetiva e inscreve uma cultura popular nordestina folclórica, ruralista e medieval, no mesmo sentido faz subjetivar. Dos comentários lidos sobre os textos de Lourdes Ramalho, a busca pelo regional é evidente. A autora é sempre nomeada como aquela que fora encarregada de descrever a “verdade” do Nordeste, suas peças são vistas como um “documentário, um olhar realista do que se vive na cultura nordestina”⁶⁶, como afirma Hermano José. Fora da região é um regionalismo realista que também se explica a obra da autora, como demonstra o discurso dessa jornalista de Minas Gerais: “A nordestina Lourdes Ramalho propõe uma reflexão acerca daquele pedaço de Brasil, a partir dos depoimentos que mesmo abordando aspectos do cotidiano, encerram uma unidade de pensamento e uma sensibilidade que tem a dimensão de um depoimento”⁶⁷.

Dentre os que conviveram e trabalharam com a autora, como é o caso de Walter Tavares, que foi ator e diretor de suas peças, seu teatro aparece mais uma vez como um depoimento realista da sua cultura/região:

(...) resgatando a autenticidade dos costumes, falares, cantares, pensamentos e todos os elementos que formam a realidade social de um povo, com raízes bem mais férteis e profundas (...) Lourdes Ramalho pratica um teatro comprometido (...) poético e contemporâneo pela linguagem realista⁶⁸.

Assim, teatralizando o popular, (re)pensando a região, eis a (re)invenção do Nordeste, parido de regionalismos que o faz ser-tão nordestino, filho prodigioso de

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

2.4 - Fecham-se as Cortinas, Abrem-se os Fios da Resistência

“Vai passar
Nessa avenida um samba popular
Cada paralelepípedo
Da velha cidade
Essa noite vai
Se arrepiar
Ao lembrar
Que aqui passaram sambas mortais
Que aqui sangraram pelos nossos pés
Que aqui sambaram nossos ancestrais.

Num tempo
Página infeliz da nossa história
Passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações
Dormia

A nossa Pátria mãe tão distraída
Sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações⁶⁹.

O diálogo que uma obra e autoria constrói com o seu tempo e a sua sociedade, ultrapassa a luta com as palavras de quem deseja situá-la, mas para além de uma fixação da obra, quero pensar aqui outra possibilidade de se ler a obra/autoria de Lourdes Ramalho, sua maneira outra de tecer os fios da sua cultura e relativizar os próprios limites da sua criação.

Quando Lourdes Ramalho “surge” no I Festival de Inverno em 74, o Brasil sob a presidência de Geisel vivia “o processo gradual e lento de redemocratização⁷⁰”, porém, a cultura, o teatro, especificamente, não estava ainda distante da intervenção militar, através dos censores federais. É nesse contexto que discuto agora a dramaturgia ramalhiana, onde a vontade de abrir brechas para resistir, falava da opressão que se vivia na cultura e na sociedade como um todo.

Campina Grande na década de 70 vivenciava um processo acelerado de industrialização e urbanização⁷¹. Setores como a feira, nesse momento, estavam passando por consideráveis mudanças para atender essas reformas, a presença dos policiais na feira, organizando a lógica de distribuição dos feirantes, demonstra isso, prática que será bastante comum no Governo municipal de Enivaldo Ribeiro, quando prefeito em Campina Grande de 1977 a 1983. Assim como as feiras, os matadouros e cemitérios também passavam por mudanças, objetivando-se a “higienização” desses lugares.

Evaldo Cruz governa de 1973 a 1977 e é justamente ele que é apontado nos jornais como o prefeito que, após Severino Cabral, com a criação do Teatro Municipal, fora quem mais incentivou a cultura na cidade, sendo quem nomeou

também Eneida Agra como diretora do Teatro Municipal em 1973, nomeação que culminou na criação do I FENAT (Festival nacional de Teatro Amador), e que em 1976 se tornou Festival de Inverno⁷².

Em meados de 70, tem-se em Campina Grande por um lado, mobilizações culturais, por outro, a intervenção do Governo Federal a partir dos inventores Luiz Motta Filho e Bento Figueiredo, encarregados, segundo o relatório do primeiro “da manutenção da cidade em bem melhores condições de higiene e estética”⁷³. No mesmo relatório sobre a feira e mercados, o interventor Motta Filho diz- “Foram tanto quanto possível, reorganizãdos, submetidos a melhor controle sanitário, remodeladas as edificações e racionalizadas as administrações”⁷⁴.

Mas agentes federais não intervieram somente na vida urbana da cidade, na cultura o mesmo aconteceu. As peças de Lourdes Ramalho foram interrompidas várias vezes, pelas palavras e diálogos, considerados palavrões e idéias subversivas. *Fogo Fátuo*, por exemplo, foi uma delas. Segundo a autora, “o teatro era todo montado para os censores, se eles não aprovassem a peça era impedida de ser apresentada”⁷⁵. Mas encontrando uma brecha para encenar seus textos justifica: “Eu não era punida porque meu marido era Desembargador⁷⁶”.

A maior parte da produção de Lourdes Ramalho foi escrita sob a censura, fato que explica em parte essa sua afirmação “Dá muita força a gente escrever sob censura”⁷⁷, fato também que justifica comentários como este de Walter Tavares:

Considerada a mais importante escritora do teatro popular do Brasil e uma das autoras com mais textos montados, Lourdes Ramalho conquistou a crítica profissional brasileira a partir dos anos 70 quando despontou como uma autora de resistência cultural em plena época da ditadura militar. Talvez nenhum outro dramaturgo brasileiro tenha revelado uma literatura teatral tão expressamente contundente em denúncias, sátira e até debochada com temas que incomodavam a ditadura militar⁷⁸.

Seguindo as diretrizes dessa citação, *A Eleição* (1977) foi um das peças que também causou fissuras, porque trata de uma sátira à política coronelista no Nordeste e em muitas outras regiões do país. Nessa peça, como veremos na análise do capítulo III, os eleitores de Cabresto, vende-se por um chinelo, uns óculos. Tendo dirigido esse texto, Hermano José comenta:

A Eleição é, antes de mais nada, um satírico comentário sociológico (...) sobre a inconsistência política das massas (...) numa época em que as eleições diretas são a grande inspiração de todos, ela lança: o voto direto utilizado inconscientemente resolverá o problema? Não será preciso partir também para a conscientização (...) ⁷⁹.

Nas peças como *A Feira* (1976), *As Velhas* (1974), *Os Mal Amados* (1976), a autora também constrói em seus enredos, uma satirização dos poderes públicos. Em *A Feira*, por exemplo, há uma crítica à figura do “rapa”, lugar de higienização da feira na década de 70, assim como há uma crítica ao poder público municipal em *As Velhas*, quando aborda o fato dos políticos venderem aos flagelados da seca os víveres que lhes são enviados pelo Governo Federal. Em *Os Mal Amados*, o enredo se situa no período do patriarcalismo da década de 20, constituindo uma crítica àquelas estruturas patriarcais da sociedade nordestina naquele período, mas escrita em meados de 70, acaba afrontando a situação do poder daquele momento, já que tematiza a política

É do ponto de vista da resistência e da denúncia que o teatro de Lourdes Ramalho também se faz visto/dito, seja a denúncia da seca, do patriarcalismo, da exploração do povo. Segundo Hermano José, “ela sempre enfoca temas que têm a ver com a exploração do homem pelo homem (...)”⁸⁰, idéia da qual compartilham os críticos de teatro de Pernambuco: “(...) o trabalho de dona L.R. dá, na verdade, uma visão crítica da realidade, o exame de suas contradições e comportamento, mostrando

com *que* força esta sociedade antropofágica (sic) estende as garras sobre as cansadas indefesa⁸¹.

Essa denúncia na dramaturgia, segundo um contemporâneo de Lourdes Ramalho, Wilson Maux, caracteriza o “teatro de resistência que existia nas décadas de 60 e 70”⁸².

As décadas de 60 a 70, segundo Magaldi⁸³, demarcam um teatro preocupado com a crítica e questionamento da sociedade de um modo geral, barricadas típicas de uma sociedade marcada pela repressão e não possibilidade de expressar-se.

Nesse mesmo período, no eixo Rio/São Paulo, a obra de Antonin Artaud, este criador do teatro da crueldade e defensor de um retorno ao teatro dionisiaco na segunda metade do século XX, onde o coletivo era o motivo do drama, anulando assim o separatismo platéia-público, autor também da idéia “o teatro foi feito coletivamente para abrir abcessos”⁸⁴, foi quem mais inspirou os textos de Nelson Rodrigues, José Celso, Plínio Marcos e outros que se destacam nesse momento pelos textos que constroem.

Analisando as obras teatrais e criadas na década de 60 no Brasil, o professor Araújo afirma:

A geração de 60, das mais revolucionárias do século, produziu no teatro, um teatro até então inimaginável, problematizando com o puritanismo interno e externo ao teatro, com o conservadorismo, tendo à sua frente figuras representantes (sic) como José Celso Martinês Correa e Augusto Boal e outros (...) ⁸⁵.

Era nesse mesmo contexto que Augusto Boal inspirado, no teatro marxista de Brecht, conclamava: “(...) o povo oprimido se liberta – é necessário derrubar muros (...)”⁸⁶.

Esse discurso, portanto, de libertação do oprimido, do povo, prática também comum no teatro de Ramalho, nas décadas de 70 a 80 foram textos bastante repetidos pelos intelectuais da cultura de um modo geral, como discutimos no capítulo anterior, textos que acabam criando, também, a idéia de resistência. Se em meados de 70 essa resistência se construía como um questionamento à ditadura militar, na década de 80, um discurso de esquerda sob inspiração do marxismo, incitava a mobilizar os trabalhadores em nome da sua libertação das opressões capitalistas. Não é á toa que o teatro de Brecht, inspirado nos ideais marxistas, é um dos autores mais discutidos e encenados nos meios teatrais desse período no Brasil.

Pensar aqui as múltiplas manifestações teatrais no período em que Lourdes Ramalho escreve, situando-a no contexto da ditadura militar e reabertura à redemocratização, é uma dentre tantas outras maneiras de entender as condições históricas de sua escrita, ver de que forma a autora investe a sua dramaturgia num diálogo de subjetivação ou não das práticas culturais que acontecem nesse período.

É possível apontar essa resistência e denúncia no fazer teatral desde a década de 50, no Rio de Janeiro e São Paulo, com a estréia de *Vestido de Noiva*⁸⁷ de Nelson Rodrigues e *Eles Não Usam Black Tiê*⁸⁸ de Gian Francesco Guarniere, constituindo peças que questionam o lugar e valores burgueses, o primeiro inspirado na teoria freudiana, faz do sexo o ponto de conflito entre os indivíduos, onde o desejo sem limites transgride as “convenções sociais”; o segundo inspirado em Marx denuncia a exploração e miséria dos trabalhadores urbanos, mais do que isso, a individualidade burguesa. Uma década depois, meados de 60, José Celso Martinez, como criador do teatro Oficina, polemiza com a linguagem teatral, trazendo ao palco ao invés de palavras politicamente corretas, palavrões, prática que também será recorrente no teatro de Lourdes Ramalho.

Com a violenta repressão que se seguiu ao Ato Institucional nº5, as perspectivas teatrais multiplicam-se, ao mesmo tempo em que são censuradas. A ditadura militar passa a ser encenada metaforicamente, como acontecerá em *Campeões do Mundo*⁸⁹ (Dias Gomes), *Órfãos de Jânio*⁹⁰ (Millôr Fernandes), *Milagre na Cela*⁹¹ (Jorge Andrade), *Zumbi, Tiradentes e Castro Alves Pedem Passagem*⁹² (Guarnieri) e outras.

Os textos ramalhianos situam-se nesse período de extrema necessidade de fazer calar de um lado, de fazer gritar do outro. Já vivenciando o processo de reabertura à Redemocratização por que passou o Brasil, Lourdes Ramalho escreve um texto, o qual já fiz referência e que diz, em parte, sobre o fazer teatral em pleno Regime Militar. O *Censor Federal*, além de tratar das disputas entre os que faziam teatro, discute também e de forma cômica, a arbitrariedade dos censores federais na década de 70, sobre as manifestações culturais da cidade, uma das falas do personagem Censor Federal é elucidativa do que foi dito: (...) E eu vos triplito, sem nenhum favor a última palavra é do CENSOR! (...) ⁹³.

Pensar o conceito de cultura e a maneira como Lourdes Ramalho (re)inventou as práticas culturais da sua cidade, não poderia deixar de pensar o seu diálogo com a censura, e de como esta atravessou seus textos, seu lugar de autora.

Mas pensar a idéia de um teatro de resistência a partir de Ramalho, exige, também, a relativização de tal conceito, visto que na década de 70 os intelectuais nordestinos estão travando uma batalha contra a morte da cultura de sua região, que denominam “cultura popular nordestina”, desse modo, protestar e denunciar aqui era ir contra as mudanças por que passava o Nordeste, o Brasil, tema que discuti no trabalho *Hermilo Borba: Um Teatro de Protesto?*⁹⁴.

Vivendo num período de avanço tecnológico no Brasil e no mundo, onde o computador torna-se um lugar de informa(tiza)ção do conhecimento, período também de urbanização em que “intelectuais” seduzidos pela cidade, fundam movimentos culturais, como é o caso da Tropicália, que fez da guitarra o seu grito pelo moderno; tempo de (re)significação dos corpos, dos sexos e dos desejos em que a “arte, como pensou Leibnitz, é o que promove o encontro das subjetividades”⁹⁵, de contestação da ordem pelos movimentos estudantis, de relutância pela horizontalização das relações a partir do movimento feminista, Lourdes Ramalho inscreve sua-autoria/obra, que ao invés do urbano, como veremos no Capítulo III, celebra o rural. Por isso, a denúncia que se comenta sobre o teatro dessa autora, é visto como um afronte à ditadura e seu desejo de dizer não, mas é também uma maneira de dizer não à novidade que lhe aparece como devassidão, das raízes, falares e cantares nordestinos.

O teatro de Plínio Marcos em São Paulo fala e reage à vida miserável dos operários, prostitutas e homossexuais, filhos abortados da modernidade, no Nordeste, porém, Lourdes Ramalho está denunciando as agonias, mas também alegrias trapaceiras e erotizantes dos que vivem numa região da seca, sendo por isso apontada como uma teatróloga de “resistência cultural”. Ambos autores subjetivam de modo diferente as mudanças sociais das décadas de 60 a 70, (re)criando o próprio conceito de resistência para criar suas obras, porque

O sujeito é constituído por elementos culturais e produz elementos culturais ao mesmo tempo. Ele se ajusta ao código, mas também muda-o, subverte-o, cria, a partir dele, ele se integra a uma dada configuração cultural ao mesmo tempo já a está modificando com sua presença. Com os elementos culturais novos que traz ou cria (...) ele pode inclusive não se ajustar, não se integrar, se marginalizar⁹⁶.

Se Plínio Marcos é marginalizado pelo teatro que produz em nome de uma cultura da resistência, a dramaturgia de Ramalho segue caminho inverso, ajusta-se em meio às tempestades do poder militar. Isso demonstra na verdade como o mesmo conceito pode ser modificado e adaptado a uma dada cultura, de acordo com os interesses dos sujeitos do discurso. O teatro de Ramalho no período em que escreve acaba sendo visto como um texto resistente à ditadura militar e à própria imagem de sofrimento da região, o uso de palavrões pela autora, parece ser mais uma estratégia para inscrever essa idéia de resistência. Mas aqui quero chamar atenção para o fato de que a escrita da autora é tão dúbia e contraditória quanto o é toda tentativa de definição da sua obra, de sua vida, porque a resistência da escrita de Ramalho, parece querer impedir as mudanças, ir contra elas, porque aceitá-las significa dizer não à tradição, reagindo assim ao movimento da história, mas no mesmo sentido é vista na sua sociedade como uma autora que criou um teatro de resistência. O uso de palavrões, a linguagem erotizante e sexualizante é uma das principais formas de os comentaristas dos seus textos apontarem o fio da resistência na autoria de Ramalho, mas como veremos no capítulo III, o riso não é só lugar de crítica, é também de legitimação de valores, o uso dos palavrões nos textos ramalhianos não significa necessariamente uma luta contra o poder.

Uma vasta produção artística inclusa no final da década de 60 e toda a década de 70 foi apontada de forma genérica como subversiva e questionadora, mas é preciso entender a que essas obras resistem. Não resta dúvida de que a obra da autora aqui analisada construiu um diálogo com o regime militar, com os valores da sua sociedade na época, porque o ato de se fazer autor de um discurso nesse momento, já era criar um lugar de resistência, mas analisar a sociedade da qual a autora faz parte é tentar entender, ao mesmo tempo, o conceito de resistência que lhe é atribuído.

É da cultura nordestina que Ramalho fala e em nome do que considera tradição, por isso, o resistir em seu texto acaba sendo a sinonímia de conservar, preservar os valores e os costumes da região. Fazer-se autor nordestino, significa recriar os códigos e as normas criados para instituí-lo, dessa maneira Ramalho opera com essa lógica: ao mesmo tempo em que denuncia a seca, o coronelismo, o sofrimento do nordestino, repõe-nos enquanto imagens definidoras da cultura nordestina, colocando à frente de suas inquietações um mundo rural, como forma de reagir a toda tentativa de se pensar o Nordeste enquanto espaço também das mudanças, da urbanização e de outros saberes que questionam o que já se cristalizou sobre essa cultura. Ao mesmo tempo em que constrói sujeitos de palavras arcaicas e palavrões, parece insinuar que o nordestino é alheio à linguagem e à capacidade de se expressar, prática no geral atribuída ao lugar dos intelectuais. Enfim, a idéia de resistência nos textos ramalhianos assume uma especificidade, está inserido e comprometido com os códigos tradicionais da cultura nordestina, sendo o nordestino aquele que usufrui muito pouco das invenções modernas, sujeito de “conto de fadas” rurais.

Notas

¹ Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p.27

² CAMPOS, Gil. *Jornal da Paraíba, Campina Grande*, 06 de Abr. 1997 Paineis-Xeque Mate, n.3 p.1.

³ Idem; *Ibidem*. p.1

⁴ Idem; *Ibidem*. p.1

⁵ Idem; *ibidem*. p.2

-
- ⁶ *Idem; Ibidem.* p.2
- ⁷ Sobre a discussão do nordeste enquanto produção imagético-discursiva da primeira metade do século XXI ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.
- ⁸ Entrevista realizada em 02 de junho de 2004, na casa da autora.
- ⁹ REUTER, Yves. *Introdução à Análise do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995 (Coleção Leitura e Crítica). p.45.
- ¹¹ Ver RAMALHO, M. L. N. *A Literatura de Cordel. {s/d} nos Arquivos de Lourdes Ramalho no Centro Cultural de Pesquisa Paschoal Carlos Magno*. p.3.
- ¹² *Idem; Ibidem.* p.3
- ¹³ Ver CHARTIER, R. *A História Cultural – Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, Lisboa: Difel, 1998. pp 178-179.
- ¹⁴ Entrevista realizada em 02 de junho de 2004, na casa da autora.
- ¹⁵ CAMPOS, Gil. *Jornal da Paraíba, Campina Grande, 06 de Abr. 1997 Pannel-Xeque Mate, n.3 p.1.*
- ¹⁶ *Idem; Ibidem.* p.2
- ¹⁷ Referência ao conceito ceriteuniano que discute as contradições entre as práticas discursivas e não discursivas. Ver *A Invenção do Cotidiano*, Petrópolis: Vozes, 1994.
- ¹⁸ MARINHO, I. *Para Onde Vai o nosso Teatro? Diário da Borborema. Campina Grande, – Teatro e Cultura – por, 01 de nov. 1966. p.2.*
- ¹⁹ Ademar Dantas *Fala sobre Situação do Teatro. Dantas em Diário da Borborema. Campina Grande, 19 de Fev. 1970. p.1*
- ²⁰ Entrevista realizada em 15 de junho de 2004 na casa da autora.
- ²¹ CAMPOS, Gil. *Jornal da Paraíba, Campina Grande, 06 de Abr. 1997 Pannel-Xeque Mate, n.3 p.2.*
- ²² *Idem; Ibidem,* p.2
- ²³ Ver DE CERTEAU, M. *A Cultura no Plural*. Campinas; São Paulo: Papyrus, 1995 (Coleção Travessia do Século). P.60.
- ²⁴ Dona Lourdes Ramalho : *Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense. Diário da Borborema., Campina Grande, 05 de Set. 1982. Tudo. p.2*
- ²⁵ Ver WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. pp 214-216.
- ²⁶ *Idem; Ibidem.*
- ²⁷ Ver DE CERTEAU, M. *A Cultura no Plural*. Campinas; São Paulo: Papyrus, 1995 (Coleção travessia do Século). p.56.
- ²⁸ Entrevista realizada em 19 de maio no Municipal para um artigo da Revista de comunicação social *Por exemplo*, ano II, número 04, outubro/2003.

-
- ²⁹ Idem; Ibidem.
- ³⁰ Entrevista realizada com Hermano José no dia 11 de junho de 2004 no Museu do algodão.
- ³¹ BOURDIEU, P. A Produção da Crença – Contribuição para uma Economia dos Bens Simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004. pp 113-123.
- ³² Informação retirada de textos sobre a história do teatro campinense do arquivo pessoal do professor Clarindo Barbosa do Departamento de História e Geografia (DHG), da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG.
- ³³ Entrevista realizada 15 de julho de 2004.
- ³⁴ Idem: Ibidem
- ³⁵ Ver FERREIRA, J. N. Sem Medo das Palavras. Dissertação apresentada ao Mestrado de Letras. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.
- ³⁶ Ver RAMALHO, L. S. J. Prefácio In: RAMALHO, M. L. N. Teatro Popular. Campina Grande: Gráfica Vitória LTDA. s/d. p.1
- ³⁷ Dona Lourdes ramalho: Uma Mulher a serviço da Cultura Teatral Campinense. Diário da Borborema. Campina Grande, 05 de Set. 1982. Tudo. p.1.
- ³⁸ CAMPOS, G. Jornal da Paraíba. Campina Grande, 06 de abr. 1997. Painel – Xeque Mate. P.1.
- ³⁹ Sobre o Movimento Armorial ver DOS SANTOS, I. M. F. Em Demanda da Poética Popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. (coleção Viagens da Voz).
- ⁴⁰ Dona Lourdes Ramalho : Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense. Diário da Borborema.. Campina Grande, 05 de Set. 1982. Tudo. p.2
- ⁴¹ Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p 165.
- ⁴² Idem; Ibidem. p.183.
- ⁴³ Idem; Ibidem. p.197.
- ⁴⁴ CAVALHEIRA, L. M. B. Por um Teatro do Povo e da Terra – Hermilo Borba e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: UFPE, 1997. p.44
- ⁴⁵ Ver DOS SANTOS, I. M. F. Em Demanda da Poética Popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. (coleção Viagens da Voz). p.26.
- ⁴⁶ A criação de grupos de teatros estudantis, era uma prática que estava sendo repetida em vários estados do país, incentivada por Paschoal Carlos Magno.
- ⁴⁷ CAVALHEIRA, L. M. B. Por um Teatro do Povo e da Terra – Hermilo Borba e o Teatro do estudante de Pernambuco. Recife: UFPE, 1997. p. 52.
- ⁴⁸ CAVALHEIRA, L. M. B. Op. cit. p.49.

-
- ⁴⁹ CAVALHEIRA, L. M. B. Op. Cit. p. 33..
- ⁵⁰ Sobre a cultura das décadas de 60 e 70 ver RIDENT, M. Cultura e Política: Os Anos 1960-1970 e sua Herança In: DELGADO, M. A. F. J. (ORG.) O Tempo da Ditadura: o regime Militar e movimentos Sociais em fins do Século XX. Rio de Janeiro: E. Brasileira, 2003. p. 22.
- ⁵¹ Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 172.
- ⁵² Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. O Morto Vestido Para o Ato Inaugural – Luís da Câmara Cascudo e a Invenção Histórica da Cultura Popular Nordestina, 1998, que trata da discussão sobre a invenção da cultura popular nordestina no discurso de Câmara Cascudo, em que o autor mostra que esse folclorista ao falar da cultura popular no intuito de resgata-la, inscreve sua morte, porque a lógica da oralidade que a perpassa é inscrita no lógica do escrito, a lógica do espontâneo é submetida à racionalidade de quem a recupera, ou seja, a cultura popular quando da posse dos folcloristas já é outra coisa, que não o popular, pelo menos o de que eles partem.
- ⁵³ Ver DOS SANTOS, I. M. F. Em Demanda da Poética Popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. (coleção Viagens da Voz). p.32.
- ⁵⁴ Ver RAMALHO, M. L. N. A Literatura de Cordel nos Arquivos de Lourdes Ramalho no Centro Cultural de Pesquisa Paschoal Carlos Magno. p.2.
- ⁵⁵ Sobre a história do teatro no Brasil ver MAGALDI, S. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Global, 1997. p.42
- ⁵⁶ Sobre o estudo do folclórico e do popular ver BORNHEIM, A. G. TEATRO: A Cena Dividida. Porto Alegre: LPM, 1983. pp 33.
- ⁵⁷ Ver DOS SANTOS, I. M. F. Em Demanda da Poética Popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. (coleção Viagens da Voz). p.64.
- ⁵⁸ Ver CAVALHEIRA, L. M. B. Por um Teatro do Povo e da Terra – Hermilo Borba e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: UFPE, 1997. p. 51
- ⁵⁹ Ver FREYRE, G. Manifesto Regionalista In: DE AZEVEDO, N. P. Modernismo e regionalismo – Os Anos 20 em Pernambuco. João Pessoa/Recife: UFPB/Editora Universitária; UFPE/Editora Universitária, 1996. p. 33
- ⁶⁰ Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 166.
- ⁶¹ Ariano, o Regionalismo e o Espírito Mágico. Diário da Borborema. Campina Grande, 27 de Agost. 1978. p.4
- ⁶² Ver RAMALHO, M. L. N. A Literatura de Cordel nos Arquivos de Lourdes Ramalho no Centro Cultural de Pesquisa Paschoal Carlos Magno. P. 1.
- ⁶³ Ariano, o Regionalismo e o Espírito Mágico. Diário da Borborema. Campina Grande, 27 de Agost. 1978. p.4.
- ⁶⁴ Sobre a discussão de um novo regionalismo na obra de ariano Suassuna ver o capítulo Cenas do Nordeste In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999 do mesmo autor a Invenção do Falo – Uma história do Gênero Masculino no Brasil (Nordeste 1920-1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. p. 167-182.

-
- ⁶⁵ Ver RAMALHO, M. L. N. Charivari s/d, no arquivo Pessoal de Lourdes Ramalho no Museu Histórico de Campina Grande. P.8.
- ⁶⁶ Ver COMENTÁRIO de Hermano José no panfleto do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, no museu Histórico de Campina Grande. s/d.
- ⁶⁷ Ver esse comentário de Alcione Araújo no arquivo pessoal de Lourdes Ramalho localizado no museu Histórico de Campina Grande. s/d.
- ⁶⁸ Ver esse comentário no arquivo pessoal da autora, no museu Histórico de Campina Grande.
- ⁶⁹ DE HOLANDA, C. Vai Passar in_ COSTA, L.C. A. E MELLO, L. I. A. História do Brasil. São Paulo: editora Scipione, 1993. p.301.
- ⁷⁰ Idem; ibidem. p.303.
- ⁷¹ Essas informações foram lidas em BITTENCOURT, M. Revisão crítica da Atividade cultural em Campina Grande 1950-1975 In: Revista Campinense de Cultura. s/d. p.49.
- ⁷² Essas informações sobre a história do Teatro Campinense estão no arquivo pessoal do professor Clarindo Barbosa, do Departamento de história e Geografia (DHG), da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).
- ⁷³ Ver Relatório síntese da intervenção Federal no município de Campina Grande no Período de 15 de Julho de 1970 a 31 de Janeiro de 1973 de Luiz Motta Filho, localizado no Museu Histórico de Campina Grande. P.33-39.
- ⁷⁴ Idem; Ibidem. p. 33-39.
- ⁷⁵ Entrevista realizada em 15 de junho de 2004 na casa da autora.
- ⁷⁶ Idem; Ibidem.
- ⁷⁷ CAMPOS, G. *Jornal da Paraíba*. Campina Grande. 06 de abr. 1997. Painel-Xeque Mate. p. 1.
- ⁷⁸ Ver esse comentário no Arquivo pessoal de Lourdes Ramalho no museu Histórica de Campina Grande.
- ⁷⁹ Ver comentário de Hermano José In; Grupo cênico Paschoal Carlos Magno, no Museu Histórico de Campina Grande. P.1.
- ⁸⁰ Idem; Ibidem. p. 1.
- ⁸¹ Informação retirada do arquivo pessoal de Lourdes Ramalho s/d, no museu Histórico de Campina Grande.
- ⁸² Entrevista realizada em 10 de Agosto de 2004 na Rádio Campina FM, Campina Grande.
- ⁸³ MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997. p.87.
- ⁸⁴ Sobre Antonin Artaud ver LINS, D. *O Artesão do Corpo sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Conexões).
- ⁸⁵ DE ARAÚJO, A. G. *Os Homens Cordiais – A representação da Violência Oficial na Literatura Dramática Brasileira pós-64*, João Pessoa: editora Universitária, 1996. p. 38.
- ⁸⁶ Idem; Ibidem. p.41.
- ⁸⁷ A história da peça trata de um drama de uma mulher, Alaíde, que é acidentada e em estado de alucinação

vivência os conflitos de sua memória, o inconsciente de seus desejos. Antes disso, *Mulher Sem Pecado* do mesmo autor trata dos conflitos de uma mulher sujeita aos ciúmes e desconfianças do marido, que resolve no último ato abandona-la. Ver MAGALDI, S. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Global, 1997. p.49

- ⁸⁸ O texto é o enredo do conflito de duas gerações, o pai e o filho, aquele fiel ao seu meio e este último, despreza onde o lugar onde nasceu, a favela. Abandonado pelos amigos e familiares, o filho pródigo retorna à casa do pai. Mensagem central da peça: o indivíduo não sobrevive sozinho. Ver MAGALDI, G. Op. Cit. P. 72
- ⁸⁹ A peça abrange o período de 64 a 70, mas o foco central da peça é 1970, quando guerrilheiros de um partido da esquerda seqüestram um embaixador americano. Em troca do embaixador os guerrilheiros querem a liberdade dos presos políticos que estão sob a guarda do poder militar. Ver DE ARAÚJO, A. G. Os Homens Cordiais – A representação da Violência Oficial na Literatura Dramática Brasileira pós-64, João pessoa: editora Universitária. 1996. p. 47.
- ⁹⁰ O enredo trata-se de uma discussão entre cinco personagens que relatam fatos de suas vidas nas décadas de 60 e 70, enfatizando as censuras e violências sofridas pelo regime militar. Ver DE ARAÚJO, A. G. Op. Cit. p.86.
- ⁹¹ É na crítica de forma clara ao Regime Militar, na qual há uma explícita descrição de tortura de uma freira, Joana, por um general militar, Daniel, sendo este no decorrer da trama assassinado por Miguel, um outro prisioneiro que detinha uma paixão por Joana. Ao ver Daniel torturando Joana com um cabo de vassoura pela vagina, Miguel estrangula Daniel até a morte. Ver DE ARAÚJO, A. G. Op. Cit. p. 132.
- ⁹² Peças cuja temática central é a liberdade, justamente num período em que a ditadura cerca toda necessidade de ser livre. Ver MAGALDI, S. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Global, 1997. p. 78.
- ⁹³ TAVARES, W. Lourdes Ramalho. Jornal da Paraíba. Campina Grande, 22 de mai. 1983. Gazetilha. P.1
- ⁹⁴ Trabalho apresentado na VI Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão, de 26 a 30 de Maio de 2003.
- ⁹⁵ LEIBINITZ Apud BRANCO, A. C. B. Todos os Dias de Paupéria – Torquato Neto e uma Contra- História da Tropicália. Recife, 2004. p.54.
- ⁹⁶ ALBUQUERQUE, Jr. D. M. Vidas por um Fio, Vidas Entrelaçadas, Rasgando o Pano da Cultura e Descobrimdo o Rendilhado das Trajetórias Culturais In: História e Perspectivas, Uberlândia (8), jan/jun, 1995. p. 95.

“A essência da literatura jamais é dada, deve sempre ser reencontrada ou reinventada”.

(Roberto Machado)¹

3- CORPOS DA ESCRITA

Este terceiro capítulo se constituiu a partir das análises das seguintes obras de Lourdes Ramalho: *A Feira* (1976), *As Velhas* (1974), *Fogo fátuo* (1972), *A Eleição* (1977), *Os Mal Amados* (1976), *Fiel Espelho Meu* (1979)). *O Romance do Conquistador* (1990), *Charivari* (1997) *O Trovador Encantado* (1999) *Frei Molambo – Ora pro Nobis* (1987).

No primeiro momento faço uma revisão da literatura sobre gênero e das interpretações que fazem os diferentes movimentos feministas sobre o mesmo, porque esta foi a primeira temática escolhida para pensar o teatro de Ramalho. Nesta revisão bibliográfica, inspirada nas leituras de Butler e Foucault, proponho outras maneiras de se pensar o feminismo, o feminino e seus escritos. No segundo momento desse mesmo item faço uma análise geral das mulheres criadas por Lourdes Ramalho, atentando para a maneira como ela subjetiva e faz subjetivar os códigos do feminino na sua sociedade. Em seguida faço uma análise do discurso da seca que Ramalho inscreve em algumas das suas obras. A diferença que vai construindo para explicar um sertão nordestino enquanto avesso às mudanças trazidas pela modernidade será tema do terceiro item, e finalizando, analiso o profano e o divino a partir do cômico e do riso, temas preponderantes em seus cordéis.

3.1 - FEMINISMO EM QUESTÃO: Um Sexo que Escreve?

Se a caneta é um pênis metafórico, de qual órgão as mulheres geram seus trabalhos?

(SHOWALTER)²

De que forma ou até que ponto os nossos sexos se inscrevem e descrevem nossa escrita? O texto literário, dramático ao ser transcrito repõe e/ou transpõe aquilo que aprendemos sobre as nossas identidades de gênero? Existirá por trás de um texto, um homem, uma mulher? É possível criar essa separação entre uma escrita feminina e uma escrita masculina?

Para início de discussão, penso aqui na discussão de Onfray³, quando problematiza a separação entre corpo e mente instituída na nossa sociedade Ocidental, como se o ato de pensar fosse, necessariamente, a negação do corpo, e ao mesmo tempo, o uso do corpo, da carne, a negação do pensar.

Indo de encontro a esse separatismo entre corpo e pensamento, Onfray cita exemplos de que o pensamento, ao contrário do que se acredita, é corpo e carne também, porque como ele mesmo diz: “O pensamento é um sintoma, as idéias, provas da existência do corpo”⁴. Basta lembrar os conflitos vividos por Stº Agostinho, que para negar a carne, elaborou da própria carne e do corpo, o pensamento ascético cristão; Descarte, no mesmo sentido, pai da racionalidade moderna, extraiu dos sonhos sua teoria matemática, seu método dedutivo, fato que foi negado por ele, antes disso, na sociedade clássica dos gregos, Sócrates assimilando o ato de pensar aos partos que sua mãe fazia, criou o método da maiêutica.

Parafrazeando Nietzsche: “O corpo é razão; o filósofo pede um corpo”⁵. As náuseas, enxaquecas, cóleras e depressões de Nietzsche, as insônias, fadigas e meditações de Rousseau, revelam corpos que parem pensamentos, corpos em êxtases, o que Onfray chama de “hápx existencial”⁶, na e a partir da qual “O corpo sofre os efeitos de uma devastação espantosa, de um tormento gigantesco. O organismo registra, como um material excessivamente sensível, os efeitos da metamorfose que anuncia autênticas comoções”⁷.

Parimos nossas idéias do corpo, porque é do corpo que o pensamento se constrói. Mas escrever com a carne significa escrever com o sexo? A escrita de um sexo feminino é necessariamente uma escrita feminina?

Talvez as feministas, a maioria delas, tenha levado muito a sério esse assunto, criando uma prisão para suas próprias escritas e sexos, tendo em vista que pensam o texto da mulher como uma arma contra aquilo que chamam a escrita falocêntrica dos homens, tomando para si um texto ginocêntrico, no qual é a vagina que fala e escreve, uma fala matriarcal contra um falo, um “patriarcalismo textual”. Para o feminismo inspirado na Psicanálise, por exemplo, principalmente, na psicanálise freudiana, a escrita da mulher é a escrita de um falo ausente, cuja “Inveja do pênis, o complexo de castração e a fase edipiana tornaram-se as coordenadas freudianas para definir a relação das mulheres com a língua, as fantasias e a cultura”⁸

Nesse sentido, a Psicanálise não dando conta da variação cultural, e fazendo crer que existe uma mulher atrás de uma escrita feminina, constrói, simultaneamente, a idéia de uma escritora mulher que experimenta seu gênero como um obstáculo doloroso, uma atitude debilitada, como se a mesma inscrevesse na folha em branco, suas enfermidades, loucuras, anorexias e frustrações.

O grande dilema do movimento feminista tradicional é querer saber se existe uma diferença na escrita da mulher. E partindo da premissa de que vivemos numa cultura patriarcal “onde o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador, cuja caneta é um instrumento de poder generativo”⁹, pensam a escrita feminina como um lugar de ansiedade e resposta à essa estética fálica.

Essa teoria discutindo a (re) invenção da escrita feminista, a partir da qual vê como prioridade a construção de uma linguagem contra, mas também fora da estrutura falocêntrica, acaba reproduzindo a velha dicotomia entre um corpo/texto feminino e um corpo/texto/masculino, como se o ato de escrever não pudesse transpor os limites da obra gênero.

O feminismo inspirado nos parâmetros culturais propõe um novo texto, uma nova escrita para a mulher, questionando a idéia essencialista de mulher, senão de uma mulher ressentida pela ausência do falo.

O que propõe o feminismo cultural é pensar a identidade literária feminina a partir das individualidades das escritoras, das diferentes maneiras pelas quais as mulheres concebem seus corpos, seus lugares e linguagens. Mas ainda se cogita nesse pensamento a idéia de que há um texto, especificamente feminino, e por isso, uma mulher preexistente à escrita, e que embora diferencie seu olhar com base nos aparatos culturais da sua sociedade, é uma mulher que escreve, ou seja, que escreve conforme sua identidade de gênero fixa, imóvel. Desse modo, o gênero, a escrita acaba explicando o sexo, e o sexo explicando a escrita.

Ainda para o revisionismo cultural feminista, que pretende dar conta das diferentes escritas das mulheres, é preciso pensar o descontínuo nos textos das mulheres, as circunstâncias de produção dos mesmos, e fazer uma história literária baseada numa história dos sexos. Sendo a questão dessa crítica feminista: O que

significam os textos e discursos para os homens e mulheres que os produzem e o lêem?

Pensar a (re) construção da história literária a partir das práticas marginalizadas, discutir as mudanças de gênero, é uma contribuição dessa perspectiva feminista, porém, continuar reproduzindo a idéia de que há uma escrita/leitura tipicamente feminina e masculina, é continuar reforçando modelos de corpos e sexos que não dão conta da diversidade dos mesmos.

Existe uma escrita feminina/feminista? O que é o feminino, afinal?

Para a feminista inglesa Virginia Woolf é fundamental pensar no sexo quando se escreve, mas a mesma se contradiz quando enfatiza: “Os escritos de uma mulher são sempre femininos, não podem deixar de sê-los; quanto melhor, mais feminino; a única dificuldade é definir o que entendemos por feminino”¹⁰.

O discurso feminista se constitui como uma “nova” forma de dizer o feminino e o masculino, de pensar as relações de gênero. Dentro dessa formação discursiva é possível ver diferentes maneiras de definir a mulher e o seu outro, geralmente, o masculino.

Para o feminismo marxista¹¹, por exemplo, a mulher, constituindo uma classe própria, a dos excluídos, expropriada, segundo pensa, pela classe dos homens, deveria usar da revolução para conseguir a igualdade entre homens e mulheres, em que esta se tornaria a trabalhadora. Na psicanálise, como já foi discutido, a mulher é o sujeito eternamente subordinado, mulher oprimida pelo homem, pelo patriarcado, o qual está disseminado pelo social de forma total, genérica.

Na teoria de inspiração frankfurtiana¹², a mulher está para o privado, como o homem está para o público, ou seja, ser mulher é ser o “anjo do lar”, materna, íntima, secreta; ser homem é agir no plano político, econômico, social. Já o existencialismo de

Simone de Beauvoir¹³ diz que a mulher não é uma condição natural, mas social, porém, a grande contradição da autora é pensar, primeiro, que o se tornar mulher é o fim último, em que a escolha de ser mulher não é uma escolha social, mas é um caminho predestinado pelo sexo, vagina. Segundo, o tornar-se mulher por ser uma condição social, e pelo fato da própria autora partir do pressuposto de um social patriarcal, esse “tornar-se mulher” acaba sendo mais um feito do falo, da “falocentria”.

Mas para uma das vertentes do feminismo pós-moderno, Camile Paglia¹⁴ tentando problematizar as categorias de gênero, de feminino, pensa um feminino enquanto retorno à natureza, entendendo a natureza, diferentemente de Rousseau, como o caos. Dessa maneira, o feminino é o caótico, oriundo da natureza. Mas como questiona Judith Butler¹⁵, outra feminista dos parâmetros pós-modernistas, de que forma pensar um feminino enquanto origem ou retorno à natureza, se natureza é mais um conceito elaborado pelos homens?

São, pois, diferentes as maneiras, ao longo da história, que as múltiplas vertentes do feminismo construíram para dizer o feminino, porém, nesses dispares discursos, quando não é o oposto do masculino, é um feminino predestinado, essencialista, definido a partir da genitália que se carrega, sendo esta, ao mesmo tempo, definidora de seus gestos, gostos, gozos e desejos.

3.1.1 - Feminismo e Literatura

O discurso feminista que se apropria da escrita dramática e literária das mulheres também acabam não problematizando a categoria do sexo feminino como uma construção histórico-social. Quando a escrita feminina é discutida, ora se inscreve a ideia de um texto/corpo relutando contra o dito patriarcalismo, ora se pensa a escrita

como uma busca pelo feminino. O lugar do feminino, dessa forma é engessado e pensado a partir de uma única possibilidade. Como propõe Certeau: “Não é que apenas as mulheres possam escrever a história das mulheres, mas que a história das mulheres traga à luz as questões de domínio e de objetividade sobre as quais as normas disciplinares são edificadas”¹⁶.

A história das mulheres escritoras discutidas pelo feminismo, geralmente reproduz o mito da vagina escritora, ressentida com o falo ou por que foi abandonada ou por que inveja aquele. Fazer uma história das mulheres, das dramaturgas e literatas, apontando para as condições histórico-sociais onde aquelas estão inseridas, ver as rupturas e descontinuidades de suas escritas, entender as relações de poder que se inscrevem nos textos e que modelos de feminino estão sendo quebrados, (re)criados, é querer estudar o feminino sem a premissa de que o mesmo existe em si, pronto pra ser estudado.

É preciso inventar outras maneiras de ver a mulher, a mulher escritora, tentando (des) construir a premissa de que é um sexo oprimido que escreve contra um falo, fala do poder, porque “Os discursos sobre o corpo e a sexualidade e a divisão hierarquizada dos seres humanos em mulheres e homens, são, de fato, efeito e instrumento do poder instituinte”¹⁷ e a forma como determinados olhares feministas se apropriam da escrita de mulheres acaba se constituindo como aquilo que Foucault chama “tecnologias de produção do sexo”¹⁸, por pensar num sexo anterior à escrita, natural.

O discurso feminista deve, pois, basear-se “no corpo da escrita e não na escrita do corpo”¹⁹. Problematizar a verdade que os discursos produzem sobre o feminino, dispersá-los, é somente nesse sentido que a análise feminista casa-se com o pensamento foucaultiano, na medida em que ambos pretendem questionar os efeitos

de verdade produzidos sobre os indivíduos, porque como diz Foucault: “(...) somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função de discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder”²⁰. E para Tânia Swain, citando Teresa de Lauretis, “não devemos pensar que o sujeito do feminismo é a mulher ou as mulheres, mas o construto teórico que produz os sexos, os gêneros, a sexualidade”²¹.

A importância do feminismo está no fato de nos fazer ver de forma diferente o corpo, o sexo, a mulher, a sexualidade. Em diferentes momentos da história deparamo-nos com mulheres questionadoras do seu lugar, do lugar que ocupa no lar, no trabalho, nas artes, e isso teve uma contribuição incomensurável para as ciências humanas como um todo para a literatura.

Durante muito tempo, até o século XIX, por exemplo, a estética era masculinizante, as mulheres para darem visibilidade às suas escritas usavam pseudônimos masculinos, como é o caso da escritora francesa Amandine Lucie Aurore Dupin, que se travestia de homem e passou para a história da literatura com o nome de George Sand.²² Antes disso, no século XVIII, as mulheres não passavam de musas inspiradoras para os artistas, meras criaturas.

Aqui no Brasil, na segunda metade do século XIX, as mulheres tentam romper com essa prática masculinizante da arte²³. Influenciadas pelo discurso feminista de Mary Wollstonecraft, considerada como a primeira feminista na Europa dos fins do século XVIII e início do século XIX, mulheres como Floresta Brasileira Augusta, uma das idealizadoras da República e do abolicionismo; Ana Eurídice Eufrasina de Barandas em Porto Alegre - que ao contrário de Floresta Augusta era a favor do império; Nisia Floresta no Recife, defensora da liberdade feminina, são nomes que questionaram o feminino de sua época, marcado para as coisas do lar, do privado e

enquanto representação do intuitivo, emotivo, porque desde então perceberam que o sexo não era o limite de suas obras e pensamentos, dando vida ao que teorizava Mary Wollstonecraft:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós somos próprias se não para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir e obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens (...). Entretanto, eu não posso considerar esse raciocínio senão como grandes palavras, expressões ridículas e empoladas (...) ²⁴.

O século XIX, segundo Norma Telles, é ainda o período em que as mulheres escrevem muito. No Maranhão Maria Firmina dos Reis escreve sobre “o seu querer indefinível”²⁵, contemporânea de Fagundes Varela, Castro Alves, Narcisa Amália, Firmina escrevem sob a inspiração da Revolução Francesa. Os jornais do século XIX²⁶ também foram marcados pelos escritos das mulheres, como exemplos, *Escrimio e Coymera* das irmãs Heloísa e Julieta de Melo no Rio Grande do Sul; *Partenon em Porto Alegre*; *O Sexo Feminino* de Francisca Senhorinha da Mota Diniz; *A Revista Mensageira* de Prisciliana Duarte de Almeida em São Paulo, da qual participou Júlia Lopes de Almeida, Narcisa Amália e outras mulheres que fizeram da escrita literária uma estratégia de luta.

Se em pleno século XX há quem se assuste com a escrita de Lourdes Ramalho, se Graciliano Ramos se espantou com a escrita de Rachel de Queiroz²⁷, não aconteceu de forma diferente com os homens da primeira metade do século XIX que assistiam à escrita das mulheres. O jornalista C. Ferreira foi um crítico fervoroso dos textos de Narcisa Amália: “Mas perante a política, cantando as revoluções, apostrofando o seio, endeusando as turbas, acho-a simplesmente fora do lugar (...) o melhor é deixar o talento da ilustre dona na sua esfera perfumada de sentimento e singeleza”²⁸.

Reivindicando uma escrita feminina para as mulheres, Sylvio Romero dizia:

Nesse ponto candidamente, desejamos que a sua musa se não transvie nos andurriais da política para o que outros versos seus estão indicando certa deplorável tendência. Em nome da arte lhe observamos que suspenda os seus passos nessa direção, enquanto é tempo²⁹.

Os homens que viam na escrita feminina a problematização do binarismo sexual, uma transgressão das normas do feminino, reclamavam uma escrita feminina para o feminino, como também o quis o escritor Guimarães Júnior, referindo-se às mulheres escritoras do seu período:

Ela é pálida e triste, como a tarde, seus olhos falam quanto sua boca brilha. A fragilidade descrita conduz à conclusão de que não é talhada para as lutas políticas, em suas composições políticas parece que deixa de lado a alma, para tomar a baioneta, cousa bem pouco feminina³⁰.

Esses escritos das mulheres, como dizia Narcisa “rompia com as frases convencionais”³¹, mostram aos homens de seu tempo que de um lado, não é necessário um sexo masculino para o público, para a política e questionamentos sociais; por outro, aos olhos desses mesmos intelectuais, femininamente as mulheres deveriam escrever, ou seja, fala de amor, escrever em colunas de culinária e de decoração de lar.

Não somente os escritos das mulheres do século XIX, como também, a própria crítica literária que se apropria desses textos contestam e vai de encontro ao que Virginia Woolf discute, ao dizer que a literatura das mulheres do século XIX estava presa aos enredos da arte e ficção masculinas³². A literatura produzida pelas mulheres desse período e a crítica a essa literatura mostra o contrário.

Virginia Woolf na verdade ainda está presa à idéia de uma escrita feminina, enquanto reação ao patriarcalismo do falo. Pensando com Judith Butler³³ e inspirada em Foucault³⁴, acredito ser necessário dismantelar o sujeito que fala, dispersá-lo, ao invés de pensar se a sua escrita é feminina ou masculina. Judith faz-nos um convite à descentralização do sexo nas nossas análises, porque o sexo é mais um discurso histórico, assim como o é o gênero, questionando aqui o projeto de Scott, que acredita ser o “gênero uma explicação cultural da divisão e diferença sexual”³⁵.

O grande problema do pensamento feminista é, pois, essa dicotomização entre o masculino e o feminino, e que mesmo considerando as diferenças culturais não questiona as categorias de gênero, de sexo.

3.1.2- Feminismo em Movimento

No Brasil, em meados da década de 60, a explosão dos movimentos feministas traz à luz a idéia de que a mulher não está para o privado, assim como o homem não está para o público, mostrando que essas construções são arbitrárias e que as mulheres poderiam assumir cargos públicos, vivenciar a política de diferentes maneiras, questionando desse modo os códigos da sexualidade feminina e masculina.

Em um cenário de acelerado processo de modernização, no âmbito do que se chamou “milagre econômico” em plena ditadura militar, o modelo de família nuclear foi sendo quebrado, as mulheres adentraram ao mercado de trabalho, reivindicando o direito à cidadania e questionando muitos dos valores instituídos socialmente. Ao lado das mulheres, homossexuais, negros, hippies reivindicavam o direito à diferença, o que acabava sendo a institucionalização da diferença, como pensa Foucault.

É na década de 70 que surge um feminismo organizado a partir das camadas médias, intelectualizadas, propondo novos modelos de subjetividade. A história das mulheres nesse período passa a ser construída a partir de nova documentação.

Segundo Margareth Rago:

As mulheres propunham um novo modelo de feminino, de padrões sexuais, colocando em questão o conceito de mulher que a afirmava enquanto sombra do homem e que lhe dava o direito à existência apenas como auxiliar do crescimento masculino, no público ou privado³⁶.

Nos fins da década de 70 e início de 80 as feministas inspiradas no marxismo, lutavam dentro dos partidos de esquerda no Brasil, contra o machismo. Fundaram jornais e revistas, dentre eles, o *Jornal Brasil Mulher* e o *Nós Mulheres* de São Paulo. É, pois, no início de 80 que mulheres que não faziam parte do círculo de intelectuais começam a participar das discussões feministas. Foi nesse momento que se construiu também a idéia de uma mulher enquanto parte de uma classe oprimida pelos machões.

A década de 80 é também um período de redefinição do feminismo no Brasil³⁷. Se na primeira metade há uma difusão de movimentos feministas de inspiração marxista, na segunda metade, questões micros que tratam do cotidiano, da subjetividade feminina são agora incorporadas nas discussões feministas, influenciadas pela “idéia de subjetividade de Derrida e de desconstrução de Foucault³⁸”.

Outras mudanças no feminismo podem ser vistas, como exemplo, os estudos feministas na academia, em que “a luta política dos feminismos, caminha para o discurso de gênero”³⁹.

Nesse sentido, dificilmente se pode negar a importância do feminismo para a redefinição do corpo, do feminismo, do masculino, das relações de gênero, como sugere Margareth Rago⁴⁰.

Seguindo as diretrizes do pensamento de Derrida, “abalado o alicerce pelo efeito da leitura desconstrutora, segue-se a tarefa de avaliá-lo com a intenção de enxergar o que lhe escondeu, escamoteou e recalçou”⁴¹, Butler propõe uma revisão do feminismo, da política feminista e da mulher pensada por esse discurso⁴².

Os feminismos das décadas de 60, 70 e 80 questionaram a ideia de uma mulher universal, pensaram em sujeitos femininos múltiplos, mulheres culturalmente diferentes; pensaram o gênero como uma forma de explicação das diferenças sexuais, mas não conseguiram superar a ideia de que por trás de um discurso feminista há um feminino, senão, que é preciso haver um feminino nas entrelinhas do feminismo, nesse caso, a genitália continua determinando o ser mulher.

Redefinindo, porém, os parâmetros do feminismo, Judith Butler⁴³ diz ser um equívoco separar sexo de gênero, porque para ela não existe um sexo anterior ao gênero, os sexos, a ideia que temos do nosso sexo, assim como o gênero é um discurso, um conceito, que precisa ser dispersado.

Para Scott o gênero organiza a diferença sexual, para Butler o gênero institui esta diferença. Nesse sentido, para esta não adianta historicizar a categoria de mulheres, pensar as diferentes subjetividades femininas, se o sexo que define o feminino é naturalizado, ou seja,

O gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele é o meio discursivo cultural pelo qual a “natureza sexuada” ou um sexo natural é produzido e estabelecido como pré-discursivo, anterior à cultura. (...) Essa produção do sexo como pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural-gênero⁴⁴.

A crítica de Butler constrói-se no sentido de pensar o corpo, o sexo, o gênero não como categorias existentes em si, mas produto de relações jurídicas, políticas, culturais, que instituem uma verdade para os sexos, uma verdade de heterossexualização dos desejos, que se divide entre os desejos do macho e da fêmea, apenas. A novidade e polêmica do pensamento de Butler é o fato de ela mostrar que o gênero ao invés de questionar a divisão binária dos sexos, legitima-as e as institui.

Foucault⁴⁵ nos mostra também como na nossa sociedade moderna se parte do sexo para se definir as funções sociais dos indivíduos, ao mesmo tempo em que se escondem as estratégias de produção do masculino e feminino a partir dessa naturalização do sexo, a qual produz o regime da sexualidade na sociedade moderna. Pensando com esse autor, não existe uma mulher, um sexo que o gênero possa definir, porque o gênero não existe em si, é um estilo, um teatro do corpo: “Um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma naturalização do ser”⁴⁶.

Pensar o gênero como uma prática performática, é tentar ver o deslocamento, a subversão das identidades e subjetividades, apreciar o que não se funde e se confunde num só corpo, num gesto. Criar problemas de gênero é querer pensar as discrepâncias entre o corpo, o sexo e os discursos que o fundam.

Diferentemente do feminismo essencialista, Butler não quer fazer uma história das origens do patriarcado, porque para ela, “o sexo fabricado, o gênero construído, o corpo marcado e estabelecido é tudo o que existe”⁴⁷.

Parafraseando Foucault e Butler, não existe a mulher ou as mulheres que o feminismo apregoa. O sexo não é a origem, mas efeito de uma tecnologia da sexualidade que cria realidades, instituindo a diferença sexual, a diferença dos corpos.

O feminismo precisa partir desses discursos que naturaliza, porque “somos obrigados em nossos corpos e em nossas mentes a corresponder traço por traço à idéia de natureza que foi estabelecida para nós, (...) homens e mulheres são categorias políticas e não naturais”⁴⁸.

Se o gênero é uma performance, aparência, fantasia, ato que em repetição cria realidade, a tarefa do feminismo hoje é situar as estratégias de repetição que constroem as identidades, ao mesmo tempo, tornar visível a subversão dessa repetição, momento em que o gênero é contestado enquanto definidor de um-sexo, de um corpo.

Apropriar-se da escrita, da escrita de Lourdes Ramalho nessa pesquisa, é, pois, uma tentativa de ver de que forma ou até que ponto a autora ajusta-se ou não aos códigos do feminino que aprendeu a usar para definir-se enquanto mulher. Aprendendo a ser mulher na cultura masculinizante do Nordeste, a escrita de Lourdes Ramalho escreve mulheres reprodutoras desse falocentrismo cultural, mas em grande medida subverte a repetição do gênero, burlando o que aprendemos sobre o feminino e o masculino.

Inspirada em Butler e Foucault, e no mesmo sentido, tentando responder à citação que iniciei o texto, cito a feminista Frances Wright da década de 20, que dizia:

Ouso dizer que às vezes você se espanta com minha maneira independente de andar pelo mundo como se a natureza me tivesse feito de seu sexo, e não da pobre Eva. Acredite em mim, querido amigo, a mente não tem sexo, a não ser aquele que o hábito e a educação lhe dão⁴⁹.

3.2 - Performances de gênero: Entre o corpo e a escrita

-Seus textos são feministas?

-Não, não é assim não, muito embora não sejam propriamente feministas, eles são femininos, e como feminino (sic) eles se recentem do masculino tão em voga na nossa região, eu tenho que trazer a baila isso. Coloco sempre mulheres fortes dentro dos textos, não sei por que esse reflexo⁵⁰.

O cenário onde surge Lourdes Ramalho discutia o popular, o regional, a resistência, como já fora discutido nos capítulos I e II. E dentro desse arquivo de imagens e linguagens, o feminismo era mais uma dentre elas. Esse momento do texto não pretende enquadrar o trabalho de Ramalho nos discursos feministas, mas ver de que forma a autora, criando personagens femininos e masculinos, dialogou com essas mudanças por que vinha passando sua sociedade.

Quando Lourdes Ramalho está escrevendo em Campina Grande, autoras como Adelaide Amaral, conhecida no país pelas mini-séries *Os Maias*, *A Muralha*, *A Casa das Sete Mulheres*; Leilah Assunção, Hilda Hist e Consuelo de Castro estão se destacando no cenário da literatura no eixo Rio/são Paulo. Consuelo de Castro no período em que escreve deixa claro o seu propósito: “Minha única arma contra a violência é o teatro, que é minha própria violência respondendo à violência”⁵¹.

Lourdes Ramalho na década de 70 está escrevendo, dentre outras coisas, sobre as mulheres sertanejas, coincidindo com as mulheres propostas pelo feminismo da década de 70, que saem do privado, da sombra de um homem em nome do trabalho ou da sobrevivência. Paralela à atividade de escritora, juntamente com 46 profissionais de diferentes áreas, Ramalho faz parte de um movimento de mulheres intelectuais da cidade, denominado *Movimento para Integração da Mulher no Desenvolvimento* (MIMDE), criado em 12 de fevereiro de 1971 e liderado pela médica Linda Figueiredo. Tal movimento, segundo documento editado para o evento, por ele promovido denominado *Emancipação da mulher*, realizado na Câmara de Vereadores em 16 de abril de 1972, tinha como objetivo:

(...) conscientizar a mulher para os seus valores, a pessoa humana e seu dever de participar ativamente, lado a lado com o homem, em todos os setores da atividade humana, ajudando a promover o progresso para dele usufruir merecidamente (...) o MIMDE tem procurado estimular a mulher para que ela estruture e amadureça sua personalidade e a liberte de normas, preconceitos e rótulos, e inclusive, dos próprios condicionamentos intrínsecos para se tornar capaz de usar suas opções, a maneira consciente, pessoal e atualizada⁵².

Essa mobilização pela dita “emancipação” do feminino, como discutimos anteriormente, é uma prática comum nas iniciativas de algumas intelectuais inseridas nesse contexto. Essa luta, porém, pela criação de um lugar para o feminino em Lourdes Ramalho, destaca-se ainda mais na vida que dá às mulheres no seu teatro, motivo de polêmica, de comentários e admiração até onde sua obra chega.

Hermano José em uma das partes do seu texto ao comentar a obra de Lourdes Ramalho *Teatro Nordestino*, enfatizava:

Com um estilo tão vigoroso – embora a autora seja extremamente feminina – uma outra posição pode-se constatar em Lourdes Ramalho, que há de deliciar as feministas – não aquelas intransigentes e fanáticas que encaram o feminismo como uma suplantação do macho, mas as que reivindicam para a mulher, o lugar que a sociedade lhe deve: a fortaleza dos seus bem delineados perfis femininos⁵³.

É do ponto de vista de uma dada leitura do feminismo que Hermano José lê a obra ramalhiana, mas para se pensar na possibilidade dessa leitura, é preciso ver que mulheres Lourdes Ramalho escreve no seu teatro e como delas fala. Analisaremos, então, alguns personagens femininos de algumas dessas obras que ao longo do capítulo serão discutidas a partir de temas diferentes: *A Feira* (1976), *As Velhas* (1974), *Fogo Fátuo* (1972), *A Eleição* (1977), *Os Mal Amados* (1976), *Fiel Espelho*

Meu (1979)). *O Romance do Conquistador (1990)*, *Charivari (1997)* *O Trovador Encantado (1999)* *Frei Molambo – Ora pro Nobis (1987)*

Mulheres masculinas, masculinizantes !? Essa é a primeira impressão do feminino criado por essa autora. Mas contentar-se com essa primeira impressão é querer rotular a pluralidade de qualquer texto, de toda criação, imaginação, ao mesmo tempo, é querer exigir da escrita e autor, um sexo. Ao invés de pensar sua obra como sendo masculinizada, quero discutir aqui de forma esse discurso se constrói dentro dos seus textos e como se constrói.

Pensar a partir desse rótulo “mulheres masculinizantes” os escritos de uma mulher, talvez nos diga sobre o que a sociedade espera de um autor e uma autora, esta ao que parece, precisa escrever conforme seu sexo, femininamente ou numa condição de suplantação do masculino; é dessa norma, porém, que os textos de Lourdes Ramalho em alguns momentos fogem, em outro não, o que me incita a ler sua obra não como uma extensão de seu corpo²⁵⁴, sexo, mas como corpos de escritos diversos, marcado pela diferença e subjetividade, mas também como uma obra que atende às regras da sua cultura, a dita escrita masculina da autora nesse sentido está impactada pelos valores da sua cultura.

Graciliano Ramos ao ler *O Quinze* de Rachel de Queiroz surpreendeu-se ao saber que aquela obra era de autoria de uma mulher:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? não acreditei(...) É pilhéria(...) Deve ser pseudônimo(...).

Essa citação de um autor nordestino confirma aquilo que venho dizendo sobre o fato de se esperar de uma mulher uma escrita dócil, e do homem, textos fâlicos,

viris. Certamente os que estão presos a essa disciplinarização do lugar do autor e dos seus sexos, terão a mesma estupefação ao ler os textos de Lourdes Ramalho, afinal, é uma mulher que vivencia através dos seus textos a dubiedade do gênero, ao mesmo tempo que é mulher, escreve teatralizando o masculino, porque se trata de uma escritora inserida numa cultura masculinizante, onde os papéis de gênero em grande medida são na maioria das vezes, a cena do macho, do falo.

“São mulheres remitentes”⁵⁵, assim considera a própria autora as mulheres que escreve: Filó, Zabé, Vina, Mariana, Zefa, Lia, Perpeglina, Paulina; D. santa, Verônica, eis os nomes de algumas mulheres paridas da escrita de Lourdes Ramalho.

Quem são as mulheres de Lourdes Ramalho?

A maior parte das obras aqui analisadas data da década de 70, embora outras estejam no contexto das décadas de 80 e 90, que marcam a fase da autora mais voltada para a escrita de cordéis e de temas onde o divino e o profano inspiram seus escritos, como é o caso de *Charivari*, *O Trovador Encantado*, *O Novo Prometeu* e *Presépio Mambembe*.

Um tema predominante nas obras da autora é o sertão nordestino. Levando em consideração esse fato, não será novidade dizer que as mulheres sertanejas, são sem dúvida, motivos de inquietação da sua autoria, o que não implica dizer que a autora não tenha dado vida a mulheres outras, como, por exemplo, Guiomar de *Guiomar Sem Rir sem Chorar* (1982). Distante do modelo de mulher nordestina, Guiomar é uma professora, desbocada, engraçada, relaxada, mas satírica, crítica, que vê com muito desdém e comicidade as mudanças na sua sociedade. Já em *o Psicanalista*, a personagem, que não é nordestina, revela todas suas neuroses ao seu psicanalista, o qual acaba curando a paciente e introjetando as crises psicológicas daquela.

Ao fazer uma análise geral das mulheres que cria a autora, um fato primeiro me chamou atenção: sendo a maior parte da sua produção voltada para o sertão, e por isso, escrevendo com mais frequência sobre as mulheres sertanejas, os femininos que inscreve acabam significando a inversão do seu lugar, do lugar que ocupa na sociedade, legitimando aquilo que venho falando ao problematizar a idéia de que nossa escrita não é uma expressão, transferência dos nossos sexos e valores necessariamente. Inversamente ao lugar de intelectual, de ativista cultural e social, as mulheres de Lourdes Ramalho, as sertanejas, vivenciam nas tramas o seu avesso, são rústicas, vítimas da seca, cuja sabedoria notória é a de sobreviver, fazer sobreviver seus filhos, como acontece com as matriarcas Filó (*A Feira*), Mariana e Vina (*As Velhas*), porque estas são maneiras outras de que a autora se utiliza para descrever o universo do mundo popular, complementando aqui o que fora discutido no capítulo II sobre a cultura popular no discurso dessa autora.

Isso mostra na verdade as brechas entre o corpo e a escrita da mesma. Contrariando, ainda, sua maneira discreta de falar e portar-se, muitas das mulheres que cria não medem o dizer, insultam, brigam, xingam, “se estribucham”.

No ato VI da peça *A Feira*, história de uma família do sertão que vai à feira, a defesa que faz a Verdureira da sua mercadoria, porque o filho de Filó, Bastião urina em cima, é demonstrativo, porque acabará numa discussão entre aquelas duas mulheres:

FILÓ- A senhora não se meta a danar a peia em filho dos outros (...)

VERDUREIRA- Pode ser filho até da besta-fera – fez leva o troco. Ou você ta pensando que sou mulher de pagode? – se eu quisesse ser ruim, ia me encontrar a pau que desse sombra e não a um lheguelé que num tem no cu o que um periquito roa.

FILÓ- A senhora meça suas palavras que num ta falando com canalha não.

VERDUREIRA- Quem será tu, chaboqueira, pra mandar eu me calar? –
Uma beradeira velha que num tem nem onde cair morta⁵⁶.

As brechas entre a criadora, intelectual, de ares aristocráticos e as criaturas, filhas da fome e da “mãe”, constituem, por isso, uma relação de distanciamento entre esses dois lugares de saber e poder.

O destino das sertanejas de Lourdes Ramalho é parecido: São mulheres sozinhas, abandonadas, algumas delas amargas, como Mariana de *As Velhas*, cuja temática é a rivalidade entre as duas matriarcas, Vina e Mariana; a primeira foi aquela que fugiu com o marido desta última, Tonho; outras sonhadoras à espera que o esposo volte, como é o caso de Filó; outras também felizes por que a morte do marido opressor significou liberdade, como o faz Verônica de *Fiel Espelho Meu*, um monólogo; mulheres, ainda, que só se sentem felizes quando matar o marido é a única solução possível, como fez Paulina de *Os Mal Amados* com o seu esposo Julião:

“- Esse já entregou a alma ao diabo”⁵⁷.

E nesse sentir solidão, o amor que resta é também o que conforta e motiva. Mariana sofreu a dor de ver o marido fugir e lhe abandonar com dois filhos, criando-os sozinha, enfrentando as pisadas da seca. Mas ao rever Tonho na casa de Vina, os rancores desabam pelos desejos da saudade: “- Tonho...aquilo é Tonho... coitadinho!”⁵⁸. Amor, saudade e pena de ver o marido paralítico se misturam.

A tragicomédia *A Feira* escreve não só a solidão de uma mãe, Filó, abandonada pelo seu marido, mas pelos filhos: Bastião, que de tanto passar fome, chega à feira e é seduzido por um cego que lhe promete “carne de jabá”, “mocotó”, “graxa escorrendo no dedo” e Zabé, que de tanto reclamar da pobreza, é enganada por um malandro na feira e vai viver, obrigada, no cabaré. Solidão que somente Filó, esguia, mas ao mesmo tempo tão forte poderia suportar:

- Tenho fio e fia,
 mas tou sozinha, sei lá
 o que vai ser da famia?
 -Tá tudo aí, espaiado,
 Fio pra qui, prali fia(...) ⁵⁹.

O que é curioso nos textos dessa autora é que sendo as mulheres solitárias, drama das sertanejas no seu teatro, os homens que nem sempre estão presentes fisicamente no contexto das peças, são eles os motivos das ações de algumas personagens femininas, dos medos, sonhos, e até desassossegos das mesmas. Mesmo xingando tanto o desgraçado do Tonho à filha Branca, como faz Mariana: –“ Seu pai, teja vivo, teja morto, num se lembra de vocês – um homem desnaturado que se sumiu no mundo e nunca deu notícia...num sabe nem se tu é viva, inda tava no bucho...”⁶⁰, e Como faz Vina quando Mariana vai pedir satisfação à velha rival

– Então, quer ver mesmo aquela beleza? – quer ver a peça boa do seu marido? –Pois num só lhe mostro, como dou inteirinho pra você pendurar no pescoço e fazer bom proveito. – entre, num faça cerimônia, encontra ele logo aí, na saleta – o seu tão chorado Tonho da Baraúna⁶¹.

Do seu homem, presente, doente ou ausente, essas matriarcas sentem falta. Como sente falta Filó do seu Nequinho, que foi vender na feira feijão e nunca mais aparecera. Perpegdina de *A Eleição*, como o próprio nome diz, é a história de uma eleição na cidade de Fundão, onde a política de cabresto reina. Perpegdina é um coronel de saia, como o era o seu marido que a deixou viúva, dona da cidade e da água de Fundão.

Mas as matriarcas de Lourdes Ramalho contam ainda outras histórias: a defesa da honra do feminino. Por ironia do destino, o filho de Vina, José e a filha de Mariana, Branca, conhecem-se e se apaixonam, porque levados pela seca, Mariana e seus dois filhos, Chico e Branca migram para uma terra onde nela morava sua antiga rival. Tudo parecia perfeito até Chico e José se encontrarem e se conhecerem, e dessa amizade, Branca conhece José por quem se apaixona e de quem engravida, motivo que “arredou” Mariana do seu lar para ir tomar satisfação com o “tal do José”.

Quando da discussão entre Vina e Mariana, vemos se construir o discurso moralista e em grande medida machista das mesmas, Mariana culpada pela filha desonrada, exige o casamento para a filha não passar pela vergonha de ter uma filha desvirginada; por outro lado, Vina deixa bem claro que a macheza do seu filho homem foi provada:

VINA- Que é que espera de mim?

MARIANA- Que é que uma mãe, sabendo que a filha foi esfulorada, pode mendigar por ela?

VINA- (ESCANDINDO AS PALAVRAS)- Então você quer que eu lave a honra de sua filha, é?

MARIANA (HUMILHANDO-SE)- É... era isso que eu queria de você...

VINA (ARROGANTE)- Após escute o que vou lhe responder: Quem tiver suas filha doida, amarre no pé da mesa ou cosa as buceta delas – que num tou pronta pra encobrir ruindade nem concertar cabaço de ninguém.

MARIANA- Ludovina, o que vai ser de minha filha, pelo amor de Deus?

VINA- Ora, num foi a primeira nem será a derradeira feme a se perder. Você pensa que os “rói couro”, pó ai, tão cheio de donzela?⁶²

A mulher nesse discurso é a grande culpada por ter sido “esfulorada”, o homem, o Don Juan, cuja principal atividade é “esfulorar donzela”, porque esses são

um dos ensinamentos do ser mulher e homem no Nordeste, ensinamento legitimado principalmente pelo lugar social da mãe, da família como um todo. E o que é interessante nesse texto de Ramalho é que esse tipo de diálogo em nome da honra das “filhas desonradas”, no geral, é assumido pelo pai. Aqui, portanto, vemos duas matriarcas substituindo o masculino numa missão bastante viril’ no Nordeste: “Lavar a honra da filha”.

Mariana, porém, acaba sendo uma personagem extremamente contraditória, porque antes de saber que a filha estava grávida, ela era quem aconselhava a filha ao não casamento, pois decepcionada com a fuga do marido, Mariana vê com muito pessimismo o homem, porque acreditava ser todos “covardes”:

BRANCA- E com isso a senhora criou raiva de todo homem...

MARIANA- Eu conheço a vida menina, e sei que homem é uma nação que só vive pra judiar com as mulher, ora essa...

BRANCA- Também tem mulher ruim...

MARIANA- Ai vareia – tem a raça das que presta e a das que num presta. Agora o bicho homem – todo ele é ruim. Num sabe aquela moda, ela diz assim: - ‘O homem é que nem caju/quanto mais belo mais ruim/por mais doce que ele seja/tem sempre ranço no fim’ – Pronto, isso diz tudo. (...)

BRANCA- Desse jeito- já sei que nunca vou casar.

MARIANA- E num perde nada. Você pensa que vida de casada é essas coisa?- pois olhe aqui casamento e merda é uma coisa só⁶³.

Mas depois de ver a filha desonrada, é o casamento que ela quer para a filha, é ao lado de um homem que ela deseja estar sua filha, mesmo que esse homem seja filha da mulher que roubou seu marido.

De acordo com essa Mariana que sabe da gravidez da filha e pensa pra ela um casamento como forma de não ver a filha abandonada, marginalizada, Filó de *A Feira*

não pensa diferente. Ela vai à feira juntamente com Zabé e Bastião pra comprar os “aprontamento” do casamento daquela. E repreendendo Zabé que reclamava da vida pobre que levava, Filó pede a filha para agradecer o que tem, inclusive o noivo: FILÓ- “(...) como pobre, nunca lhe faltou comer pro bucho e pano pra lhe cobrir as vergonha. (...) E um noivo pra você respeitar”⁶⁴.

Filha desonrada, que não casa, é motivo de briga, de morte, de tragédias diversas nos textos das mulheres de Ramalho. Foi a desonra da filha do coronel Julião Santa Rosa que provocou tanta desgraça na família, motivo que conduziu o pai a prender a filha desonrada num sótão, vivendo ao lado de ratos, como uma forma de punir o desregramento do feminino, porque numa sociedade machista e masculinizante como o é a nordestina, uma filha desvirginada é um afronte ao poder do pai, do falo, lugar de desobediência que deve ser corrigido. Mariana tentou lavar a honra da sua filha, propondo um casamento, mas seu Julião, homem violento, preferiu esconder o fato, escondendo a filha.

Mas quem disse que casamento é a melhor saída? Há nos textos de Ramalho caminhos outros, sujeitos que tramam outras histórias. Mariana, enfrentando a “experiência” da mãe, quer casar, seja pra estar ao lado do seu homem, seja para “ter outras coisa”: MARIANA- “(...) a gente tendo marido, mesmo sujeitas a ele, tem direito a outras coisa que a mulher solteira num pode, a senhora sabe...”⁶⁵. E Zabé, afrontando a mãe não quer casar: ZABÉ- “Um beradeiro mal enjorcado e fedorento – que noivo, eim?”⁶⁶.

Verônica de *Fiel Espelho Meu* é também um desses personagens que dizem não à instituição do casamento, exorcizando seu ex marido, atual defunto, signo da opressão do seu lugar de mulher. Primeiro ela sepultou com alegria a tia Rosa, mulher

disciplinadora do seu comportamento: - Tia Rosa? O que tem a me dizer?/Já sei. Quer mais uma vez reclamar, xingar, ditar mais uma vez suas velhas normas de comportamento?!...⁶⁷. Depois Orestes: “- Velho, você se foi...se foi e eu fiquei.../(...) luto? – então vocês acham que vou permanecer assim, anos e anos, como símbolo de uma saudade que não sinto, de uma dor que não experimento? (...)!”⁶⁸.

E enfim a idéia de liberdade com a morte da tia que lhe repreendia, do marido que lhe oprimia, um casamento signo da prisão:

-(...) acontece que - agora não obedeco mais a ninguém – Agora, estou livre como os passarinhos! – Livre! – enfim, foram-se os meus algozes, meus cães de guarda, meus verdugos! (...) Não tenho mais quem me aporrinhe os ouvidos com aqueles horríveis chavões:- “Não faça isso que é feio!..Ou não faça que é indecente! ...taqui pra vocês dois, seus defuntos metidos...”⁶⁹

Segundo Ramalho esse é “um dos seus textos mais feministas”, texto que quebra as convenções não só do casamento, como do próprio sepultamento de um ente querido, uma vez que ao invés de lágrimas, Verônica sorri, ao invés de luto, festa, e no decorrer do texto a personagem ao invés de preto, veste vermelho para descer à cerimônia do sepultamento. E no frenesi de tanta liberdade, felicidade, Verônica se arruma para um convidado especial que fora visitar o defunto Orestes, Pedro, uma paixão do passado.

Esse é um dos momentos em que a autora se despe da convenção do casamento e de um marido como caminho único para sua realização, porque o casamento nesse drama aparece como um crepúsculo, ato infernal.

E dentre tantas possibilidades de leitura, uma outra questão pude perceber na relação das matriarcas de Lourdes Ramalho, principalmente quando da relação daquelas com suas filhas. As mães são sempre postas como o lugar da sabedoria e

experiência, senhoras do destino que devem guiar o futuro das filhas, dizer como devem agir, como faz Filó com Zabé, Mariana com Branca. Daí os conflitos por que suas filhas querem ser como as suas mães, senhorinhas também dos seus destinos.

Como foi dito, Zabé não quer o noivo que a mãe sonha e aprova, um vizinho lá das “suas terras”; Branca quer casar, Mariana não deseja tal façanha para a filha, só mudando de opinião quando a filha “embuxa”. E com Dona Santa de *Fogo Fátuo*, um drama que trata da descoberta de xelitas no sertão nordestino, não é diferente. Mãe de criação de Zefa, D. Santa da maneira que lhe é peculiar vigia a “cabrita andeja”, principalmente pra ela na cair nas garras de João Campina, um dos trabalhadores da mina:

ZEFA- (entra assustada) – Madrinha chamou?

SANTA- Aonde tu tava, fujona?

ZEFA- Tava aqui no oitão, madrinha.

SANTA- Que oitão que nada, mentirosa, tava era na porteira, tocando quem vai e quem vem, e eu quem mexa panela, enquanto você vira bundanástica por aí...

(...) - Eu sei o que você tá doida pra ver, mas depois, olha...

ZEFA- a senhora mesmo é faladeira. Eu queria falar com João Campina.

SANTA- E que aparição é essa por esse negro? Num sabe que ele é casado e pai de 5 moleques? Mas eu sei onde tu quer ir parar...

ZEFA- Também a senhora leva tudo pro mal.

SANTA- Se você tá viçando, cace aí um homem livre que a polícia faz o casamento, mas com um bicho casado nem se meta que eu lhe quebro do topete⁷⁰.

Mas outro lugar de antíteses pode ser observado nas mulheres criadas por Lourdes Ramalho, diferentemente das mães, as filhas das matriarcas são “viçosas”, “semvergonhas”, “rabo quente”, “santinhas enfuloradas”, são a elas nos textos de

Ramalho, somente a elas que cabe o desejo, vontade de desejar um “rói-couro”. Em contrapartida, as mães amam, mas em nenhum momento é mencionado o frenesi da paixão que persegue as filhas. Nas peças analisadas, o sofrimento pelo fato de viver numa “região da seca” parece sacrificar seus sexos. Além disso, fez-me perceber que a autora acaba legitimando a idéia de que as mulheres velhas, também envelhecem sexualmente, ficam mortas. Esse discurso, portanto, que silencia a sexualidade das mulheres mais velhas já é o esperado socialmente, refletindo um pouco do aprendizado de Ramalho sobre o feminino na sua sociedade. Isso leva a refletir também sobre o conflito de gerações que também se inscreve nos textos dessa autora, em que a disputa de valores entre o novo e o velho, o antigo e o moderno é construído no discurso das personagens, demarcando no mesmo sentido a diferença de lugares da autora e seus personagens e a maneira como ela ver o mundo.

As obras de Lourdes Ramalho são filhas de uma mulher que escreve nas décadas de 70 e 80 as mudanças por que vem passando o social, a cultura e que inspirada nos ideais de tradição, acaba imprimindo essas mudanças com tristeza e saudade do que idealisticamente passou, um passado perfeito, de homens e mulheres respeitosos, fiéis, prendas do amor e do casamento. Não é á toa que a fala da rebeldia e da resitência é atribuída às filhas das matriarcas, que simbolizam no seu texto, justamente, o novo e, por isso, a derrocada dos valores tradicionais, lugar do desejo.

Na peça *A Feira*, dois únicos momentos me fez perceber uma matriarca se sentindo mulher, sedutora, capaz de seduzir, mesmo que suas características sejam avessas à vaidade e à exuberância. Primeiro quando Filó subindo no caminhão de pau-de-arara para ir à feira, preocupa-se com as vestes por que os machões ficariam de olho: FILÓ- “(...) num viu quando agente foi se assubir? – Você, nem tanto, que tava

com calça de homem, mas eu, por mais que arrepanhasse a saia entre as pernas, os que tava em baixo chega descantava o pescoço – vê se me pega descomposta”...⁷¹

Mas mulheres outras é possível ainda encontrar. A prostituta Dora, mulher viçosa de *Fogo Fátuo*, faz do dinheiro, uma trajetória; fuxiqueira, uma espécie de “Maria vai com as outras”, é assim Damiana de *A Eleição*, não sabe se vota, se volta, se vai. E o que dizer, ainda, de *Guiomar sem Rir Sem Chorar*. “língua afiada” por que observadora meticulosa das coisas que acontece no cotidiano, inconformada, uma daqueles indivíduos que encontra no falar uma maneira de afrontar, o avesso de Damiana. Segundo descrição da própria Guiomar, ela é “professor pé-de poeira, pé-rapado, rabo-de-cuia...desses que vale menos que MERDA” ...⁷² Mas no fundo da história, acusada de tantas falações contra governo, professor, aluno, políticos, ela crer fielmente que é retraidíssima,

- Sim, o meritíssimo já explicou que se trata de um “convite”, só não entendo é por que me intimaram – Por quê? – eu andar detratando governo?
 – Apesar desse modo, o governo é quem anda detratando de mim. – saiba o meritíssimo que sou uma pessoa de responsabilidade, precavida nas minhas afirmações, que levo uma vida retraidíssima, na minha(...) ⁷³.

As mulheres dos cordéis de Ramalho, sem filhos, maridos e outro alguém, seguem, debochadamente, outra saga, a sedução dos “machos” conquistadores. Nos cordéis de Ramalho o que aparece é um Nordeste místico, medieval. Segundo a autora todas as suas peças trazem essa referência sobre as heranças ibéricas que constituíram também a cultura do Nordeste, seja através da linguagem ou do tema. Nos cordéis, porém, as temáticas, o cenário, as caricaturas dos personagens, (re)afirmam com mais vigor essa “iberização nordestina”.

Escrevendo, então, a partir dessa premissa, em uma das entrevistas concedidas, diz que as “mulheres nordestinas são tão fortes e quentes quanto às mouras”⁷⁴, atribui, por exemplo, as pernas grossas das nordestinas à herança judaica.

O que me despertou questões, analisando as mulheres dos cordéis dessa autora, foi que livre das convenções sociais como casamento e maternidade, são fogosas, “donzelas de muitos”, até dos diabos. Em Charivari, texto que trata da inversão da ordem religiosa, da profanação do divino, nos bastidores da igreja, termo medieval para designar os momentos de “transgressão”, a mulher, nesse caso, a beata, é a “Eva” a quem o diabo chega para seduzir e iniciar uma bebida de vinho, é também o motivo de tentação do morcego,

MORCEGO- Dança, que dança burrinha!

DIABO- E eu te meto o esporão!

MORCEGO- Dança com o bode preto, olho de brás, tição

DIABO- Pisa de jeito, rebola, aí vem a arretação!

MORCEGO- Ai, sapateia, carola,

Rebola com o folgazão.

BEATA- Ai, amassa que me acabo!

MORCEGO- Bate, pisa rudemente!

BEATA- Ui, ui, ui, que coisa boa,

MORCEGO- Depressa, vai logo em frente!

DIABO- no passo dessa danada não há diabo que agüente!

A mulher aqui aparece como o lugar de provocação, dessa transgressão, não é à toa que o diabo chega primeiro a ela, convidando-a para achar o vinho do padre, e começarem a bebedeira. A mulher aqui se reduz a uma vagina ambulante, sedenta, fogosa pelo falo dos homens que lhes aparece, faz muita “viração”.

Viração maior é a que Zilda faz por João conquistador, personagens do cordel *O Romance do Conquistador*, que trata das aventuras de um Don Juan nordestino pela feira e que de trapaça em trapaça vai vivendo, seguindo à procura do seu grande amor, Guiomar, mas iludindo Zilda, esta companheira de João em todas as trapaças, com ele se fazem de médicos, políticos, vendedores, curadores de doenças alheias e videntes para a fome matar. Mas João não quer Zilda, depois de tanto usar:

JOÃO- Estou noutra, não te quero!

Agora vou conquistar

Sete mares do planeta,

As sete costas do mar!

Chegar à terra do fogo

E encontrar Guiomar!⁷⁵

Punição mãis feminista não poderia ter encerrado as trapaças de João, no final da peça *Três mulheres*, Decência, Previdência, Clemência, numa aparição em forma de Guiomar, seduzem João, seduzem seu falo com a fala, para no final da história,

INOCÊNCIA – Vai ter os olhos furados!

DECÊNCIA- As pernas vou te quebrar!

PREVIDÊNCIA- O coração espetado

E a bimba vou te arrancar! (Grifo nosso)

TODOS- Ah!, não- por este pedaço todo o inferno vai brigar!⁷⁶

Numa sociedade fálica como é a nossa, que punição maior substituiria um homem sem falo? Mas essa punição, fazendo uma ressalva, não é só para o masculino,

afinal, mulheres quentes como Zilda, Guiomar e tantas outras, seriam simultaneamente punidas pela “bimba” arrancada.

Mas um homem sem coragem, um dos atributos na cultura nordestina do macho, é quase a mesma coisa de não ter uma “bimba”, um dos motivos até para *A Noiva Botar o Noivo na Justiça*, outro cordel da autora, que trata comicamente da infelicidade de uma noiva que doida para casar, acaba desposando um homossexual, como se não bastasse, é atacada por uma onça, e que ao invés de salvá-la, o marido foge:

- “Acode tua mulher!”

Grito eu de tombo em tombo,

Ele, por cima do lombo:

-“Ah!, salve-se quem puder!”

E, em meio ao labacé

Trepa num pau, que nem gato,

Gruda feito carrapato...

E eu corro pelo cerrado

- um dos salto do sapato...”⁷⁷

Muitas das “donzelas andejas” de Lourdes Ramalho sofrem como umas “tesas”, seus fogos se apagam se as “bimbas” são arrancadas, se não têm bimbas, se fogem com outras, se paralíticos não “róem mais o couro”, se de trovadas em trovadas, seu Trovador se some, como a Mulher Dama de *O Trovador Encantado*, que sem homem, sem rasgo, nem falo, lamenta:

- Meu Deus, que diabo fizeram

Com figura tão querida!
 De macheza a toda prova
 E de homice assumida!
 (...) Glosador mistérios
 Tinha o meneio no corpo (...)
 Tinha a paixão do gozo (...)
 Macho viril, femeeiro
 No bailado, no molejo (...)
 Mais parecido nascido
 Pra compensar as trepadas
 De um velho e triste marido!⁷⁸

Os cordéis de Lourdes Ramalho são erotizantes, como o são os personagens femininos e masculinos que neles se inscrevem, característica marcante desses seus “textos em corda”. Neles as mulheres têm asas, voam, fazem do falo seus protagonistas, distanciando-se dos discursos, em alguns momentos, moralistas das matriarcas do teatro em prosa.

Fazer, porém, uma análise das mulheres que Ramalho cria, significa ao mesmo tempo, falar do masculino, porque este é o grande sonho, dilema, desejo e paixão das mulheres ramalhianas, estejam eles presos, doentes, mortos, encantados. São xingados, mas são deles que elas precisam, e se não os têm, a amargura da solidão parece roer suas sensibilidades, como demonstra as matriarcas Vina, Mariana, D. Santa.

O sofrimento delas é marcado pelo fato de viverem numa região que fizeram delas e seus filhos, vítimas da seca, mas também por se sentirem sós, solidão que cala seus sexos e que as fazem culpadas por terem que assumir o lugar dos seus homens na família e na sociedade, Branca, filha de Mariana, dá uma pista sobre isso: - É por isso que a senhora é tão seca, tão dura, tão amarga mãe. A senhora é um espinheiro⁷⁹.

Em diferentes momentos das peças de Lourdes Ramalho, aqui me refiro ao teatro em prosa, discursos contra o masculino é possível de se ver, discursos como esse de Zabé: - “(...) Hoje em dia homem num liga mais pra mulher não, isso fica pro tempo do ronconcom – Num vê o triste do Dedé que dó vive dizendo: - Mulher é como papel de bodega – só vai com uma pedra em cima”⁸⁰. São discursos, fortes e rancorosos de quem viu o pai sair e não mais voltar, saíra de casa dizendo que ia vender feijão, parou num cabaré e lá mesmo foi preso. Esse discurso confirma também aquilo que vinha falando quando a autora através dos seus personagens inscreve essa diferença de valores entre os tempos novos e antigos, sempre havendo a referência de que no passado as relações são harmônicas, nesse caso, o masculino não era o oposto, mas o complemento do feminino.

Voltando à discussão em que o feminino se arma contra o masculino, em outro texto, Mariana jamais esquecera o dia em que seu marido fugiu com “a bicha da cigana Vina”: - *MARIANA*- “(...) quando você nasceu, num teve pai que lhe abençoasse... (REVOLTADA) Aquela boca de praga dos infernos”⁸¹.

Nos textos de Ramalho, os homens das matriarcas cedem-lhes as cenas, embora atuando como fantasmas nas suas lembranças, saudades e desejo de liberdade. A mulher é a que possui uma personalidade forte, corajosa, e quando aparece um valentão ou machão, coincidentemente são mortos, como Orestes que oprimiu a vida toda Verônica, e Julião, o qual roubou os melhores anos da vida de sua filha e esposa.

O Romance do Conquistador é um texto onde o masculino é literalmente castrado, mas isso é motivo de tristeza também para o feminino, porque o ser mulher nos seus textos embora seja “renitente”, o homem parece ser sua única sombra.

As mulheres escritas nos textos de Ramalho estão constantemente assumindo o lugar que ficou vazio na família e para a sociedade, dessa maneira, acabam se

utilizando dos códigos e práticas do próprio masculino para assumir o lugar de pai, de patriarca. As mulheres criadas por essa autora acabam, nesse sentido, ensinando e encenando os papéis do masculino que é instituído socialmente, a virilidade é um desses papéis, e como foi falado, aquela acaba sendo uma característica criada e usada pela autora para definir a mulher da sua região.

A construção da autoria de Ramalho, seguindo o pensamento de Butler, é uma encenação de uma autoria masculinizante, o que implica dizer que para ser autor no Nordeste é necessário escrever de determinada forma, inscrever dados temas. Repetindo essa lógica da autoria nordestina, Lourdes Ramalho escreve mulheres masculinizantes, fala de temas ditos típicos da região, legitimando os valores falocêntricos da sua cultura. Assim, a valentia, a coragem, não são características dos homens ramalhianos, mas das mulheres, das matriarcas, das filhas das mesmas. Isso vem confirmar a discussão aqui inscrita de que os textos não são a escrita de nossos sexos, e que o gênero é uma maneira de teatralizarmos o que entendemos por feminino e masculino, Lourdes Ramalho escreve desse modo, mulheres que falam do masculino da região.

São as mulheres em sua encenação do masculino, as protagonistas do enredo da autora pesquisada. Ela utiliza ainda outro artifício para superar essa ausência física do esposo, pai e outros personagens masculinos, distribui entre as matriarcas e seus filhos homens, o poder do esposo/pai. Isso acontece com Chicó, filho de Mariana, irmão de Branca; e com José, filho de Vina com um cigano. São Chicó e José, por exemplo, que saem de casa à procura de trabalho e comida para suas famílias. Quando Mariana engravidou de José, o grande medo de Mariana era que Chicó soubesse e fosse matar José, dessa maneira, ela assume o lugar do pai, vai ela mesma “lavar a honra” de Branca.

Mas relativizemos os papéis dos filhos das matriarcas, porque Filó não conta a mesma história do seu único filho homem, Bastião, que enlouquecera por ter passado tanta fome, como ela diz, “um inocente”. Jaime, filho de Perpegdina poderia ter tido um futuro brilhante, se os estudos de medicina não tivessem lhe tirado os pés do chão. Candidato a prefeito da cidade de Fundão, esse é o discurso que ele pronuncia ao povo: “- Sois multidão multifária/reduto microbiológico/ De origem parasitária/ de um passado psicótico/ bactérias múltiplas, várias/ de esquisóides e neuróticos”⁸².

O masculino também em alguns momentos é o lugar da falta, da ausência. Julião, por exemplo, antes de saber da desonra da filha Ana Rosa, já a desprezava por que no lugar dela queria um filho homem, lembrando aqui o drama de Zé Amaro em *Fogo Fátuo*, que tem ojeriza à filha pelo masculino que a mesma não é⁸³.

Entre tantos corpos da escrita, o texto de masculinos conquistadores, santos “buliçosos” das donzelas e mulheres casadas, “cabras de mexido”, “fungado”, não mais o valente, mas seu lado sensual e erótico, os Don Juan nordestinos, são deles que a autora fala como vimos nos cordéis; indivíduos múltiplos que diversifica toda idéia de homem e mulher, mas que seguem a lógica do modelo de nordestino, como exemplos os trabalhadores da feira (tapioqueiros, homem da cobra, o malandro), mas também os ameaçadores da ordem como o “malandro”, e ainda, os legitimadores da ordem como o “rapa”, inscritos no texto *A Feira*.

Homens trabalhadores é um tema também recorrente em *Fogo Fátuo*, João Campina e seu Neco, este último gerente da mina de xelita e os garimpeiros Casusa e Biró simbolizam isso. “Mas não só de trabalho vive o homem”, Lourdes Ramalho relativiza isso, quando escreve personagens como o Padre Inocência e Zé do Cacete em *A Eleição*, o primeiro é sustentado pela fé dos fiéis, o segundo pelas mulheres que vê no seu sobrenome, cacete, motivo de votação; já Tonho de Filó em *A Feira* está

entre o trabalho e o ócio, afinal ele foi preso num cabaré jogando o dinheiro da feira de Filó.

Essa característica de homens sedutores será mais ressaltada nos cordéis, que tratam do misticismo e heranças ibéricas no Nordeste mais claramente, como ocorre em *O Trovador Encantado*, cordel que fala de um poeta que perambulava o mundo, sumindo de forma encantada.

Mas os homens na saga dos cordéis para além de sedutores, sertanejos, fugidos da seca, são marcados pelo jeito engraçado de manobrar a miséria, este é o que aparece em *Frei Molambo – Ora Pro Nobis*, um profeta fingidor, que nem de deus quer perder.

Dos modelos de masculinidade, das peças aqui analisadas, dois personagens burlam o papel do masculino, do machão e do sedutor, que são Zé Babão de *Fogo Fátuo*, um homossexual, amigo de Dona Santa, Zefa e Dora, esteriotipado como um “fuxiqueiro”, e o noivo do cordel *Por que a noiva Botou o noivo na justiça*, um homossexual medroso, negação do valente, personagens que reproduzem, ao mesmo tempo, uma dada forma de vermos o homossexual no Nordeste.

Com base nessa análise de gênero dos personagens de Lourdes Ramalho, pude perceber que a sua autoria cria rostos comuns ao que já se está acostumado a ver e sotaque que já se identifica, Nordeste.

O feminino que Lourdes Ramalho descreve é um lugar que se distancia do seu, do seu lugar de intelectual, ao mesmo tempo é o lugar de reprodução dos valores masculinos da sua região, mostrando as brechas entre o criador e suas criaturas. A escrita dessa autora quebra a relação naturalizada sexo-gênero, mas ao mesmo tempo reproduz a relação entre gênero, cultura e sociedade, já que a autora escreve criando

uma verdade sobre o Nordeste, nordestino, afinal, a autoria nordestina é um lugar normalizado e os escritos de Lourdes Ramalho atende à essas normas.

Mas é necessário observar também que os papéis de gênero são performáticos, não estão engessados numa única maneira de ser mulher e homem nordestinos, o valente em seus textos tem rosto feminino, a sedução tem rosto masculino, o sexo, a liberdade do sexo, é também um território dividido, masculina e femininamente explorado, assim como a licença de rebaixar a linguagem e tudo que por ela é criado. O desejo não é mais motivo de esconderijo para o feminino. Isso talvez seja reflexo do feminismo da década de 70, que retirava a mulher do privado e do silêncio para igualá-la socialmente com o homem. Dessa maneira, entre o corpo e a escrita, as performances de gênero se repetem e podem não se repetir.

Para enfatizar, então, a conclusão dessa parte, pensar a maneira como a autora descreve a família é interessante também. As famílias que a autora dramatiza são pequenas, já se diferenciando dos modelos tradicionais de famílias sertanejas, que são grandes. O mais interessante é ver que fazendo parte de uma cultura masculinizante, as famílias que essa autora descreve, não atende ao modelo tradicional, por que escreve modelos de família matriarcais, e isso parece deixar no plano secundário o homem, porém, as mulheres assumem o lugar daquele, o que significa em grande medida, assumir seus valores, os valores do pai de família.

Mas escrever sobre uma família que não tem uma estrutura tradicional, significa ao mesmo tempo construir outros valores e práticas, ou reproduzir os já existentes. Para Bourdieu a família é uma das estruturas que regra e preza os valores do masculino⁸⁴, as famílias que cria Lourdes Ramalho, nesse sentido, são o lugar da ordem, mas também da quebra. Na realidade, de todas as peças aqui analisadas, as famílias constituem um lugar de quebra do modelo de famílias. *A Feira* é uma história

tragicômica, que no final da trama Filó acaba sozinha, abandonada no meio da feira. A morte de Julião (*Os Mal amados*) e de Orestes (*Fiel Espelho Meu*) é também uma assinatura de despedaçamento dos laços familiares. O discurso da autora ao mesmo tempo em que assina essa quebra, imprime um discurso saudosista sobre a família que não mais existe, daí a triste saga dos personagens que motivam esse desalinhamento familiar.

Nos cordéis, portanto, a família sequer existe, o que existe? Indivíduos sem lenço, documento, perambulando, querendo um mundo mágico de risos e gozos encontrar. Valores como casamento, maternidade, fidelidade, inexistem, questionando a inquisição da disciplina, burlando códigos, satirizando santos, e demônios. Dessa maneira, são indivíduos que não reproduzem valores tradicionais, tramando suas trajetórias sociais, corporificando outros códigos.

Num momento em que o feminismo está questionando os modelos de família, de corpo e sexo, Lourdes Ramalho está escrevendo textos em que os papéis de gênero são maneiras de regionalizar, ou se preferirmos, nordestinizar os modelos de masculino e feminino, daí a ambigüidade que perpassa seu discurso. Se de um lado, vemos a escrita de mulheres assumindo o lugar do pai de família, por outro, essas mulheres acabam reproduzindo os valores do masculino na região, se escreve outros modelos de família, de homens e mulheres, acaba sendo a escrita saudosista de quem vê com tristeza os valores do passado se desmoronar. Lourdes Ramalho leva, dessa forma para o texto, aquilo que é tão parte da constiuição do sujeito, seja ele autor, ator e/ou outros, a ambigüidade, desafio que a autoria tenta simular.

3.3 – O Discurso da Seca

Das histórias que se pode contar do teatro de Ramalho, a seca é uma delas. Para a discussão desse tema, foram selecionadas as seguintes obras: *As Velhas*, *A Eleição* e *A Feira*, cujo enredo pudemos conhecer no item anterior.

Queria iniciar a discussão inspirada na crítica de teatro de Moisés⁸⁵, que nos ajuda a pensar uma dramaturgia a partir das divisões que podemos fazer dele.

As peças escolhidas (*As Velhas*, *A Feira* e *A Eleição*), são segundo a crítica teatral tragicomédias, uma mistura do trágico com o cômico. *As Velhas* escrita em 1974 é um texto dividido em 11 quadros, e que é introduzido com uma cantoria referenciando aos migrantes da seca:

Bate o sol e assola a estrada
 Caminheiro a palmilhar
 Como é longa a caminhada
 Como é tristonha a jornada
 -segue a leva, sem parar...
 Bate o sol e assola a estrada...

Da quentura a labareda
 Vem do chão – desce o ar
 Cadê o atalho ou vereda
 Que nos leve a um lugar
 - Bate o pé comendo estrada
 Na esperança de chegar...⁸⁶

Os personagens que fazem parte dessa trama, já conhecemos, são Mariana; Vina; Chicó e Branca, filhos de Mariana; José, filho de Vina, namorado de Branca; Antônio, pai de Branca e Chicó, ex esposo de Mariana e atual esposo de Vina e Tomás

este ambulante e amigo de Chicó e José. A peça se inicia com a retirada de Mariana, Branca e Chicó para um terreno abandonado, onde se instalarão à espera do inverno. *CHICÓ*- “Mãe, vamo parar com essa andança e ficar aqui até chegar o inverno. A senhora já viu que todo lugar, nesse tempo, é como cantiga de perua – de pio a pio”⁸⁷.

Todos os atos da peça são nomeados, se não anunciam o que vai tratar o mesmo; entre eles existe uma seqüência lógica de arrumação da ficção, um ato é a seqüência do outro, das ações dos personagens. Após a instalação da família de Mariana, o segundo ato trata do encontro entre José e Tomás, comentando sobre a família de Chicó que chegara às oiticicas - planta que simboliza a seca nordestina; o terceiro e quarto atos marcam o encontro de Tomás, Chicó e José e a ida de Chicó à casa de Vina, onde já iniciam o plano para denunciar o roubo do caminhão de alimento pelos políticos da cidade. A partir do V ato vê-se o auge da organização da peça, momento em que Branca e Mariana discutem sobre o pai de Branca e a idéia de casamento. O ato VII trata do encontro entre Branca e José. Os últimos atos, então, X e XI, tratam do desfecho da peça, José e Chicó flagrando os carregadores do caminhão de alimentos, sendo baleados, e por último, Vina e Mariana discutindo sobre o destino de seus filhos, ao mesmo tempo em que saem desesperadas ao encontro dos filhos que foram feridos.

O texto é o drama, dentre tantas outras leituras possíveis, de famílias que migram nos tempos da seca, e foi através dessa migração, que rivalidades e também amores se encontram, como já pudemos ver. Mariana que reencontra a mulher que “roubou” seu marido, Vina; Chicó que se torna um amigo de José, José e Branca que se apaixonam.

Esse texto assume dois lugares pela maneira como foi escrito. Primeiro, pode ser interpretado como um discurso da denúncia, denúncia da indústria da seca, afinal,

o grande objetivo de José, Tomás e Chico é denunciar a venda dos víveres pelos políticos. Dessa maneira a autora está chamando atenção para um fato que a seu ver é típico da região Nordeste, em que políticos nordestinos propagam a seca para dela, dos recursos que são enviados para amenizar as conseqüências que um período de prolongada estiagem traz, usufruir. Mas esse discurso da denúncia acaba legitimando e naturalizando a região Nordeste como um espaço da seca apenas, como se os aspectos geográficos e /ou físicos dessa região determinasse a vivência, os modos de ser e falar dos nordestinos.

Há nesse texto uma necessidade de denúncia, denunciar para superar a corrupção, mas ao mesmo tempo um retorno ao regionalismo do início do século XX, que via na seca um fenômeno natural, o qual acabava explicando o estereótipo físico e psíquico dos que faziam parte desse recanto da seca, e que ao mesmo tempo explicava a força do nordestino por ser um habitante de uma região seca⁸⁸.

Esse texto igualmente *A Feira*, lembra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, pelo semblante amargo e rústico das mulheres, pela luta no dia a dia por um “punhado de feijão”, “um pedaço de carne”, e pelo flagelo dos que buscam um pedaço de terra para dela sobreviver.

A Eleição é também uma peça que data da década de 70, especificamente 1977, mas que faz uma referência à Revolução de 30, quando se tem a idéia de fim de uma política oligárquica e a instalação do Estado novo. Essa referência é na verdade uma forma de a autora fazer uma crítica à política oligárquica, que acredita ainda existir no Nordeste. Não há uma discussão ilustrativa das disputas ideológicas e partidárias que ocorreu naquele momento, entre tenentismo e oligarquias estaduais, por exemplo, mas a forma como constrói os personagens e a história dos mesmos, seu texto acaba sendo uma denúncia do processo político no Brasil como um todo.

Trata-se de uma comédia dividida em oito quadros seqüenciais, onde as ações dos personagens são contínuas. Dessa peça participam onze personagens, Idelfonso Alcanforado (rábula), Perpegdlina (viúva de um político), Jaime (filho de Perpegdlina e candidato); Inocêncio (Padre e candidato, sobrinho de Perpegolina); Olorosa (moça velha, tia de Inocêncio, Padre, candidato e também sobrinho de Perpegolina); Zé do Cacete (filho pródigo e candidato); Quintino (eleitor), Damiana (eleitora); e por fim, cabo, soldado e juiz.

A peça conta a história de um pleito eleitoral numa cidade chamada Fundão. A leitura mais comum da peça sugere-nos vê-la como um texto que trata da política coronelista do Nordeste. Quintino inicia a história:

Depois de infindáveis anos
 De ditadura e coação
 Afinal, neste país
 Volta a haver eleição.
 E como qualquer cidade
 A cidade de Fundão
 Terá, com a legalidade
 Redemocratização.

Nos atos posteriores o desenrolar dos fatos é o grande acontecimento: A eleição de Fundão. Brigas, fuxicos, provocações e insultos fazem parte dessa trama. As cores verdes de Jaime, vermelha de Inocêncio e amarela de Zé do Cacete, acirram as confusões e animam a estética do espetáculo.

O ato último da peça é o momento em que a comicidade toma conta da cena. Após embebedar o cabo, Perpegdina troca a urna, os demais candidatos também o fazem, mas no final, Jaime defeca na urna, e quando o juiz a abre:

Mais um pleito terminado/ E eu, juiz convocado/ Procedo à apuração/
Garantindo a honestidade/ a honrabilidade/ Desta invicta eleição./ Urna e
votos guardados/ Por um esquadrão blindado/ De homens de arma na mão/
nos garantindo a defesa/ A honradez, a pureza/ A glória da apuração/ Abro a
urna... e ... GARANTO/ - Nunca senti fedor tanto / Tão penetrante e
proFUNDO/ - Nunca foi tão merecido/ pra Fundão o apelido/ O nome de CU
DO MUNDO. – É MERDA MUITA⁸⁹.

Esse texto é uma satirização a uma política oligárquica que não findou em Fundão, melhor, no sertão nordestino, é também uma crítica ao lugar do eleitor, representado pelos personagens, Damiana e Quintino, que às vésperas da eleição vai á casa de Perpegdina receber um presente em troca de votos. Damiana recebe um par de óculos: “- (...) um par de óculos que me deram e tou vendo mais buraco no chão do que cratera na lua”. E Quintino recebe um só pé de sapato:

QUINTINO- Ôxen, um pé só? – Felizmente eu num sou saci pra só ter um pé não...

PERPEGDINA- E eu era besta pra lhe dar os dois e você votar contra? Assim leve o pé esquerdo e no dia da vitória venha buscar o direito. Assim é que se faz com gente de sua marca⁹⁰.

Crítica às eleitoras de Zé Cacete, este um personagem alegórico que simboliza o poder da sedução na política. Crítica, ainda, aos discursos confusos dos políticos, como o faz o médico Jaime que se preocupa com as bactérias e não com o cidadão de Fundão, e mais claramente à oligarquia que toma conta da política nordestina. Nessa eleição, somente Zé do Cacete não era parte da família de Perpegdina, a dona da cidade.

Ramalho estava escrevendo em fins do regime militar, às vésperas da redemocratização, trazendo para discussão o questionamento dos lugares de eleitor e políticos na cena brasileira, nordestina. Por isso quero chamar atenção aqui para o fato de que nesse momento em que o país discutia a possibilidade de todos votarem, o discurso da autora imprime através desse texto a idéia de que a popularização do voto parecia não ser o melhor caminho que a política do país deveria seguir, como se o passado da política conservadora e restrita fosse uma escolha mais coerente.

Na peça analisada é a família de Perpegdina que domina a política de Fundão, ela apóia seu filho e é tia do candidato Inocêncio, é também ela a dona do tanque de água na cidade. E é justamente a água o produto raro na cidade. Fundão é uma cidade imaginária do sertão nordestino, “região seca”, onde a água é pepita de ouro, guardado a sete chaves por Perpegdina, como aparece em alguns momentos da autora, quando um dos eleitores pede justamente que D. Perpegdina abra o tanque para os cidadãos de Fundão:

ZÉ- Um à parte. – em vez de dizer doidices/ Que ninguém pode entender/ abra o Buraco da fonte/ Dê ao povo de beber/ Pois fechado a cadeado/ Não nos pode abastecer.

(...) JAIME- A fonte do buraquinho/ De minha ãe está trancada/ A água está velha, suja/ ledos e estagnada/ Porém se teimam em beber/ do manancial imundo/ Eu mando abriri o buraco/ Vai servir a todo mundo.

PERPEGDINA- Cale a boca, seu maluco/ Seu filho desnaturado/ Quem manda no buraquinho/ Sou eu – e deixo trancado/ Ele foi, é e será/ Do meu marido finado/ Morro com ele trancado/ Na chave, no cadeado⁹¹.

Esse episódio que nos mostra também a linguagem sexualizante, sempre presente em seus textos, legitima simultaneamente o discurso da seca para a política familista e coronelista que ela diz ser parte do Nordeste. Prender a água da cidade é

ao mesmo tempo, uma maneira de manipular o eleitorado, de criar um espaço de submissão do mesmo. No entanto, Lourdes Ramalho no seu discurso crítico, opta também por essa (re)afirmação do discurso da seca, deixando claro, ao mesmo tempo, que para se falar da cultura nordestina, para se escrever sobre ela, é preciso, também, falar da seca.

A crítica da autora à política nordestina é visível, mas levando em consideração o contexto da peça, a forma como a autora fala da “alienação” dos eleitores, acaba sendo uma maneira muito sutil de dizer não ao processo de abertura à democratização no país naquele momento e ao direito de voto para todos.

A Feira, que data de 1976, é também um texto onde se inscreve o discurso da seca. Filó, Zabé, Bastião e Tonho, é uma família vítima da seca. No decorrer do texto, fica-se sabendo que Tonho planta feijão na terra de um dado proprietário e o vende na cidade, o dinheiro é dividido entre ele e o patrão.

Nessa peça, o discurso da seca é uma das histórias contadas, a miséria e a fome acompanham a trajetória das personagens desse drama. Bastião é o símbolo da fome, a loucura aparece como consequência daquela. Filó, para enganar a fome dos filhos, contava histórias onde a comida e o luxo que não se tinha era a personagem de suas fábulas, e ao mesmo tempo, o lúdico para conter a ansiedade dos filhos:

- ZABÉ- A senhora contava tanta estória bonita quando agente era pequeno...que se ia viver numa casinha caiada, de porta e janela azul, vestindo roupa de seda, sapato comprado na loja, vestindo roupa de seda, sapato comprado nas loja, comendo doce com queijo...cadê tudo isso, mãe? Mentirosa...

FILÓ- Era tudo o que eu sonhava...enganava voc~es e em enganava também...lavava os molambos com que vestiaos dois, dizendo a mim mesma que era roupas de setineta e cambraia...

ZABÉ- ...dava pra se comer rapadura *preta inventando que era doce de lata...e agente comia, contente, fazendo de conta*⁹².

È justamente a promessa do dinheiro e da comida que arranca os dois filhos de Filó: Zabé vai parar no cabaré, levada pelo Malandro, Bastião vai ser guia de cego, filhos de uma vida cercada pelo fantasma e devassidão da seca.

Mas o que diferencia simultaneamente o texto de Lourdes Ramalho do regionalismo que justifica a saga do nordestino pela situação natural da seca, é o fato de ela mostrar também, a exploração que se faz sobre as vítimas da seca, mesmo que falando disso continue afirmando ou vestindo com a mesma roupagem sua região, selecionando imagens que dizem um Nordeste seco, um nordestino sofrido pelas “amarras do “fenômeno seca”, em que essa é a única circunstância dos textos, dos personagens, distanciando-se, nesse sentido, do teatro burguês e seus dramas psicológicos, em que os antecedentes e as circunstâncias variadas dos fatos determinam as ações dos personagens”. A região no texto de Ramalho é o determinante. Nas histórias regionalistas do Nordeste, o clima da região é sempre a causa, as atitudes e ações das peças anulam assim o imprevisível.

A Feira é uma das peças da autora que mais possui atos, é constituída por 14 quadros e composta por doze personagens, representantes e símbolos do “que é ser nordestino”. Em cada ato uma história na feira é contada, os cenários vão se modificando, onde os dramas da sobrevivência na feira do Nordeste é um personagem significativo.

Filó, Zabé, Bastião, Homem da cobra, Almira, Chico das Batatas, Tapioqueira, Malandro, Dentista, Verdureira, Rapa, Louceira, peças múltiplas de um cenário marcado pela fome, pelo encontro entre o rural e urbano, pela necessidade de sobrevivência de quem vem de tão longe, sobreviver e de quem é filho da seca. Os que trabalham na feira, como é o caso da Verdureira, Tapioqueira, Homem da Cobra e

outros trabalhadores vestem a mesma roupa, o mesmo rosto, marcas enrugadas e envelhecidas de quem veste Nordeste, semblantes tristes e idealizadores de uma mesa farta, de um poço de água. É de um Nordestino sofrido que fala *A Feira*, embora que sejam inúmeros os personagens, inúmeras falas, embora que vivenciem contextos diferentes, a impressão é que todos têm um mesmo rosto, o nordestino aparece-nos tragicamente triste, o riso que transmite é sempre uma forma de driblar a tristeza por ser habitante de uma região pobre, de ser o avesso do novo, do moderno, do que é múltiplo e variado, sendo essa a máscara que se atribui ao Nordeste, a homogeneidade.

Filó é a velha matriarca, que assumiu o lugar do esposo para criar e sustentar os filhos, estes sonhadores de um mundo onde a falta de comida, roupas e objetos é outra companhia, sujeitos que traçam suas vidas a partir do que diz a chuva ou sua escassez, porque assim foi pensado inicialmente o Nordeste, que mesmo sendo remodelado ao longo do século não sofre na literatura que o produz nenhum tipo de mudança. O Nordeste de Ramalho e a feira que descreve conseguem ser o mesmo Nordeste da década de 30, lugar de rostos secos e amatutados, de fome devassa, e de sujeitos que só conseguem rir da desgraça que os assolam. Nesse texto *A Feira*, o discurso da seca é recorrente, uma das estratégias discursivas com que a autoria nordestina opera para se afirmar, motivo para falar do nordestino em forma de tragédia, porque assim é pensada a história da sua região, da sua feira.

3.4 – Signos do Moderno, Inversão da Tradição

As peças de Lourdes Ramalho abrem um leque de discussões, os signos do moderno enquanto inversão e (re)invenção da tradição é um outro tema que aqui será

pensado, numa tentativa de ver a maneira como a autora percebe as mudanças na sua sociedade e região.

Os intelectuais nordestinos vêm com muita desconfiança os signos da modernidade que perpassam seus textos. Durval Muniz em seu livro *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* discute o Nordeste como uma região pensada para reagir às mudanças da modernidade e o homem nordestino, vestimenta da valentia, como uma reação aos novos modelos de subjetividades masculinas que no Nordeste foram instaurados.

Esse autor ainda nos mostra que a invenção do Nordeste não é um fato localizado apenas nas décadas de 20 e 30, mas que ao longo do século XX é (re) elaborado pelos escritos dentro e fora da região.

Escrevendo 50 anos após o primeiro embate entre tradicionalistas e regionalistas modernistas que nas décadas de 20 e 30 pensaram primeiramente um arquivo de imagens que cristalizaram um Nordeste como o inverso de uma região modernizada, urbana, encontramos nos textos de Ramalho, uma legitimação dessas imagens em contextos históricos diferentes.

Fogo Fátuo, uma tragicomédia, é um texto onde a autora discute a exploração de minas de xelitas no interior nordestino pelas multinacionais. Essa peça segundo a autora trata de um fato verídico que aconteceu próximo à sua fazenda em Santa Luzia.

Lourdes Ramalho escreve essa peça num período apontado pela historiografia como o “milagre brasileiro”, contexto da presidência de Médici em que se é comum falar de um grande desenvolvimento econômico no país, sob o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”. É também nesse período que o Brasil vai ser palco para as trocas comerciais com as multinacionais.

Sob o governo de Evaldo Cruz, Campina Grande, segundo o jornalista Bitencourt, estava vivenciando um grande desenvolvimento industrial. Localizada na Serra da Borborema, na rota de passagem do Sertão para o Litoral, onde o comércio do Algodão era favorecido, a internacionalização das relações econômicas foi um fator visto na cidade, porque esta com a comercialização do algodão começava a ter visibilidade no cenário nacional e internacional.

Esse tipo de mudança aparece em *Fogo Fátuo*, através dos personagens: seu Neco, o gerente da mina, de João Campina, Casusa e Biró, os garimpeiros, de D. Santa (dona do Rameiro), Dora (prostituta), Zé Babão (fuxiqueiro), Zefa (filha de D. Santa).

Dividida em sete quadros, a principal cena se inicia com o entusiasmo de Neco falando a Casusa sobre a descoberta das xelitas, convidando-o para tal empreitada. O desenrolar da trama é a discussão sobre as mudanças das relações sociais que esta mina causará aos moradores do “rancho”, que segundo a própria autora, situava-se próximo da sua casa. A exploração dos trabalhadores na mina e a mudança de valores dos mesmos, no texto serão discutidos de forma negativa.

Após a exploração da mina, o rancho, que antes vivia de paz se modificou: as desavenças entre os garimpeiros para encontrar primeiro as xelitas, o amor de Zefa por João Campina, este sendo casado, seduziu aquela com suas promessas de casamento, os fuxicos de Zé Babão denunciando as traições de João Campina, o qual se vangloriava com a mina descoberta, e a mudança de valores de João Campina, que sumiu com o dinheiro dos trabalhadores:

BIRÓ - Neco saiu agora daqui atrás do advogado pra resolver o caso da mina.

CASUSA - Ele encheu a cabeça da gente de conversa, dizendo que você num botou nosso dinheiro em Banco nenhum a mandou que nós pedisse o nome do Banco.

JOÃO - Ora, boy, se vocês quer o nome do Banco, eu dou na hora, é o do meu amigo americano, que possui tribilhões de dólar, todo mundo conhece o Society Banques, do tio Sam...⁹³

Passando a esnobar também seus companheiros: JOÃO - AI DONTE NO. Eu, pela minha posição, tenho que ir as festas soçaites mais lá é o pó, de fino... Aí as GUERLES me arroteiam, eu num chego pra quem quer Me tiram pra dançar FOXTROT...⁹⁴

A modernidade aqui aparece devastando valores, travestindo corpos, desfazendo amizades; o dinheiro que vem do trabalho das xelitas acaba significando devassidão, idéia comum na prática teatral desse período, bastante ressaltada no teatro de Guarnieri e Plínio Marcos, que inspirados em Brecht e Artaud tecem uma crítica aos valores burgueses, à exploração do trabalhador e à “corrupção” do indivíduo pelos valores capitalistas, embora que a maneira de empregar as situações sejam opostas.

O “novo” nesse texto, nesse caso, o trabalho na mina, a exploração pelas multinacionais, o dinheiro, são o lugar da insegurança e da perturbação. Mas nessa inscrição ainda sobre o moderno, Lourdes escreve dois personagens. O homossexual Zé Babão e a prostituta Dora, símbolos da perturbação e “marginalização” no rancho, figuras mal-vistas, que aparecem como figuras desterritorializadas, ao mesmo tempo caricaturas do que a autora entende por homossexual. No final das contas, dos contos, dos atos. é que tudo era calmo. perfeito. ordenado quando não se tinha as xelitas e os americanos pra explorar os sertanejos. A peça finaliza com uma grande interrogação: Joao rugira com o dinheiro. mas não se sabe se eie realmente morreu.

EM *A Feira* é também possível fazer uma leitura do moderno enquanto inversão dos valores tradicionais do Nordeste a partir do contraste de costumes entre FHO e seus filhos, de origem rural, e os indivíduos que encontram na cidade.

A cidade de Campina Grande surge da feira, do comércio. Na década de 70, quando o comércio de Campina Grande tinha uma visibilidade dentro e fora da região, a feira da cidade era um lugar que contribuía para o desenvolvimento comercial da cidade. Nas décadas de 90 e no ano 2000 a feira já não tinha mais essa centralidade que teve nas décadas anteriores, motivo de desânimo para Lourdes Ramalho, que via na feira a raiz da cultura e economia campinense, segundo diz “nas décadas de 70 vinha gente de todo lugar para a feira campinense, até de Caicó”⁹⁵.

Como acontece em *As Velhas*, *A Feira* inicia-se com uma cantoria, que exalta a feira da cidade:

Serra acima está Campina – Grande é a sua feira

Tem gente de toda classe – da primeira á derradeira

Tem gente besta e sabida – analfabeto e doutor

Suspirando ombro a ombro – segundo a leis do senhor (...) ⁹⁶.

A feira nessa citação aparece como o lugar dos contrastes, lugar de diversos freqüentadores, de lugares sociais diferentes; é também um lugar da sobrevivência, a Verdureira, o Dentista, o Curandeiro, a Tapioqueira, todos estão à busca de consumidores, por isso, a disputa entre os próprios feirantes, entre quem compra e quem vende:

ALMIRA- Quanto é o quilo?

CHICO- Mil e quinhentos, mas ta tinindo de boa. (CANTA) – Batata nova – escorrendo leite sem purgão, nem broca – boa sem defeito

ALMIRA- Ai que ta se danando tudo. – Que batata cara é essa?

CHICO- Cara/ - a senhora num ta assutando os precos por aí não? Hoje assubiu de novo. A gentesó vê a reclamação: - “Abaixe os ovos, fulano – abaixe a macacheira cicrano”.

ALMIRA- Se toda fruta subiu, a banana deve ta naquela base.

CHICO- É a gasolina, dona.

ALMIRA- Me diga, quando você planta batata, agôa ela com quê?

CHICO- Eu num agôo, a rama é que chupa água da terra.

ALMIRA- Chupa água e não gasolina, - Me diga mais – em que você traz sua mercadoria pra feira?

CHICO- Nos burro de carga, ora...

ALMIRA- E esse burro bebe o quê?

CHICO- Bebe água, água...

ALMIRA- E onde então que entrou a gasolina pra você subir essa batata desse jeito? – Ladroeira. – Ou pensa que roubar é só tirar do bolso como esses ladrãozinho da feira? – Pois eu num dou gosto a pirangueiro não. – vou esperar a feirado bacurau pra comprar mais barato. (SAI ARREBITADA)⁹⁷.

Essa peça trata de uma feira campinense frequentada por “ricos e pobres”, onde as hierarquias estavam marcadas. Por exemplo, a feira “bacurau” que a personagem cita, é um vestígio da feira campinense, tratava-se de uma feira dita só para pobres, que funcionava no final da tarde, concorrendo com a feira grande, daí um dos motivos dos conflitos entre esses indivíduos. Essa feira “bacurau”, portanto não existe mais, motivo de desconsolo para a autora, a seu ver pedaços de uma tradição que não se colam, e que se inscrevem em seus textos como uma luta contra as mudanças históricas, a favor da memória.

Dentro dos cenários de conflitos e contrastes da feira, os signos do moderno vão aparecendo ao longo do texto, lugar de sedução, mas também de infortúnio. A feira, a cidade, são o onírico para Zabé, a comida da feira é o que mais deseja Bastião, tudo é o lugar de contraste com as coisas de seu sertão. e por ironia da autora. o desejo pela novidade que a cidade e a feira trazem. afastarão os filhos da mãe. da segurança que esta e sua simplicidade lhes traziam. Essa talvez tenha sido uma maneira de a autora questionar o moderno. de saudar o rural e a tradição. através dos lugares dos

filhos, que representam o novo, a nova geração e a mãe, representante no seu texto do velho, dos velhos valores.

Mas a autora pensa outros lugares de construção da modernidade na feira, através dos personagens Dentista e Fotógrafo, aquele representando a higienização, este último o embelezamento, senão, lugar de fixação e identificação dos rostos, dos indivíduos. O Rapa é também um desses signos da modernização que aparece no texto, lugar de disciplinarização da feira, dos feirantes, apreendendo as mercadorias dos vendedores ambulantes que não tinham cadastros na prefeitura. Essa prática dos policiais na feira foi muito comum na década de 70, maneira de atender à lógica de urbanização e modernização por que vinha passando Campina Grande nesse momento.

A modernidade no texto de Ramalho ocupa muitos outros lugares, todos investidos pela crítica e pessimismo da autora; a figura do Malandro é um deles. Indivíduo “devasso” que carregara a inocência e sonhos de Zabé, ladrão das poucas moedas de Filó, esta que sofrerá a perda da filha para a prostituição, reduto outro dos filhos bastardos da modernidade, porque o sexo, no texto, é também uma mercadoria, um dos produtos da feira.

Mas a modernidade é também mãe da exclusão na leitura ramalhiana, isso fica claro através de personagens como o cego e o aleijado, que disputam lugares na feira, cada um em nome da sua verdade, da sua sobrevivência. Um fato interessante aqui é que na década de 70 ainda não havia a institucionalização da aposentadoria por invalidez, dessa forma, a construção desses personagens, para além de uma crítica do mundo moderno e seus contrastes na feira campinense, constituem um lugar de crítica a essa falta de atenção política para com os “deficientes físicos”.

A feira é ainda um lugar de reencontro e simultaneamente de anonimato. Isso é demonstrado quando do encontro de FHO e UNICO das Batatas, conterrâneos. Mas o

mesmo reencontro que dá a Filó a sensação de pertencimento é contestado no final do ato. Ela sozinha, esparramada no chão, é percebida com desdém, ela é o outro, o marginalizado, comparada aos outros filhos excluídos. Só é vista para ser julgada:

HOMEM- E veio cair mesmo em frente ao cabaré da feira. – Será que ainda pretendia alguma coisa?

MULHER- Mas que cachaça braba – Ta escutando o ronco? – Isso é uma vergonha. – Era bom que a perua da ronda passasse aqui e rebocasse ela pro xadrez. Velha mais escrota.

Aqui não se trata de passantes à moda Baudelairiana no auge da modernidade, sujeitos desconhecidos que ferem de paixão os boêmios, flâneur perdido na multidão. Esses indivíduos que passam e observam Filó o faz não com olhar de quem deseja ver passar, mas com o olhar panóptico de quem vigia, pune e condena. Filó não era a passante, mas objeto do olhar de quem passava, não tinha a doçura que encanta, o prazer que assassina como a passante de Baudelaire, mas era uma personagem pensada por Ramalho num contexto em que a modernidade ensurdecia e emudecia os indivíduos...dor majestosa...porque essa foi uma das maneiras de a autora pensar na feira as mudanças por que passava Campina Grande.

Há no texto *A Feira*, nesse sentido, uma crítica às mudanças por que passava a feira, a cultura, a cidade campinense. A autora se apropria de fatos e imagens da época para criar esse olhar, mas ao mesmo tempo, mesmo marcada por tantas confusões e contrastes entre o novo e o velho, o urbano e o rural, o malandro e a mocinha, esse drama acaba sendo um registro dessa feira da década de 70, construindo simultaneamente uma luta contra as mudanças que desde aquele período já iam instituindo outras personagens e histórias. Nesse embate entre o moderno e o tradicional, entre a modernidade que se instaura e o seu olhar que busca um resgate da

feira tradicional de Campina Grande, a feira se modificou, como diz a autora “*A feira de Campina Grande já não é mais a mesma*”⁹⁸. A Feira para a autora era o que ainda representava a cultura nordestina, lugar onde as raízes ainda eram preservadas, mesmo desordenada e caótica era lá onde o rural e o urbano se encontravam, desastrosamente, mas se encontravam.

3.5 - A Profanação, o Divino?

Nos escritos de cordéis de Ramalho, que fazem parte das décadas de 80 em diante, percebi que a forma como a autora emprega a questão da religião diferencia-se do regionalismo da década de 20, o qual inscreve o nordestino a partir do fanatismo religioso, dentre outros costumes, diferenciando-se, também, da maneira como Ariano Suassuna descreve a religiosidade do habitante da região Nordeste. Este último autor satiriza os fiéis católicos. João Grilo é um exemplo de como a fé pode ser (re)inventada, manipulada, e como o pecado pode ser relativizado pelo divino. Nos cordéis de Ramalho, o Nordeste não é católico e se o é, é de um catolicismo profanado que ela fala. O ecletismo religioso e a magia definem a religiosidade do nordestino inscrito por Ramalho.

Na sua dissertação “*Sem Medo das Palavras*”, Jefferson Nunes fala também que vê nos textos de Lourdes Ramalho “o grotesco”, que segundo Mikhail Bakhtin, é uma maneira de criar um rebaixamento material do religioso, do divino, através do emprego de palavrões e de práticas avessas ao religioso:- “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual e abstrato”⁹⁹.

Nas peças onde a seca é uma das causas do sofrimento dos sujeitos, a fé, ainda assim, é um discurso ausente, os personagens se movem, agem, buscam no plano do trabalho, do social, a cura para sua miséria e aflições. E quando os sertanejos são arrastados pela seca para outros territórios, seus indivíduos burlam a fé para sobreviver, como ocorre, por exemplo, em *Frei Molambo – Ora Pro Nobis*, um monólogo cômico de cinco quadros, onde o início lembra a aparição do anjo para José quando do anúncio do filho de Maria, concebido pelo Espírito Santo. Mas a aparição do anjo na peça de Ramalho é justamente para o Frei:

FREI- - Para seu louvor – o anjo me sagrou

A contar o que sei – o mundo correrei

Se bem me for – estarei com o senhor

Se mal falar – o anjo me cobrará

Em foco azul – presente se fará

E pelas omissões e erros cometidos

TEREI QUE PAGAR¹⁰⁰.

O Frei é uma figura que satiriza os projetos religiosos do catolicismo, almejando ser igual a Moisés, usa um cajado e sai peregrinando, em nome da fé:

- E como Moisés – o senhor também me aparecerá e falará – mas eu não acreditarei porque também estarei cego para a sua visão, surdo para suas palavras – eu Frei Rolando, que vim à terra para remir os oprimidos e levá-los outra vez à terra da promessa, do cananaeo, do heteo, do amorreo, do fariseu (...) por mais que o senhor se ponha à minha frente e me fale em todas as línguas vivas, mortas e extintas, através de todos os símbolos, de todos os sinais de trânsito a minha mente rude continua intransitiva ao seu chamado...não há telegrafia, nem telefonia, nem telepatia, nem homeoterapia que me valha..¹⁰¹.

O Frei é um Moisés às avessas, frágil, sem fé, compara-se aos “santos”, mesmo sabendo que santo não é, porque a seu ver santo não tem nada de santidade. Diferente do Moisés divinizado da Bíblia, o Frei cansa de tantas viagens, de carregar o cajado e “as trouxas” nas costas. E quando o Frei se compara a outros nomes religiosos, de fé, a Antônio Vieira, por exemplo, almeja sermões bonitos, não para a conversão a Deus, mas para a carreira política: “- O povo aprecia os demagogos, engana-se facilmente com suas promessas estapafúrdias, suas fanfarrônicas, o que me ajudará também a conseguir o trem pagador pra distribuir óculos, dentaduras, sandálias e coisas outras (...)”¹⁰².

O Frei ainda se diz ético, não quer casar, não por que acha uma transgressão às leis da Igreja, mas por que “casamento tá caro”. O Santo Molambo, sabe que de santo não tem nada, mas quer ser puro tanto quanto o é São Francisco:- “Do crente São Francisco – a pureza terei/Vinde a mim as avezinhas – e as engaiolarei/E como não sou santo – bem caro as venderei...”¹⁰³

E sabendo que não é santo, almeja o poder da cura, aquele que Jesus herdou do seu pai: - “Sagrado eu fui, sagrado ficarei/Vinde a mim os pecadores – e eu os curarei(...)/Vinde a mim os doentes – e eu os curarei”¹⁰⁴.

Esse personagem é sem dúvida, uma sátira a alguns personagens “santificados”. Há aqui uma materialização do divino. Esse personagem é um lugar de crítica não só à Igreja Católica, mas a outros discursos sociais, o que fica claro quando se refere à censura. Tratando de um texto do final da década de 1979, acaba fazendo referência ao período de repressão por que passou o país.

- Censura? Por que a censura? – então acham que até as mensagens divinas deverão ser sujeitas à censuras federais ou eclesiásticas? Profecia é uma coisa muito alta e confidencial, de cúpula mesmo...e a conversa ainda não chegou na cozinha (...)”¹⁰⁵.

Nesse texto da autora, o profeta é um frei sem “lei e rei”, que questiona os homens “santos” da história comparando-se a eles, ao mesmo tempo em que satiriza os mitos da bíblia como a aparição do anjo para José, as andanças de Moisés e as curas de Cristo. Mesmo influenciada pelo judaísmo, não deixa de lado o poeta do Antigo Testamento, Moisés.

Em *O Trovador Encantado*, peça escrita em sete cenas, em forma de cordel, a autora mais uma vez tematiza o catolicismo, ironizando-o, agora com o tema da Inquisição. A peça é a história de um judeu cantador que espalha beleza e sedução por onde passa, motivo pelo qual o Tribunal da Inquisição persegue-o. Seu fim? O Encantamento!, ressaltando aqui que judeus e os Mouros são personagens comuns do seu cordel, é deles na maioria das vezes que ela trata, criando uma cultura nordestina mística, e ao mesmo tempo inscrevendo a nostalgia de quem via na união dos povos, no passado, uma “harmonia”, lembrando o discurso freyreano que via a escravidão como um lugar de harmonia com os senhores, romanceando e silenciando os conflitos dessa relação¹⁰⁶.

Da peça supracitada participam o Trovador, a Beata, a Mulher Dama, o Padre Durão Pinto Mole, Zé Cu de Flor, a Bruxa e o Inquisidor. Figuras tradicionais do mundo medieval como o padre e a beata e o Inquisidor, invertem o lugar de ordem e da disciplina; já a beata burla o papel da donzela inocente, ao invés de Deus, clama pelo Trovador; e o Inquisidor, um fiel perseguidor da “fogueira” da sua beata.

Nesse texto deparamo-nos mais uma vez com a sátira da autora, em que há entre a morte do Trovador e a morte de Cristo uma grande aproximação. O Trovador morre, e veado, porém, seu corpo some inexplicavelmente, motivo de inquietação para o Padre e Inquisidor, este último recorre até mesmo a magia da Bruxa para

explicação do sumisso do Trovador. Mas diferente do Cristo da Bíblia, o Trovador é um santo sedutor, “rói-couro” das belas damas.

Em outros cordéis da autora, como por exemplos, *O Novo Prometeu*, há a tematização da mitologia grega, sendo os personagens: Prometeu, os Violeiros, a Força, o Poder, a Coragem e o Povo. O que chama atenção mais uma vez nessa peça é a opção da autora por figuras questionadas pelo Cristianismo, como a mitologia, inversão do monoteísmo. Nessa peça não é Jesus Cristo “o conselheiro” do sofrimento humano, mas Prometeu que veio ao mundo reparar o caos e o sofrimento humano. E ao invés da Virgem Maria, é a Deusa IO que parirá um Messias:

- Mas IO – a mulher amante
Um Filho ao homem dará!
Messias de um novo Mundo
E este Mundo servirá,
Fixando o homem à terra,
Seu Povo regatará!¹⁰⁷

Prometeu é um herói que luta contra a Força e o Poder para dar aos homens pensamento para evitar o sofrimento na terra, da seca, da ambição, fato que não sensibiliza a Força e o Poder:

FORÇA- Para que, da espécie humana
A cegueira clarear?
PODER- Por que dar a essa gente
O direito de pensar?
FORÇA- A TAL RAÇA SÓ SE DEVE

ESCRAVIZAR! – ESMAGAR!
 PROMETEU- Pior que enganar aos outros
 É quem a si mesmo engana!
 Por que traír vossas almas
 Com afirmações tiranas
 Que são indignas de deuses
 E de criaturas humanas?!¹⁰⁸

Nesse texto há uma fuga da temática nordestina, fala-se aqui de um homem universal, do conhecimento como uma maneira de retirar o povo da alienação, um povo sofrido pela corrupção dos poderes públicos, porque a denúncia das questões sociais é também uma característica dos textos da autora.

Em *Presépio Mambembe*, cordel dividido em onze cenas, a autora tematiza o Presépio Natalino a partir de autores de circo, e o que era para ser um espetáculo religioso, acaba sendo um riso irônico da autora: Maria que de tão franzina se pergunta por que foi a escolhida, o anjo, um trapaceiro, longe de toda e qualquer candura: (...) como anjo de candura, escondendo na máscara a cara de rapadura (...)”¹⁰⁹, e José, segundo a peça, “um faz-de-conta”. E de acordo com o texto tradicional, participam também desse texto os três reis e Isabel, a prima de Maria. A peça se encerra não com o canto, mas a pergunta, irônica, do galo, cuja resposta é dada pela ovelha: “(Forma-se a lapinha. O galo canta – Cristo nasceu!) O Boi pergunta – Aonde? A ovelha bale – Em Belém!”¹¹⁰

Dentre os cordéis de Lourdes Ramalho, *Charivari* foi uma das peças mais encenadas. Nesse texto, há uma mistura de comicidade e farsa. O Diabo, o Morcego, a Beata, o Sacristão, o Defunto, a Viúva, o Padre, fazem parte dessa trama, e como é possível ver na literatura bakhtiniana, na qual os papéis sociais são invertidos e o

mundo vira de ponta cabeça, a igreja, lugar divino, torna-se cenário para o desejo e a carne, lugar onde o divino é rebaixado, onde a carne é divinizada; o vinho, então, símbolo do sangue cristão, vira instrumento da carnavalização dos sentimentos e valores. O Padre perde a Batina, a Beata é sua perdição, o sacristão entra na dança do Diabo e Morcego, até o viúvo ressuscita, fato que entristece a viúva, ela o preferia morto.

Ramalho traz essa prática de inversão da ordem para o Nordeste, lugar que fora construído como um lugar de fé, mas que nos textos dessa autora é pensado de forma diferenciada, a fé, a religião são materiais rebaixados:

MORCEGO- Da cintura para baixo

Começa a patifaria!

BEATA- Sinto um fogo incrementado

Num canto bem escondido

PADRE- De pensamentos fosfóreos

Já me sinto perseguido!

Diabo- Só quem arrisca, petisca

E belisca o proibido

MORCEGO- Me vingo, mato do bofe

Esse sacristã atrevido

PADRE- Ai, que estou maquiavélico

Não sei se vivo ou se morro,

Entrei na parafuseta,

Pulo, danço, grito, corro,

DIABO- Contente que só mosquito

Chupando cu de cachorro (...).

Mas a festa continua

É entrudo, é saturnal!
 É a força que explode
 Do baixo material”¹¹¹.

Lourdes Ramalho é leitora dos cordéis da tradição cristã. Entre o profano e o religioso, o divino e o material, cria suas histórias. O emprego do “grotesco”¹¹² de que se utiliza, mesmo caracterizando os personagens nordestinos em alguns momentos, em outros burla a própria caricatura que constrói, desmantelando o rosto sério e valente do nordestino, desvirilizando-o, constituindo-se ao mesmo tempo como um riso irônico da rusticidade que também define aquele sujeito na literatura da região, porque essa é uma das características do grotesco, criar desmantelando, invertendo.

Mas é preciso ver que o riso tanto escrito no texto Bakhtin quanto no de Ramalho não só tem a função questionadora, George Minois fazendo uma história do riso na cultura Ocidental, discute a generalização que fez os textos de Bakhtin ao pensar os rituais e festas medievais, apenas, como um lugar de questionamento da ordem. Minois discute que a festa do Charivari, por exemplo, e o riso que ele produzia é menos um ritual do que uma atitude reacionária de se apontar e julgar os que estavam fora da ordem, daí a ridicularização dos cornos, dos pobres, dos camponeses nesses rituais festivos. Geralmente era uma comunidade que organizava o Charivari em diferentes lugares, nesse sentido, selecionava-se os costumes, os indivíduos que fugiam às regras do cotidiano para se sancionar em forma de riso,

(...) trata-se cada vez mais de sancionar um desvio que, se não constitui um delito passível de recorrer à justiça, exige atenção para o bom funcionamento do grupo e preservação da moral costumeira. E o agente da sanção é o riso, o riso zombeteiro, barulhento, agressivo (...) ¹¹³.

A tese central desse autor é que o riso na Idade Média tem a principal preocupação de conservar, regular e de manter os costumes tradicionais. Inspirada em grande medida na literatura de Bakhtin e nos rituais de Charivari do medievo, torna-se necessário aqui discutir essa prática do riso nos textos de Ramalho, que como podemos ver, rir não significa necessariamente satirizar, mas conservar. Especificamente nos cordéis de Ramalho, a sátira ao catolicismo é comum, ao mesmo tempo a sátira aos costumes do macho e mulher nordestinos, nesse sentido, o riso que constrói em seus textos não é necessariamente uma fuga à ordem, mas também a busca pela mesma pelo conservadorismo; escrever sobre a inversão da religiosidade não se quer dizer que se queira um mundo de regras invertidas, ao contrário, quer-se também a correção das mesmas, isso em forma de uma sanção específica, o riso.

Nos cordéis de Lourdes Ramalho há uma carnavalização dos costumes nordestinos, que nos aparecem sob o discurso do grotesco, por que assim vê o espaço Nordeste. Essa carnavalização se inscreve também de forma moralista e conservadora, simulada em forma de riso, porque a cultura nordestina foi criada, para fazer rir, rir dos próprios costumes nordestinos. O riso nos textos da autora, transita entre a crítica e a legitimação dos códigos de valores tradicionais. Se por um lado ela ri dos machões viris e sedutores, por outro zomba do macho que não o é, modelando e apontando o homossexual, o covarde, o que nega o machão, a mulher, a “dama” do Nordeste.

A peça “*O Romance do Conquistador*”, é uma farsa que fora encenada várias vezes na Espanha e Portugal, e que trata de João Conquistador, um tipo de Dom Juan nordestino, e das suas conquistas com as mulheres.

Constituindo um cordel de sete cenas, no qual participam os personagens: Joca, Zefa, Don João Conquistador (Don Juan), Rita (compradora), Zilda (vendedora), Zé, Lia (compradores), Homem, Prefeito, Candidato, Vendedor. Essa comédia é na

verdade uma grande feira medieval em pleno Nordeste, onde sujeitos andantes, periclitantes profanam o moralismo, a ordem. Aqui não é um mundo medieval religioso que é descrito, mas virado de ponta cabeça, marcado pelos feitos de um herói conquistador, um poeta fingidor, da dor de Zilda, sua companheira. São personagens errantes, fugidos das normas, por isso, ao mesmo tempo são personagens que reforçam a necessidade de ordem, reforçando-a.

A partir da análise dos cordéis de Lourdes Ramalho onde o religioso e o profano é também tematizado, é notória a intertextualidade com a literatura de Rabelais. Gil Vicente é outra fonte de inspiração para a autora. Este autor faz parte de uma tradição literária de Portugal no início do século XVI, onde se destacam os autos que tratam de textos religiosos e comédias¹¹⁴. Gil Vicente é famoso pelos autos que escreveu: *Auto da visitação* (1502); *Auto da Barca do Inferno*; *Auto da Barca de Glória* (os três de 1517-1518).

Entre os textos de Lourdes Ramalho e Gil Vicente há uma semelhança de fontes, segundo o crítico de literatura Almeida, a Bíblia e a vida social eram as fontes do trabalho vicentino, como ocorre no discurso de Ramalho. O final quase sempre moralizante dos textos, também é uma prática comum em ambos os autores, e a maneira que isso acontece são através da sátira, do cômico, em que se apresentam os “vícios e desordens sociais”.

Se em Gil Vicente há uma crítica aos nobres, eclesiásticos e governantes, não é diferente a escrita de Ramalho, quando vemos nos seus cordéis, sujeitos trapaceiros por que vítimas da seca, da fome, do frio e da disciplina religiosa. O conteúdo dos cordéis de Lourdes Ramalho, também coincide com muitos dos textos de Gil Vicente, porque tratam de temáticas religiosas, mesmo que em Ramalho seja mais para questionar o catolicismo do que moralizar ou legitimar a fé católica. essa talvez seja o

que singulariza a autora aqui pesquisada. A autora foi criada numa família judia, esse fato certamente inspirou a crítica à crença católica que tece, embora esteja sempre presente em seus textos a religiosidade.

Lourdes Ramalho não escreveu autos, o que mostra a diferença com que ambos os autores vêem o religioso, já que os autos são textos de exaltação ao catolicismo e histórias bíblicas, mas as estruturas dos textos, a divisão dos atos das peças são semelhantes.

Igualmente a Gil Vicente, Ramalho opera sua ficção com a predominância ou predileção por sujeitos “marginais”, burlescos, bufões. O judeu errante, o conquistador trapaceiro, o vendedor falso, o religioso mentiroso, a beata escandalosa, enfim, sujeitos que possibilita a autora pensar o nordestino a partir de outras possibilidades. O nordestino acaba ocupando em seus textos o lugar do rebaixamento, figura estereotipada e caricatural, motivo de risos, sujeito pobre e andrajoso, deslocado de tempo e lugar, lógica comum nos rituais do Charivari no medievo.

Outras semelhanças são possíveis encontrar entre os textos de Gil Vicente e os cordéis de Lourdes Ramalho, como exemplo, o oposto entre o mundo terreno e o sobrenatural, com a diferença de que Gil Vicente exalta o mundo sobrenatural, Lourdes Ramalho também o faz, mas satiriza o mundo dos santos católicos, como ocorre em Charivari, Frei Molambo e outros.

Em *Auto da Barca do Inferno*, um auto que conta a história da condenação das almas pós-morte pelo inimigo de Deus, nesse caso, o diabo, é interessante ver que nessa trama, os personagens: o Diabo, o Anjo, o Companheiro do Diabo, Pagem do diabo, Agiota, Parvo, Sapateiro, Frade, Florença, Brígida Vaz, a Alcoviteira, Corregedor, Procurador, Enforcado. O diabo, tanto em *Charivari* de Ramalho, quanto no *Auto da Alma* de Vicente são anti-heróis e que têm ao seu lado um cúmplice. no

ordem acaba sendo nesse sentido uma busca pela ordenação do mundo e dos valores humanos, quando o terreno se mistura com o divino, quando os indivíduos se doam aos desejos da carne, o mundo se torna caótico, os costumes se desterritorializam, o mal que parece vencer tumultua, e isso é um riso moralista, que inscreve a idéia de que os valores, o céu, a terra, o divino e o diabólico não devem se misturar, o riso que provoca dessa mistura, é ao mesmo tempo o riso que diz não, que pune o desregramento, discurso presente nas histórias do riso medieval, nos autos vicentinos e que também está presente nos textos de Ramalho. Prestemos atenção nos risos, nos deboches dos grandes risos, eles também contam a história da sanção, do moralismo, daquilo que se quer conservar.

Notas

¹ Ver MACHADO, R. Arqueologia, Filosofia e Literatura In: BRANCO, G. C, E PORTOCARRERO, V. (org.). Retratos de Foucault. Rio de Janeiro: NAU, 2000. p. 16.

² SHOWALTER, E. A Crítica Feminista no Território Selvagem In: HOLANDA, H.B. Tendências e Impasses. O Feminismo Como Crítica da Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. p.28.

³ Ver ONFRAY, M. A Arte de Ter Prazer – Por um Materialismo Hedonista. São Paulo: Martins , 1999. Fontes. p.34. .

⁴ Idem,; Ibidem.p.36.

⁵ Idem,; Ibidem.p.839.

⁶ Idem,; Ibidem.p.41.

⁷ Idem,; Ibidem.. p.36..

⁸ SHOWALTER, E. Op. Cit. p.32.

⁹ Idem; ibidem. p. 40.

¹⁰ MOREIRA, D. Mulher e Literatura In: BRANDÃO, L. R e CLARA, L. B. Mulher e Relações de Gênero. São Paulo: Loyola, 1994. p. 45.

¹¹ Ver NICHOLSON, L. Feminismo e Marx: Integrando o Parentesco com o Econômico. In: BENHABIB, S. e CORNELL, D. Feminismo Como Crítica da Modernidade – Releitura dos

-
- Pensadores Contemporâneos do Ponto de vista da Mulher. Rio de Janeiro: editora rosa dos Tempos, 1999. p.81.
- ¹² Ver ALBUEUERQUE, D.M. Nordeste: Uma Invenção do Falo – uma História do Gênero Masculino no Brasil (1920-1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.
- ¹³ Ver BUTLER, J. Variações sobre Sexo e Gênero – Beauvoir, Wittig e Foucault In: BENHABIB, S. e CORNELL, D. Op.Cit. p. 42.
- ¹⁴ PAGLIA, C. *Personas Sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, cap. I e II, pp. 13-77.
- ¹⁵ BUTLER, J. In: *Estudos Feministas*, v.7, n. 12. Florianópolis, UFSC, 1999, pp. 155-169.
- ¹⁶ CERTEAU, M. Apud SCOTT, J. In: BURKE, P. *A Escrita da História – Novas Perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da universidade Paulista, 1992. p.36.
- ¹⁷ SWAIN, T. Quem Tem Medo de Foucault? In: __ BRANCO, G. C. e PORTOCARRERO, V. *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: NAU editora, 2000. p.143.
- ¹⁸ FOUCAULT, Apud SWAIN, T. In: __ BRANCO, G. C. e PORTOCARRERO, V.. Op. Cit. p.146.
- ¹⁹ Ver SHOWALTER, E. In: __ Op.cit. p. 33.
- ²⁰ Ver SWAIN, T. Quem Tem Medo de Foucault? In: BRANCO, G. C. e PORTOCARRERO, V. Op. Cit. p.146.
- ²¹ LAURETIS, T. Apud SWAIN, T. Quem Tem Medo de Foucault? In: BRANCO, G. C. e PORTOCARRERO, V. Op. Cit..p.155.
- ²² Ver SANTIAGO, S. *Arte Masculina?* P. 99 In: NOLASCO, S. *A Desconstrução do Masculino*. Rio de Janeiro: Rocco 1995. p. 38.
- ²³ Sobre as mulheres escritoras no Brasil do século XIX ver TELLES, N. *Escritoras, escritas, Escrituras* pp. 401-442 In: PRIORE, M. D. 9ORG.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1992. pp. 401-442.
- ²⁴ Idem; *ibidem*. p.421.
- ²⁵ Idem; *ibidem*. p.421.
- ²⁶ Idem; *ibidem*. p. 433.
- ²⁷ Ver RAMOS, G. *Prefácio* In: _QUEIROZ, R. *Caminhos de Pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p.12.
- ²⁸ Ver TELLES, N. Op. Cit. P. 420.
- ²⁹ Idem; p. 432.
- ³⁰ Idem; *ibidem*. p.439.
- ³¹ Idem; p. 440.
- ³² Ver MOREIRA, D. *Mulher e Literatura* In: BRANDÃO, L. R e CLARA, L. B. *Mulher e Relações de Gênero*. São Paulo: Loyola. 1994. p.67.
- ³³ Ver BUTLER, J. *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da Identidade*. São Paulo:

-
- civilização Brasileira. (Sujeito e História) s/d. p.54.
- ³⁴ FOUCAULT, M. História da Sexualidade I. A Vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p. 27.
- ³⁵ SCOTT, J. Apud Ver BUTLER, J. Op. cit, p.45.
- ³⁶ Ver RAGO, M. Feminizar é Preciso – Por uma Cultura Filógena. In: www.perspectiva.com.br. p.22.
- ³⁷ Idem; Ibidem. p.33
- ³⁸ Idem; Ibidem. p.46
- ³⁹ SCOTT, J. Apud Ver BUTLER, J. Op. cit, p.46.
- ⁴⁰ Ver RAGO, M. Feminizar é Preciso – Por uma Cultura Filógena. In: www.perspectiva.com.br. p.46.
- ⁴¹ Ver SANTIAGO, S. Arte Masculina? P. 99 In: __NOLASCO, S. A Desconstrução do Masculino. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.49.
- ⁴² Ver BUTLER, J. Op. Cit. p. 69.
- ⁴³ Idem; Ibidem. p.68.
- ⁴⁴ Idem; Ibidem. p.55.
- ⁴⁵ FOUCAULT, M. História da Sexualidade I. A Vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p.39.
- ⁴⁶ Ver BUTLER, J. Op. Cit. p.28.
- ⁴⁷ Idem; ibidem. p.45.
- ⁴⁸ Idem; ibidem. p.45.
- ⁴⁹ Ver RAGO, M. Op. Cit. p.28.
- ⁵⁰ Dona Lourdes: Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense. Diário da Borborema, Campina Grande, 05 de Set.1982. Tudo. p.1.
- ⁵¹ Sobre a literatura feminista das décadas de 60 e 70 ver VICENZO, S. Teatro Feminista. São Paulo: Vozes, 2000. p. 41.
- ⁵² Ver esse documento no Arquivo do Museu Histórico de Campina Grande.
- ⁵³ Ver Prefácio In: Teatro Nordestino – Cinco Textos para montar ou Simplesmente Ler. Campina Grande: Grande Gráfica e serviços Ltda., 1980. p.6.
- ⁵⁴ Sobre essa discussão ver SHOWALTER, E. Op. Cit. p. 35.
- ⁵⁵ Entrevista realizada em 14 de junho de 2004 na casa da autora.
- ⁵⁶ RAMALHO, L. A Feira In: Teatro Nordestino – .Cinco Textos para montar ou Simplesmente Ler. Campina Grande: Grande Gráfica e serviços Ltda., 1980. p.45.
- ⁵⁷ Idem; Os Mal Amados. Mimeografado, 1975. p.32.
- ⁵⁸ Idem; As Velhas In Teatro Nordestino – .Cinco Textos para Montar ou Simplesmente Ler. Campina Grande: Grande Gráfica e Serviços Ltda., 1980. p.94.
- ⁵⁹ Idem; A Feira In_Op.cit. p.48

-
- ⁶⁰ Idem; As Velhas. In_Op.cit. p.71
- ⁶¹ Idem; As Velhas In_Op.cit. p.93
- ⁶² Idem; As Velhas In_Op.cit. pp. 95-96
- ⁶³ Idem; As Velhas pp. In_Op.cit. 72-73
- ⁶⁴ Idem; A Feira In_Op.cit. p.29
- ⁶⁵ Idem; As Velhas In_Op.cit. pp. 73
- ⁶⁶ Idem; A Feira In_Op.cit p.29
- ⁶⁷ Idem; Fiel Espelho Meu. Mimeografado, 1979. p. 2.
- ⁶⁸ Idem; Ibidem. p. 2.
- ⁶⁹ Idem; Ibidem. p. 2.,
- ⁷⁰ Idem; Fogo Fátuo In: Op.cit. p.180.
- ⁷¹ Idem; Ibidem., p.180.
- ⁷² Idem; Guiomar Sem Rir Sem Chorar In_ Teatro Popular. Campina Grande: Gráfica vitória LTDA. p. 39.
- ⁷³ Idem; Ibidem p. 37.
- ⁷⁴ Entrevista realizada em 12 de Agosto de 2004 na casa da autora.
- ⁷⁵ Ver RAMALHO, M. L. N. O Romance do Conquistador In_FERREIRA, J.N. Sem Medo das Palavras – Introdução à Obra de Lourdes Ramalho. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Letras da universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2001. p.18.
- ⁷⁶ Idem;Ibidem. p. 23.
- ⁷⁷ Ver RAMALHO, M. L. N. Por que a noiva Botou o noivo na Justiça In_FERREIRA, J.N. Op. Cit. p. 23.
- ⁷⁸ Ver RAMALHO, M. L. O Trovador Encantado. Campina grande: RG editora e Gráfica , 1999. p.12.
- ⁷⁹ Idem; As Velhas In_Op.cit. p. 77.
- ⁸⁰ Idem; A Feira In_Op.cit p.17.
- ⁸¹ Idem; As Velhas In_Op.cit. p. 77.
- ⁸² Ver RAMALHO, M. L. N. A Eleição In Teatro Popular. Campina Grande: Gráfica vitória LTDA. p. 33.
- ⁸³ Sobre essa discussão ver REGO, J. L. Fogo Morto. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- ⁸⁴ Ver do mesmo autor a Dominação Masculina. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1999. pp. 103-112.
- ⁸⁵ MOISÉS, M. A Análise Literária. São Paulo; Editora Cultrix, 2001. p.79.

-
- ⁸⁶ RAMALHO, M. L. N. As Velhas p.1
- ⁸⁷ Idem; Ibidem p. 53.
- ⁸⁸ Sobre essa discussão regionalizta ver ALBUEUERQUE, D.M. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Prefácio de Margareth Rago. Recife: FJN, ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ⁸⁹ RAMALHO, M. L. N. Fogo Fátuo In: Teatro Popular. Campina Grande: Gráfica Vitória LTDA. s/d. p.34.
- ⁹⁰ Idem; Teatro Popular Campina Grande: Gráfica Vitória LTDA. s/d. p.32.
- ⁹¹ Idem; Ibidem. pp. 30-31.
- ⁹² Idem; Ibidem. p. 30.
- ⁹³ Idem; Fogo Fátuo In Op. Cit. pp. 205-206.
- ⁹⁴ Idem; Ibidem. Fogo Fátuo, pp. 206.
- ⁹⁵ Entrevista realizada em 20 de outubro de 2004 na casa da autora.
- ⁹⁶ Idem; A Feira In_Op.cit. p.01.
- ⁹⁷ Idem; Ibidem pp.19-20.
- ⁹⁸ Entrevista realizada em 20 de outubro de 2004 na casa da autora.
- ⁹⁹ BAKHTIN, M BAKHTIN, M. A cultura Popular na Idade média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC/UNB, 1987, P.28 Apud FERREIRA, J. N.Dissertação de Mestrado: Sem Medc das Palavras, João Pessoa: 2001. p.12 .
- ¹⁰⁰ RAMALHO, M. L. N. Frei molambo – Ora Pro Nobis In Op. Cit. p. 55.
- ¹⁰¹ Idem; ibidem, p. 57.
- ¹⁰² Idem; Ibidem p. 59
- ¹⁰³ Idem; Ibidem, p. 59.
- ¹⁰⁴ Idem; ibidem p. 64.
- ¹⁰⁵ Idem; ibidem, p. 58.
- ¹⁰⁶ Cf. FREYRE, G. Casa Grande e Senzala. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981. p.67.
- ¹⁰⁷ Idem; O Novo Prometeu e Presépio Mambembe. Campina Grande: RG Editora Gráfica, 2001. p. 28.
- ¹⁰⁸ Idem; Ibidem, pp. 16-17.
- ¹⁰⁹ Idem; Ibidem, p. 18.
- ¹¹⁰ Idem; Ibidem, p.51.
- ¹¹¹ Idem.; Charivari. Campina Grande: RG gráfica e Editora, 2002.p. 12.
- ¹¹² Segundo FERREIRA, J. N. O termo grotesco aparece em fins do século XV para designar, em pintura, o estilo ornamental encontrado em grutas romanas (Grottas). P.35.

¹¹³ MINOIS, G. História do riso e do Escárnio. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: . Editora Unesp, 2003. p.71.

¹¹⁴ ALMEIDA, A. N. Auto da alma. Coimbra: Atlântida Editora, 2003. p.18

¹¹⁵ Idem; Ibidem. p.21.

CONCLUSÃO

“Este livro (...) escreve e inscreve muitas das dúvidas, perplexidades, inseguranças, medos, prazeres, saberes e sofrimentos de quem teve a coragem de assumir o lugar de autoria. Ele é, em todas as suas páginas, uma afirmação; ele diz ‘eu falo de mim, dos outros, de mim nos outros e dos outros em mim’, ‘eu falo do falo que me define e me limita’, mas também ‘eu falo do falo que me divide, me dilacera e me dispersa, pois ele, como a masculinidade que me identifica, é produto de múltiplos encontros e de múltiplas relações; ele é fruto do aprendizado e da ignorância que cada encontro com o outro nos proporciona’¹¹.”

O que é uma obra? O que é um autor? A citação acima, que nos diz o quanto o corpo é parte da escrita de quem se faz autor, inspirou-me para pensar a autoria e obra de Lourdes Ramalho, discutir de que forma o seu corpo, a definição que faz sobre o feminino e masculino aparece nos seus escritos, porque como deixa ver a citação, nossa escrita é fruto de nossas relações, de nossos desejos, de nossos sonhos, por isso, assim como as palavras, o corpo é matéria presente na nossa escrita, esta fala de nós, de nossos outros, dos outros que nos “define e nos limita”. Com Lourdes Ramalho não é diferente, seu teatro é criação em grande medida das relações que manteve com seus contemporâneos, dos livros que leu, do outro que precisou definir na trajetória de sua vida, por isso, sua dramaturgia também “fala dela, dela nos outros, dos outros nela”, porque como sugere Durval Muniz a autoria é a fala incerta e ao mesmo tempo certa de nossos medos, é aquilo que nos diz, negando-nos simultaneamente, é muitas vezes a negação do próprio devir da autoria, mas também sua afirmação. Lourdes Ramalho, como toda autoria e discurso que se quer instituir, é um encontro, a escrita “de múltiplos encontros”.

A escrita pede um corpo, mas o corpo da escrita não é necessariamente a escrita de um sexo, porque este é mais um dos caminhos que segue, e persegue toda

necessidade de ser autor, assim como a busca por modelos de homens e mulheres que lhes são atribuídos e/ou a transgressão desses mesmos modelos na sua obra. A autoria é esse lugar que pode burlar ou se ajustar aos códigos e valores de sua cultura, pode ser um instrumento daquilo que sua cultura e sociedade querem enquadrar.

Desde o início a obra de Lourdes Ramalho me inquietou pela ambigüidade da autoria – porque essa é outra característica do ser autor – cuja necessidade de burlar os padrões de sua cultura e ao mesmo tempo de conservá-los se tornou visível.

Ramalho faz parte de um contexto em que a discussão do popular é retomada como forma de definir uma identidade para a região. Desde a década de 40, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho no Recife, vinham construindo a idéia de um teatro popular, discussão que se alarga até meados da década de 70, período também em que Lourdes Ramalho se destaca nas iniciativas culturais da cidade. Nesse período a autora citada dizia fazer um teatro do povo, para o povo, que falasse de seus costumes, porque essa é a sua definição de popular. Mas contraditoriamente ou não, o povo que perpassa as tramas dos seus textos não é o povo que assiste ao seu teatro, que consome seus textos, que participa dos movimentos culturais que despontavam em Campina Grande nas décadas de 70 e 80.

No texto da autora há a idealização de um povo que não acompanha o movimento da história, que consegue manter o mesmo rosto rural e folclórico que os intelectuais da década de 20 e 30 construíram, um rosto maquiado de ingenuidade, espontaneidade, sendo esta uma das maneiras tradicionais de dizer o popular, um rosto romanceado e quase sem conflitos, sujeitos satisfeitos com suas míseras condições sociais, que justificam seus rostos enrugados, suas fomes sempre sedentas, pela condição do clima seco de sua região, sertão. O povo nordestino que a autora descreve, inscreve simultaneamente o seu lugar de distanciamento.

Mas pensar a autoria de Lourdes Ramalho dilacerando sua fala fez-me perceber também os aprendizados da autora sobre os modelos de masculino e feminino da sua região e como os define em sua obra. A obra ramalhiana é em grande medida um lugar de ajustamento aos códigos da sua cultura, da maneira tradicional de se dizer os homens e as mulheres do Nordeste.

Constituindo-se como uma única mulher a escrever em Campina Grande em meados de 70, a autora acaba assumindo o lugar de autor, inscrevendo mulheres que assumem os códigos do masculino na região Nordeste, ao mesmo tempo em que limita outras possibilidades de se pensar o feminino e o masculino nesse espaço.

Impactada pelo feminismo das décadas de 70 e 80, o qual sugere a libertação do feminino das amarras do masculino e a entrada daquele no mundo público, a autora coloca o feminino à frente dos seus textos, criando simultaneamente homens mortos, sumidos, fugidos, caçados, castrados, mas contraditoriamente ou não as mulheres acabam sendo a ceia triste de quem sente a ausência do masculino. Lourdes Ramalho ajustando-se aos códigos de sua cultura, inscreve modelos de mulheres masculinizantes, mulheres que centralizam o falo em suas falas.

Mas o que é uma obra/autoria, senão essa vontade de silenciar os conflitos de quem se pretende coerente, as brechas que ao invés de cauterizar, abre a ferida?

Lourdes Ramalho assim como Ariano Suassuna, fez do riso uma outra maneira de dizer a cultura da sua região. Os sujeitos de suas peças são risíveis, o Nordeste aparece como um grande riso na cultura do país, a matutice, o fanatismo, o falar arrastado, a miséria da região, tudo é motivo de riso. Mas os motivos do riso na obra ramalhiana são ainda outros. Como ocorre no teatro de Ariano Suassuna, a mistura de fé e de crença, o desregramento dos fiéis, a carnavalização dos costumes, constituem os temas, dilemas das gargalhadas de uma autora, que ri dessa inversão dos

códigos de valores mais para conservar, normalizar, do que diferenciar. O riso da ordem, a instituição do que se ri, de como e de quem se ri no universo da cultura nordestina, a obra ramalhiana também institui, obra-paródia dos fazeres e dizeres nordestinos, que ao invés da inversão, tripudia-a, em nome da regra, da disciplina.

Lourdes Ramalho nasce quando o Nordeste estava sendo inventado, meados de 20, esse acontecimento certamente marcou sua trajetória de vida, sua educação, seus escritos e costumes, sua escrita diz sobre aquilo que fora transferido e impresso no seu corpo, no seu dizer nordestino, seus personagens são um parto desse aprendizado que no riso e na fala subietiva a Invenção do Falo!, porque o corpo, matéria-prima da história, é esse território de encontros e desencontros, de aprendizados dolorosos e prazerosos, onde o passado respira como um presente que respinga gestos, memórias, semblantes, histórias, leituras.

Lourdes Ramalho traz para a sua dramaturgia histórias de sua vida, histórias de como aprendeu a dizer sua cultura e a dizer, sobretudo, o papel do intelectual no âmbito da mesma aprendeu ainda a fazer da literatura e do teatro da sua região, um lugar de engessamento das práticas da sociedade nordestina, porque o Nordeste ao longo de suas obras, embora inscrito em diferentes contextos é imutável.

A dramaturgia ramalhiana lida com o previsível, com aquilo que se espera de um texto, de um espetáculo nordestino, não arrisca o imprevisto das circunstâncias, e por isso acaba negando a liberdade da diferença, na história, no palco, no drama da vida. As histórias ramalhianas como as de José Lins do Rego, Ariano Suassuna e tantos outros intelectuais do Nordeste, trazem para os seus textos dimensões humanas e psicológicas universais, porque a dor, o amor, o abandono e outros são sentidos por todos que carregam dentro de si o pulso da vida, mas de forma quase brusca essa dimensão é interrompida, negada, porque o nordestino é aquele sujeito que o principal

drama da sua vida é a seca, a fome, a religião, como se não houvesse outras dores, como se não houvesse sequer prazer na sua experiência.

A obra ramalhiana faz do seu teatro um lugar disciplinador por que ensina o que é ser nordestino a partir de um arquivo de imagens já cristalizadas, a sua autoria é por isso um momento de ajustamento à sua cultura, não é fuga, libertação, mas legitimação de dados valores, negação da surpresa, porque o final dessas histórias já o sabemos. Talvez seja esse o limite da obra/autoria nordestina, os autores se vêem antes como nordestino do que como seres humanos ambíguos, indefinidos, diversos em suas práticas.

A necessidade de regionalizar e nordestinizar os personagens da obra nordestina acaba, dessa forma, silenciando o que há de mais dramático e cômico nas práticas dos homens e mulheres do Nordeste, do Brasil e do mundo. Falar da inversão dos costumes nordestinos parece significar no teatro e na literatura da região, a negação da própria obra, multiplicar os rostos nordestinos, significaria nesse sentido, multiplicar os rostos da autoria nordestina, e essa parece ser ainda um lugar que poucos têm acesso, visibilidade, porque para se chegar até ela é preciso seguir determinadas regras, nesse caso, falar de temas já falados, os que seguem caminhos contrários, ainda vivem o anonimato, o silêncio de seus escritos.

Optando pois pelo não ajustamento a tudo que se fala e foi falado sobre a autoria de Lourdes Ramalho, esse trabalho é mais um conto de uma dada autoria e de uma obra específica, mas iniciando uma outra/nova inquietante necessidade de se fazer autora, inspirada numa proposta outra de multiplicar a identidade do feminino, do masculino, “dividindo”, “dispersando”, provocando outros ditos e escritos sobre a obra e seus limites.

Concluir? Momento tão difícil quanto o oferecer, introduzir, desenvolver, porque toda luta com as palavras é sempre uma vontade de se dizer, dizer aquilo que se espera de “uma verdade”, mas dela se distanciando. Esse texto é também um não dizer, um não fazer para não ter o tradicional gesto de querer se concluir.

E não esqueçamos que basta inventar novos nomes, novas apreciações e novas probabilidades para criar pouco a pouco coisas novas².

(Nietzsche)

Notas

¹ ALBUQUERQUE, Jr.D. M. A-Invenção do Falo – Uma História do Gênero Masculino no Brasil (1920-1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

² NIETZSCHEZ, F Apud NOLASCO, S. A (Des) construção do Masculino. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.45.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., D. M. A Invenção do Nordeste e outras Artes. Recife: FJN, ED. Massangana; são Paulo: Cortez, 1999.

_____ A Arte de inventar o Passado. Mimeografado. S/d.

_____ Nordestino, Uma Invenção do Falo – Uma História do Gênero Masculino (nordeste 1920-1940) Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____ O Engenho de Meninos: Literatura e História de Gênero em José Lins do Rego. S/d.

ARAÚJO De. A. G. Os Homens cordiais – a Representação da Violência oficial na Literatura Dramática Brasileira pós-64. João pessoa: editora Universitária, 1996.

BOURDIEU, P. A Ilusão Biográfica 183-191 In Usos e Abusos da história Oral. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BUTLER, J. Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade. São Paulo; Civilização Brasileira, 2004.

_____ Variações sobre sexo e gênero – Beauvoir, Wittig e Foucault In:___ BENHABIB, S. e CORNELL, D. Op.Cit.

BITTENCOURT, M. Revisão Crítica da Atividade Cultural em Campina Grande 1950-1975 In: __Revista Campinense de Cultura. S/d.

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

CERTEAU, M. Apud SCOTT, J. In:___ BURKE, P. A Escrita da História – novas Perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da universidade Paulista, 1992.

CERTEAU, M. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____ A Cultura no Plural, Campinas: Papirus, 1995.

CERTEAU, M. Apud SCOTT, J. In:___ BURKE, P. A Escrita da História – novas Perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da universidade Paulista, 1992.

COSTA, Da. L. M. A Poética de Aristóteles – Mimese e Verossimilhança. São Paulo: Editora Ática, 1992.

EGYPTO, E. Quarenta Anos do Teatro Paraibano. João Pessoa: Programa editorial SEd/Secetur, 1988.

FERREIRA, J. N. Sem Medo das palavras: Introdução à Obra de Lourdes Ramalho. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João pessoa, 2001.

FOUCAULT, M. O que é o autor? São Paulo: Passagens, 1992.

_____ A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____ História da Sexualidade I. : a Vontade de Saber, Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____ A vida dos Homens Infames e a Escrita de Si. In: o que é um autor?. Lisboa: Veja, 1992.

_____ Apud SWAIN, T. In:___ BRANCO, G. C. e PORTOCARRERO . Retratos de Foucault. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2000.

LARROSA, J. como se Chega a ser o Que se é In:___ Pedagogia Profana, Dança, pirueta e Mascaradas. Porto alegre: Contra Bando.

LAURETIS, T. Apud SWAIN, T. Quem Tem Medo de Foucault? In:___ BRANCO, G. C. e PORTOCARRERO, V. Op. Cit..

MAGALDI, S. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Global, 1997.

MINOIS, G. História do riso e do Escárnio. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Une_p, 2003. p.71.

MOREIRA, D. Mulher e Literatura In:___ BRANDÃO, LR E CLARA, L. B. Mulher e Relações de Gênero. São Paulo: Loyola, 1994.

NICHOLSON, L. Feminismo e Marx: Integrando o Parentesco com o Econômico. In:___ BENHABIB, S. e CORNELL, D. Feminismo Como Crítica da Modernidade – Releitura dos Pensadores Contemporâneos do Ponto de vista da Mulher. Rio de janeiro; editora rosa dos Tempos, 1999.

ONFRAY, M. A arte de Ter prazer – Por um Materialismo Hedonista. São Paulo: Martins Fontes.

ORTEGA, F. M. A Estilística da amizade. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PRIORE, M. D. (ORG.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1992.

RAGO, M. Feminizar é Preciso – Por uma Cultura Filógena. In: www.perspectiva.com.br, 25-03-2003, 20:04h.

RAMOS, G. Prefácio In:___ QUEIROZ, R. Caminhos de Pedras. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

RIDENT, M. Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: DELGADO, M. A. FERREIRA, J. (Org.). O Tempo da Ditadura: O Regime Militar e Movimentos sociais em fins do Século XX. Rio de Janeiro: E. Brasileira, 2003.

SANTIAGO, S. Arte Masculina? P. 99 In: __NOLASCO, S. A Desconstrução do Masculino. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SCOTT, J. Apud BUTLER, J. In: Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade. São Paulo; Civilização Brasileira, 2004.

SILVA, V. S. Doidinho: Uma Masculinidade Desterritorializada In: __ Relatório da bolsa apresentado ao PIBIC/CNPq pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Campina Grande/ João Pessoa – PB, 2000.

_____ A Arte Não Tem Sexo? O fazer Teatral Masculino em Campina Grande,, publicado em Cd room no IV encontro de História Oral do Nordeste entre os dias 23 e 26 de setembro de 2003.

SHOWALTER , E. a Crítica feminista no Território Selvagem pp.23-57 In: __ HOLLANDA, H.B. Tendências e Impasses – O Feminismo como Crítica da Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SWAIN, T. Quem Tem Medo de Foucault? In: __ BRANCO, G. C. e PORTOCARRERO, V. Retratos de Foucault. Rio de Janeiro: NAU editora, 2000.

TELLES, N. In: Op. Cit. P. 4220. PRIORE, M. D. (ORG.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1992.

VICENZO, S. Teatro Feminista. São Paulo: Vozes, 2000.

Fontes pesquisadas

Fontes Primárias

RAMALHO, M. L. N. os Mal Amados. Texto premiado no primeiro lugar no primeiro concurso de textos teatrais do SEC, 1976.

_____ Fiel Espelho Meu. Texto mimeografado, 1978.

_____. Teatro Nordestino Cinco Textos Para Montar e ou Simplesmente Ler – a Feira, As Velhas, Festa do Rosário, O Psicanalista, Fogo Fátuo. Campina Grande: Grande Gráfica e Serviços Ltda., 1980

_____. Teatro Popular – A Eleição, Guiomar Sem Rir Sem Chorar, Frei Molambo – Ora Pro Nobis. Campina Grande: RG Gráfica e editora, 1999.

_____. O Trovador Encantado . Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 1999.

RAMALHO, M. L. N. O Novo Prometeu e Presépio Mambembe. – Dois Textos Teatrais. Campina Grande: RG Gráfica e editora, 2001.

RAMALHO, M. L. N. Charivari – Texto Teatral em Cordel. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2002.

RAMALHO, M. L. N. O Novo Prometeu e Presépio Mambembe. – Dois Textos Teatrais. Campina Grande: RG Gráfica e editora, 2001.

Literatura

REGO, J. L. Doidinho. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.

_____. Fogo Morto. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

QUEIROZ, R. Caminhos de Pedras. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

_____. O Quinze. Rio de Janeiro: José Olympio 1984.

LISPECTOR, C. A Paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979

SUASSUNA, A. O Auto da Compadecida. Rio de Janeiro: José olympio, 1973.

Jornais

Diário da Borborema 1960-1980

Jornal da Paraíba 1982.

Entrevistas

Maria de Lourdes Nunes Ramalho (Teatróloga pesquisada neste trabalho)

Hermano José (Teatrólogo e Jornalista)

Saulo Queiroz (Ator e diretor do Teatro Municipal)

João Dantas (Ator, Diretor de Teatro e atual Diretor da Casa de Cultura em Campina

Francisco Azevedo (Ator)

Eneida Agra. (Organizadora do Festival de Inverno em campina Grande).

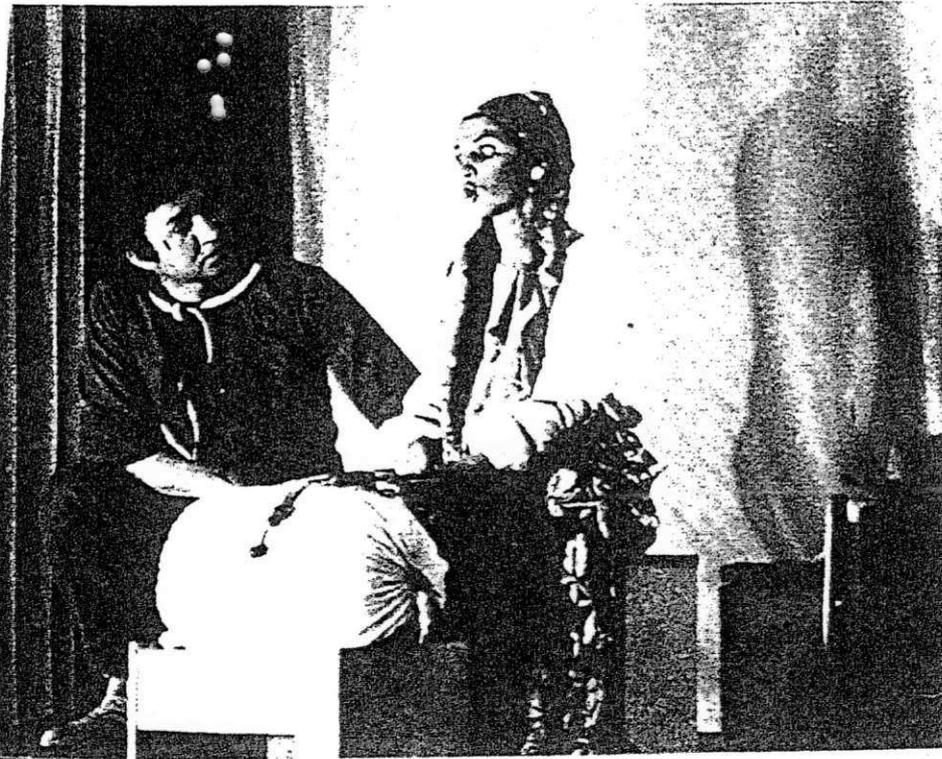
ANEXOS

**Imagens ~~foram~~ retiradas do livro Quarenta Anos do Teatro Paraibano
do teatrólogo Ednaldo do Egypto, já citado nesse trabalho.**



cena: adalmir braga e saint-clair avelar.

cena: hermano josé e dailma evangelista

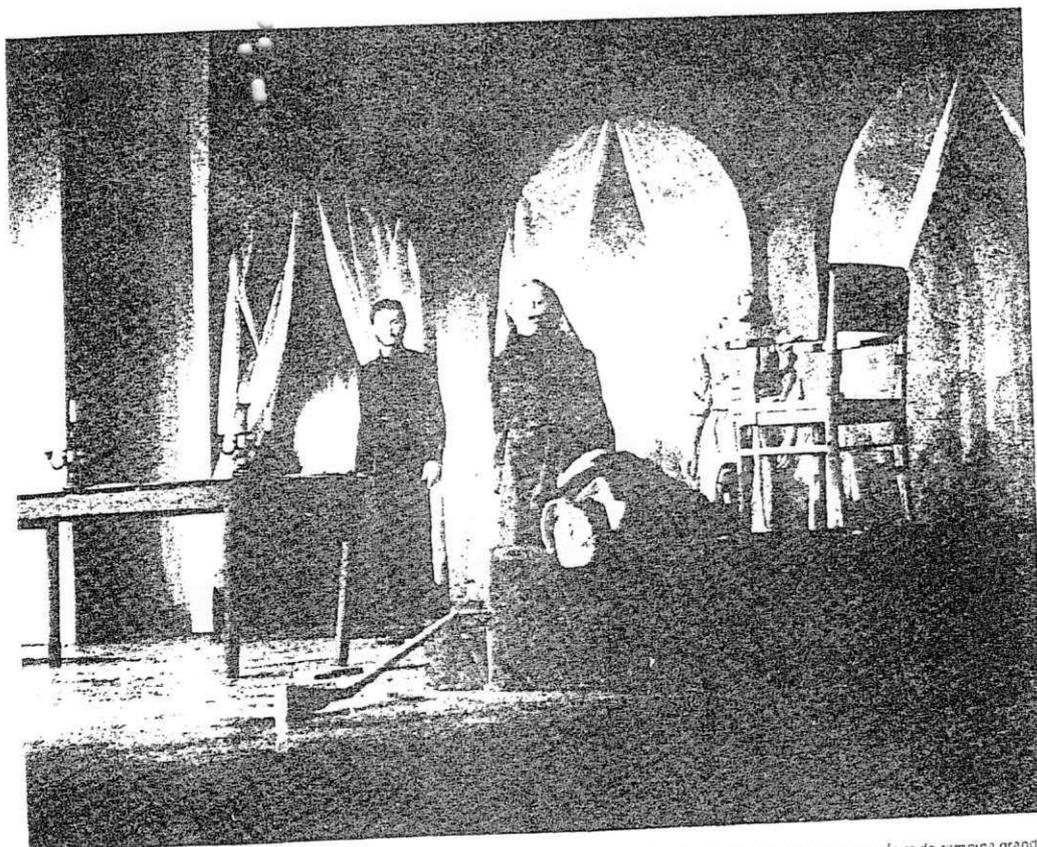


AS VELHAS
lourdes ramalho



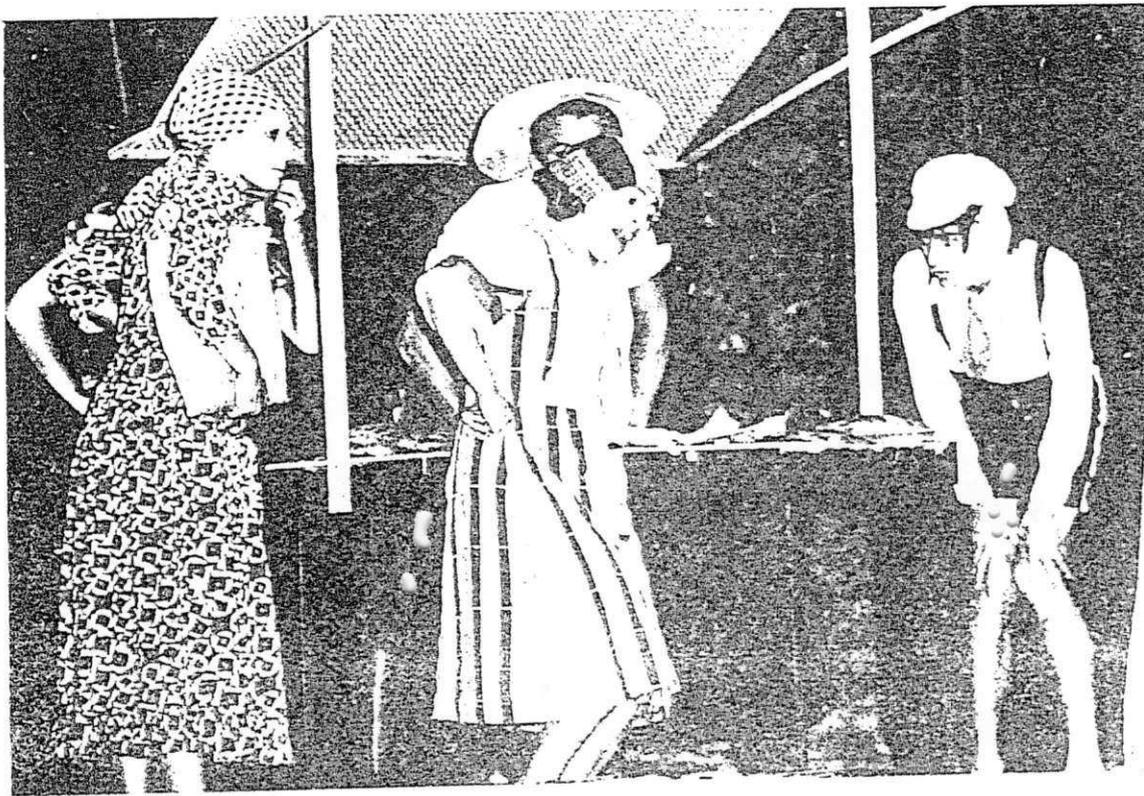
A ELEIÇÃO
lourdes ramalho

1978 direção: hermano José grupo: leira de campina grande
cena: walter mendonça, emilson fornaça e hermano José



OS MAL-AMADOS
lourdes ramalho

1977 direção: José Francisco Filho grupo: leira de campina grande
cena: emasto do Rego, lídia arnaud, gilmar albuquerque e ana de fatima



cena: lídia arnaud, ana de fátima,
saint-clair avelar e antônio nunes

cena da equipe: ernesto, saint-clair, hermano josé, adalmir, dilma,
rubens teixeira, lourdes ramalho e fatinha.



1975. direção: rubens teixeira. grupo: paschoal carlos magno.

cena: saint-elá e avma, fat nba e florismar moia



1976 direção: zé bezerra filho e zé francisco
grupo: feira de campina grande

A FEIRA
lourdes ramalho



1978 direção: hermano José grupo: feira de camoim grande
cena: neusa barros, antônio Nunes e lourdinha santos

FOGO FÁTUA
lourdes ramalho

Imagens retiradas do site www.lourdesramalho.com.br já citado no
trabalho

Na seqüência das fotos:

- Folder do primeiro concurso Nacional de Dramaturgia Prêmio Lourdes Ramalho, 1999.
- Cartaz do espetáculo *A Eleição* montado em 1986 pelo grupo Paschoal Carlos Magno.
- Programa do espetáculo *Fiel Espelho Meu*, dirigido por Miguel pereira.

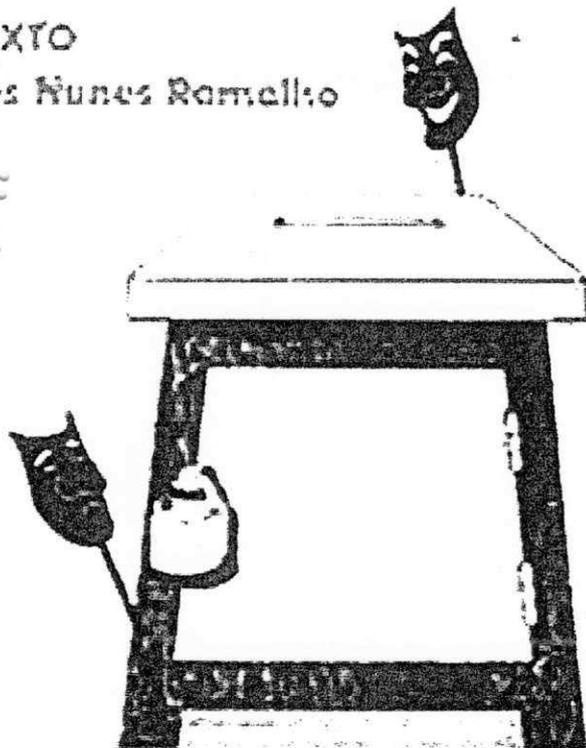


A ELEIÇÃO

TEXTO

Maria de Lourdes Nunes Ramalho

Promoção



ADAPTAÇÃO E ENCENAÇÃO
GRUPO DE TEATRO DO SESC

CENSURA - 16 anos

Grupo Teatral Shalom

APRESENTA
DE
LUCRÉSIO RAVALLI O

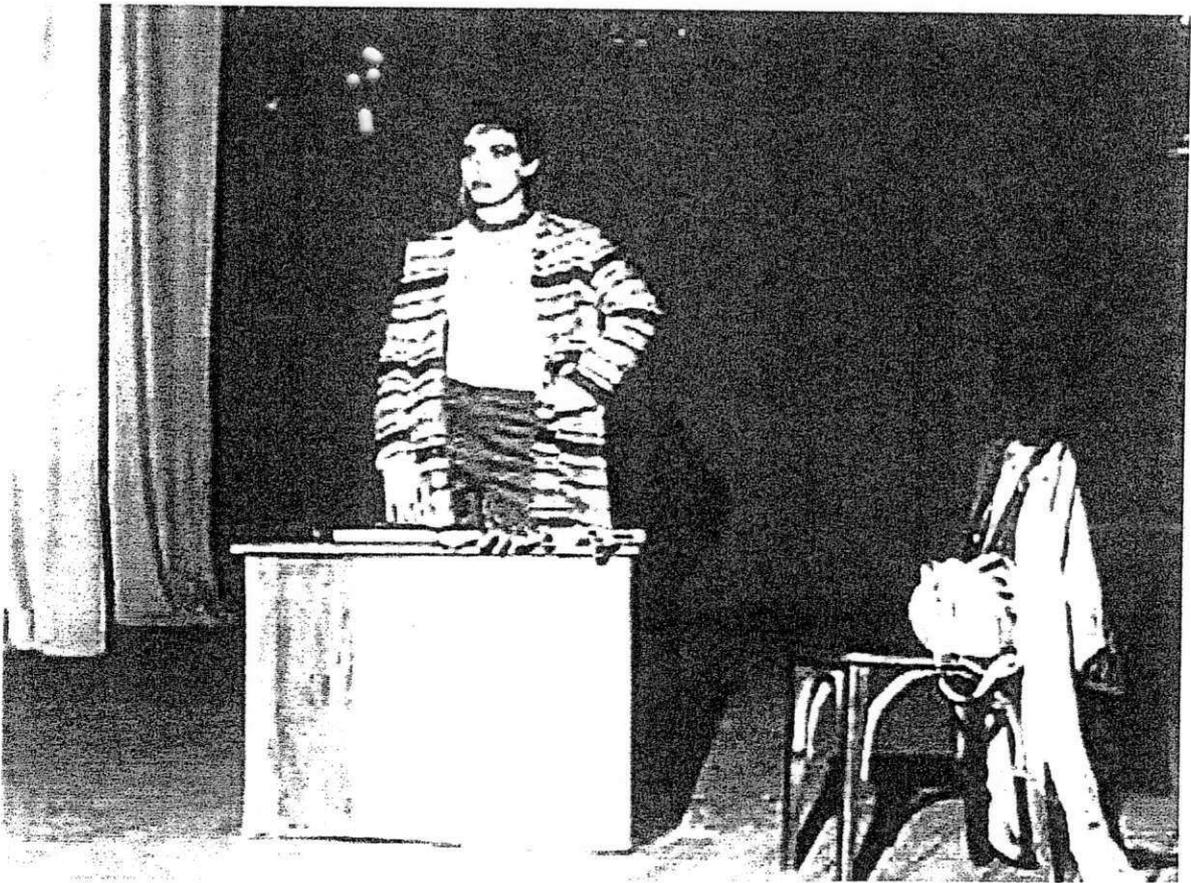
FIEL ESPELHO MEU...



Divulgue sua Arte

Procure a Casa da Cultura de Araguari

- Lourdes Ramalho durante uma pausa nos ensaios do espetáculo *As Velhas* dirigido por Rubens Teixeira, 1975.
- Cena do espetáculo *Guiomar* dirigido por Dulce Lages.



- Lourdes Ramalho ao lado de João Cabral de Melo Neto na III Semana de Cultura de Campina Grande, 1973.
- Cena do espetáculo *A Feira*, 1976.



- Cena do espetáculo *A Feira*, 1976.
- Cena do espetáculo *Fogo Fátuo*, 1976.



- Lourdes Ramalho entre João Cabral de Melo Neto e Sérgio Castro Pinto na I Semana de cultura de Campina Grande, 1973.
- Cenas da peça *A Feira*, 1976.

