

O TEATRO FEMININO-FEMINISTA-LIBERTÁRIO DE LOURDES RAMALHO

Valéria Andrade, Liane Schneider e Diógenes Maciel

Resumo

No conjunto da dramaturgia brasileira contemporânea de autoria feminina, Lourdes Ramalho (1923-) desenvolve uma proposta estética de inventariar a cultura e o imaginário do Nordeste do Brasil, estabelecendo estreita vinculação com os projetos anti-patriarcal e contra-hegemônico. O discurso da autora, marcadamente libertário, é a tônica dos seis textos de que tratamos no presente artigo, nos quais os conflitos se constroem a partir de uma intenção de pôr abaixo estruturas sócio-culturais corroídas que se alimentam de um impulso emancipatório, sinalizando para a mobilidade dos espaços sociais e a instauração de uma nova ordem, mais justa e cooperativa.

Palavras-chave: Autoria feminina, dramaturgia brasileira contemporânea, Lourdes Ramalho, perspectiva emancipatória.

“Eu não espero que as mulheres tenham poder
sobre os homens, mas sobre si mesmas.”

Mary Wollstonecraft

Elza Cunha de Vincenzo, em seu texto “Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher”¹, chama a atenção para determinado momento do teatro brasileiro contemporâneo: o final da década de 1960. Mais precisamente, no ano de 1969, público e crítica são surpreendidos pelo sur-

¹ Elza Cunha de Vincenzo, “Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher”, in Elza Cunha de Vincenzo, *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*, São Paulo, Perspectiva, 1992, pp. 3-23.

gimento de um número proporcionalmente grande de dramaturgas, marcando presença no campo autoral do teatro. Esta eclosão de autoras de teatro consolidava um espaço que ganhava força desde fins da década de 1930, com vários nomes, como Maria Jacintho, Cló Prado, Rachel de Queiroz e Edy Lima, dando continuidade ao processo de formação da nossa tradição de autoria feminina, deflagrado na segunda metade do século XIX, com a produção de Maria Angélica Ribeiro². A novidade, destacada pela crítica da época, foi a irrupção de um conjunto de dramaturgas, compondo, ao lado de vários dramaturgos também estreantes, um movimento que atestava “a maturidade do nosso palco”, nas palavras de Sábato Magaldi, anotadas por Vincenzo.

Designada como *nova dramaturgia*, esta produção ganha visibilidade, em termos de autoria feminina, com os nomes de Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, num primeiro momento e, em seguida, com os de Renata Pallottini, Hilda Hilst e Maria Adelaide Amaral. Tanto quanto seus pares masculinos, estas autoras desenvolvem uma proposta de teatro diferente em vários aspectos daquele que se vinha fazendo no Brasil, notadamente em São Paulo, nos dez anos imediatamente anteriores – o chamado teatro político, praticado principalmente pelo Arena. Iniciado com a encenação de *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, esse teatro político, para além de romper com formas dramáticas tradicionais e experimentar novas estéticas, voltava-se, com ênfase, para a proposta de criar uma dramaturgia que, sintonizada com certa visão da realidade brasileira, mostrasse, de fato, a “cara” do Brasil, encenando os dramas vividos por grupos sociais marginalizados. Desenvolvia-se uma produção sistemática de textos para teatro que ficaria conhecida como dramaturgia nacional-popular³.

A partir da decretação do AI-5, em 1968, com a retração desse teatro político e a entrada em cena da *nova dramaturgia*, há o eclodir de uma

² Em referência ao ineditismo do “aparecimento quase simultâneo” de várias dramaturgas a partir de 1969, Vincenzo argumenta que a dramaturgia brasileira do passado só esporadicamente registra nomes de mulheres (p. xvi). No entanto, em pesquisa que reconstitui o processo de formação referido, temos o registro não apenas de uma regularidade da escrita de Maria Ribeiro, entre 1855 e 1880, mas também de uma continuidade, a partir daí, de uma produção de autoria feminina no país; cf. Valéria Andrade Souto-Maior, *Entrelinhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX*, 2001, 401 f, Tese (Doutorado em Letras) – CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.

³ Para um estudo circunstanciado desta proposta e seus desdobramentos no teatro brasileiro, ver Diógenes André Vieira Maciel, *Ensaio da nacional-popular no teatro brasileiro moderno*, João Pessoa, Ed. Universitária/UFPB, 2004.

produção caracterizada “por apresentar em comum o traço da sinceridade, da autenticidade, (...) de uma expressividade individual muito marcada, (...) um tom quase confessional”⁴ – que, por isso mesmo e, num confronto apressado com a produção anterior, ganharia a pecha de “teatro alienado”.

Elza de Vincenzo, entretanto, em sua leitura sobre a dramaturgia de autoria feminina das décadas de 1960-1980, argumenta, com toda propriedade, que essa nova dramaturgia se revela, igualmente, uma dramaturgia de cunho político, embora diferenciado daquele do “teatro político”. Particularmente interessada em examinar a presença e o desempenho das mulheres como autoras desta nova produção dramaturgicamente, a estudiosa toma como eixo de sua discussão a relação entre o fenômeno de emergência e estabelecimento da dramaturgia de autoria feminina e o ressurgimento dos movimentos feministas no final da década de 1960. A dramaturgia feminina deste período tem, nas suas palavras, “um caráter duplamente político: apresenta uma impregnação política que é comum a toda a nova dramaturgia, mas impregna-se paralelamente do sentido de uma outra política: a do feminismo contemporâneo, cujo ar se respira de fins da década de 60 para cá”⁵. Argumentando em relação a este entrecruzamento de temas explicitamente sociais e políticos com outros de uma vertente política específica – a feminista e feminina –, a pesquisadora chama a atenção para a dificuldade de distingui-los na intrincada rede que formam, sobretudo porque o que está em jogo é a luta contra a opressão e suas conseqüências. Contudo, não deixa de pontuar a especificidade das reivindicações de gênero veiculadas pela produção de autoria feminina:

“Mas no caso dos textos femininos o que se coloca simultaneamente e se discute de forma intensa – uma discussão que ultrapassará o período de repressão – é também um outro tipo de questão: a do poder implícito nas relações homem-mulher, no contexto de um novo tempo (em que estão sendo também discutidos os problemas das minorias em geral).”⁶

Abrimos aqui um parêntesis para uma breve reflexão em torno da relação entre escrita dramaturgicamente de autoria feminina e demandas do feminismo. Apontada por Elza de Vincenzo em referência ao contexto brasileiro pós 1968, esta relação é também discernível, por exemplo, qua-

⁴ Elza Cunha de Vincenzo, *op. cit.*, p. 5.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 18.

se um século antes, quando em meio à renovação da nossa cena teatral e à formação de uma nova consciência de gênero entre nós, começa a se formar a primeira geração de dramaturgas brasileiras. Maria Ribeiro, ‘matriarca’ desta geração, leva ao palco reivindicações de teor feminista, embora quase sempre incorporando-as apenas nas entrelinhas de seus textos, como em *Cancros sociais*⁷. De feição abolicionista, este drama ganha contornos específicos por recriar – de uma perspectiva crítica em relação à privação do direito da convivência familiar – a experiência de mulheres negras e mestiças no Brasil escravista relacionada com a exploração sexual pelo homem branco, que resultou, com frequência espantosa, na comercialização de mães por seus próprios filhos.

Uma geração depois, com as idéias sufragistas batendo às portas do nosso feminismo ainda em seu período de formação, que se pode designar um pré-feminismo, a jornalista Josefina Álvares de Azevedo distende os espaços de sua militância pelos direitos eleitorais das mulheres, formalizando-a esteticamente na comédia *O voto feminino* (1890). A ação dramática criada pela ativista para sensibilizar os parlamentares da República recém-instituída quanto ao pleno exercício da cidadania feminina é habilmente aproveitada para satirizar a resistência masculina frente aos primeiros movimentos da demanda sufragista no Brasil⁸.

No contexto europeu de cem anos antes, quando da gestação dos fundamentos feministas, Olympe de Gouges, que publicou, em 1791, a *Declaração dos direitos das mulheres e da cidadã*, fez barulho também escrevendo textos abolicionistas e feministas para teatro. Como assinala a historiadora e teórica feminista contemporânea Joan Scott, em seu livro *A cidadã paradoxal*⁹, a montagem teatral de um destes textos, *Zamore et Mizrah ou L’esclavage des nègres*, em 1789, foi proibida pelas autoridades parisienses, após algumas récitas, atendendo a uma organização de senhores de escravos, receosos de que o espetáculo repercutisse, estimulando rebeliões nas colônias.

Em seu artigo “O enigma da igualdade” Joan Scott também dá novo destaque à militante Olympe de Gouges, que defendia, já no século XVIII,

⁷ Maria Ribeiro, *Cancros sociais*, Rio de Janeiro, Eduardo & Laemmert, 1866, p. 16. Este e outros dois textos teatrais desta autora, *A Ressurreição do Primo Basílio e Um dia na opulência*, estão reeditados em Maria Ribeiro, *Teatro quase completo*, organização e introdução de Valéria Andrade, Florianópolis, Mulheres, 2008.

⁸ Cf. Valéria Andrade Souto-Maior, *O florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX*, Florianópolis, Mulheres, 1996.

⁹ Joan W. Scott, *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*, tradução de Elvino Funck, apresentação de Miriam Grossi, orelhas de Simone Schmidt, Florianópolis, Mulheres, 2002, pp. 65-66.

a entrada dos sujeitos femininos no mundo dos direitos, da cidadania. Scott aponta Gouges como uma feminista pioneira que tinha consciência do risco de ser condenada pelos formadores de opinião de sua época como “uma mulher que teria somente paradoxos a oferecer”¹⁰. Por volta do final deste mesmo século, outra precursora do feminismo, Mary Wollstonecraft, falava, a partir da Inglaterra, sobre a necessidade de se perceber a mulher como ser humano, merecedora dos mesmos direitos de todos os outros seres pelos quais os revolucionários franceses lutaram. Scott reafirma que certo teor paradoxal faz parte do que o feminismo pode trazer a público ainda hoje, sem pretender oferecer soluções fáceis para problemas historicamente construídos. Mais de dois séculos depois das palavras revolucionárias de Olympe de Gouges, na França, e Mary Wollstonecraft, na Inglaterra, Joan Scott ainda afirma que questões que envolvem igualdade e diferença, direitos individuais e identidades grupais devem ser tratadas em toda sua complexidade dentro do tenso campo do debate teórico feminista, no qual, possivelmente, os paradoxos são “o próprio material a partir dos quais políticas são construídas e a história é feita”¹¹. A intenção central do texto de Joan Scott é dar destaque à tensão inevitável que é trazida à tona pela agenda feminista dentro de culturas marcadamente patriarcais.

Voltando à segunda metade do século XX, marcada, em terras brasileiras, pela produção de uma dramaturgia que problematiza definições de gênero, de pertencimento, de organização econômica e social hegemônica, dirigimos nosso olhar para a obra de Lourdes Ramalho, certamente rica em produtivos paradoxos. Dessa forma e nesse espírito, nos acercamos aqui da produção dessa autora, tendo em mente, ainda, o lugar marginal a que foi relegada no quadro da dramaturgia brasileira da época, inclusive aos olhos da crítica voltada a textos de autoras mulheres. Nomes como Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral, Leilah Assunção, por exemplo, circulavam Brasil afora, enquanto que o de Lourdes Ramalho – apesar da estrondosa recepção que teve, em 1975, no Paraná, com a primeira montagem do seu texto *As velhas* –, foi parcialmente apagado do cenário nacional, embora continuasse sendo referenciado em seu cenário local, o Nordeste brasileiro. Tenha-se claro que tal apagamento junta-se aos sintomas do esquecimento que tem acometido as histórias do teatro no tocante à tradição dramaturgicamente de autoria feminina, complementando, na verdade, o grande *handicap* da memória cultural no Brasil em relação à dramaturgia, cujo lugar nos livros

¹⁰ Joan W. Scott, “O enigma da igualdade”, in *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 13 (2005), p. 11.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 29.

de história da literatura brasileira é, em geral, aquele dedicado às informações tidas como acessórias ou periféricas.

Tendo ultrapassado a faixa dos oitenta anos de vida, mais de sessenta deles comprometidos com o ofício da escrita dramatúrgica, Lourdes Ramalho é uma voz na literatura brasileira e nordestina que vem contribuindo, de forma significativa, no tocante às mais variadas situações, momentos e circunstâncias da vida nacional. Desde o início de sua produção, as peças que criava tendiam a surgir como resposta a qualquer tentativa de homogeneização, assumindo o papel de um discurso marcadamente libertário, rebelde, quicá revolucionário, mesmo em tempos em que isso era coisa rara ou perigosa.

Logo em sua primeira experiência como autora de teatro, ainda em 1939, sua participação nas atividades de final de ano do educandário em que era aluna já indicava o tom crítico e destemido da autora. A apresentação da peça que escreveu e montou naquele ano em Recife, ainda adolescente, culminou com sua expulsão da instituição. Se Lourdes foi destemida ao trazer ao palco críticas ao sistema educacional do próprio estabelecimento em que estava inserida, ainda na década de 1930, não o foi menos ao desnudar, notadamente a partir da década de 1970, os problemas sociais vivenciados cotidianamente por mulheres e homens de sua região, trazendo à tona, com especial relevo e de forma contundente, o modo como se constroem e se articulam as relações entre os gêneros.

De fato, no conjunto da sua produção, que hoje perfaz quase uma centena de títulos, e, mais especificamente nas seis peças lidas neste estudo – *Uma mulher dama*, *Guiomar sem rir sem chorar*, *A mulher da viração*, *Um homem e uma mulher*, *Fiel espelho meu* e *Guiomar filha da mãe*¹² –, a dramaturga consegue, com enorme sucesso, mostrar uma diversidade impressionante em suas figuras femininas, fato que indica o quanto esteve, voluntária ou involuntariamente, sintonizada com compreensões mais amplas e menos essencialistas de ‘gênero’. Ler ou ver encenados os textos teatrais de Lourdes Ramalho – seja os do primeiro ciclo de sua produção, desenvolvido ao longo das décadas de 1970 e 1980, seja os da fase posterior, escritos a partir de 1991¹³ – é uma atividade que praticamente nos

¹² Com exceção de *Guiomar sem rir sem chorar*, os demais textos são inéditos, devendo ganhar edição brevemente, como parte da coleção *Teatro de Lourdes Ramalho*, coordenada pela Prof.^a Doutora Valéria Andrade e pelo Prof. Doutor Diógenes Maciel.

¹³ Para uma descrição destes ciclos da produção da dramaturga, ver Valéria Andrade, “Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada”, in Diógenes Maciel e Valéria Andrade (orgs.), *Dramaturgia fora da estante*, João Pessoa, Idéia, 2007, pp. 207-222.

obriga a observar como essas questões de gênero estão imbricadas com as questões regionais. Conforme já referido em outros estudos¹⁴, no itinerário que faz sertão adentro, em busca das raízes ibero-judaicas e populares da cultura nordestina, a autora passa por entre as muitas veredas do feminino e do masculino, fazendo aflorar representações de gênero que tanto denunciam quanto põem em xeque a ordem assimétrica que ainda hoje preside às relações entre mulheres e homens no Brasil, principalmente na região Nordeste.

Em estreita vinculação com uma proposta estética de inventariar a cultura e o imaginário do Nordeste brasileiro, Lourdes Ramalho desenvolve, portanto, um projeto emancipatório e anti-patriarcal, de uma posição que abre o foco de discussão para além da questão ‘mulher/mulheres’. Verdade é que as personagens femininas, que habitam o *locus* ibero-nordestino recriado por Lourdes Ramalho, são senhoras de si e de seu universo – comandando-o, muitas vezes, apenas com a força do olhar. Esse protagonismo do feminino, no entanto, não relega o masculino a uma ação de bastidores. Embora as personagens masculinas ocupem quase sempre um lugar secundário, desenvolvendo uma ação periférica – mesmo quando protagonistas –, os conflitos trazidos ao palco ramalhiano são marcados por uma dimensão relacional, em que a intenção de pôr abaixo estruturas socioculturais corroídas se alimenta de um impulso emancipatório, sinalizando para a mobilidade dos espaços sociais e a instauração de uma nova ordem, pautada, sobretudo, por princípios de justiça e de cooperação.

Uma mulher dama, texto de 1979, abre uma safra da produção da autora em que as mulheres assumem papéis sociais de importância, estando pouco identificadas com as convenções da época. Lourdes nos apresenta Agatóclides, ou simplesmente Aga, uma mulher que comanda e coordena os diálogos travados com Pedro, o encarregado do auditório em que pretende realizar um evento cultural. Pedro, responsável por arrumar, pôr ordem, naquele pequeno universo, vê essa mesma ordem abalada por Aga, através de suas frases ambíguas, suas insinuações, em cada nova visita que faz ao local.

Logo no início do diálogo entre as duas personagens, Aga deixa claro que Pedro é percebido por ela como fraco, manipulável, limitado. Ela,

¹⁴ Valéria Andrade, “«Nosso nome é Guiomar» ou Lourdes Ramalho e a reinvenção de D. Juan”, in *Graphos*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v. 8, n. 1 (2005), pp. 21-29 e Valéria Andrade, “A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho”, in Sheila D. Maluf e Ricardo Bigi de Aquino (orgs.), *Reflexões da cena*, Maceió, EDUFAL, 2005, pp. 315-331.

por outro lado, se auto-identifica com as famílias de colonizadores vindos da Europa, uma professora de história de “troncos importantes”, enquanto Pedro seria apenas um ser comum da terra, um serviçal que “abre e fecha portas”. O linguajar dela, porém, a despeito de toda a pompa familiar anunciada, é marcadamente chulo¹⁵, o que já indica certo deslocamento discursivo dessa mulher, que vem reivindicar espaço no mundo público. Ela insinua que talvez lhe serão exigidos “fios do bigode”, os quais não possui, para selar as combinações estabelecidas nesse universo dos contratos artísticos. Percebe-se aí que Aga circula pela esfera pública bastante à vontade, assumindo sua posição, dando sua palavra e demonstrando ter poder e respeito, geralmente atrelados ao mundo e à voz masculina, ainda que seu buço não seja peludo. Já quase ao final da peça, quando ela e o encarregado têm de preparar uma atuação de improviso, Aga o tranqüiliza em relação ao fato de ele estar vestido de mulher, dizendo:

“(...) colega, nenhum homem é totalmente homem, assim como toda mulher não é totalmente mulher. Ambos os sexos têm algo do... outro. Até o próprio Deus é Pai e Mãe. (...) A própria natureza é masculina e feminina, logo não é nada demais você dar de vez em quando uma desmunhecada!”¹⁶.

Assim, entre críticas ao governo, revisões da história nacional e muitos jogos de palavra, Lourdes apresenta nessa peça o ir-e-vir por entre territórios antes separados – o sagrado se aproximando do profano, o chulo do erudito, o público do privado, o masculino do feminino, todos convivendo num campo de ação em constante mutação, em constante negociação, praticamente prenunciando o que as teorias feministas iriam apontar nas décadas seguintes com maior intensidade, em especial questões ligadas à problemática das definições identitárias de sujeitos femininos e masculinos.

¹⁵ Atente-se, aqui, para o significado deste termo tal como é utilizado no Brasil. Diferentemente do uso substantivo que dele se faz em Portugal – onde pode significar “aquele que vive à custa de mulheres que se prostituem” –, no Brasil usa-se “chulo” como adjetivo, referindo-se, sobretudo, ao vocabulário ou linguajar grosseiro e rude. Quando extremamente vulgar e carregado de obscenidades e palavrões, tal linguajar é referido como “baixo calão”, que encontramos como traço marcante da dramaturgia de um Nelson Rodrigues ou um Plínio Marcos.

¹⁶ Em referência a esta fala de Aga, merece destaque sua óbvia relação com outro texto de Lourdes, *Na lua é assim*, escrito em fins da década de 1940, em que há uma completa inversão de papéis masculinos e femininos.

Ao longo do século XX, e especialmente a partir da década de 1980, teóricas e críticas feministas como Linda Nicholson, Jane Flax e Judith Butler, entre outras, passaram a problematizar a construção da concepção de ‘feminino’ dentro da sociedade patriarcal. Por uma perspectiva feminista, o ‘feminino’ não estaria atrelado necessariamente a corpos de mulheres. Na verdade, sendo o ‘feminino’ uma construção social reafirmada através de incansáveis repetições comportamentais por séculos, tendeu-se a compreender que tal comportamento estaria mais afinado com as mulheres, sendo que, por esta lógica, estas seriam essencialmente mais “doces”, “delicadas”, “passivas”, “reservadas” do que o outro grupo dos “humanos” identificados com o ‘masculino’, os homens. Contudo, as desconstruções pós-estruturalistas das últimas décadas já indicaram apropriadamente que o ‘feminino’ ou o ‘masculino’, bem como os comportamentos atrelados a estes conceitos, marcam a vida de qualquer sujeito – independentemente do sexo. Certamente há homens mais ‘femininos’ e mulheres mais ‘masculinas’, sem que isso afete o pertencimento sexual deles. Portanto, ao tentarmos apontar, já no título deste artigo, as tensões entre estas construções patriarcais e outras perspectivas mais afinadas com uma compreensão feminista de sociedade, pretendemos indicar o quão libertário, inovador e precoce foi o tratamento dado por Lourdes Ramalho a tais temáticas em sua dramaturgia.

No decênio de 1980, a produção de Lourdes Ramalho foi muito significativa tanto em termos quantitativos quanto na carga política do que foi por ela desenvolvido. Nesta década, entre vários outros textos, a dramaturga escreve *Guiomar sem rir sem chorar*, *Fiel espelho meu* e *A mulher da viração*, os dois primeiros tendo estreado em 1982, ano em que são também apresentados em São Paulo, no I Festival de Mulheres nas Artes, uma promoção da expoente produtora Ruth Escobar.

Com *Guiomar* surge uma voz típica dos tempos que se aproximam da abertura política no Brasil, agora capaz de se reportar abertamente à paranóia dos anos de chumbo que vão sendo deixados para trás. Uma mulher sendo interrogada – um monólogo de aberrações inerentes a ambientes em que as relações desiguais de poder são a norma, agora trazidas à tona de forma explícita. Mais uma vez Lourdes compõe, através de um linguajar chulo, uma personagem feminina desbocada, destemida, sem “papas na língua”. Há um claro choque entre a forma que se esperaria que alguém respondesse a um interrogatório em tempos de ditadura e as manifestações carregadas de espontaneidade e atrevimento de *Guiomar*. É nessa atmosfera, onde o inquisitorial se mescla com o quase-circense, que nos obriga, sem aviso prévio, a saltar de um tema a outro, que a personagem, uma professora da rede pública, expõe suas críticas ao

sistema enquanto se justifica em relação a uma lista interminável de atos e fatos que a inscrevem como sujeito suspeito. É interessante observar permanências de certos traços de Aga na construção desta nova personagem: ambas são professoras, reconstituem a colonização em suas falas para contextualizar a situação contemporânea do Brasil, não temendo falar abertamente sobre o que pensam, sem esquecer a irreverência que lhes é peculiar, principalmente ao comentar sobre os homens e suas sexualidades, interrogando suas ‘machezas’.

Não podemos tratar da “primeira Guiomar” sem fazer referência à outra peça de Lourdes, em que uma nova Guiomar nos é apresentada duas décadas mais tarde. Essa peça é *Guiomar filha da mãe*, em que nos deparamos com “Guiomar-filha” assumindo a voz do monólogo como uma mulher do povo, filha da “outra”, que comprou sua casa pela Caixa (Econômica Federal), que é professora de História, e que se propõe a refazer os caminhos brasileiros em versos verde-amarelos.¹⁷ A colônia, a chegada das caravelas, dos judeus perseguidos pela Inquisição na Península Ibérica, todo o passado nacional vai sendo versado pela professora. Fazendo uso do epíteto “professora de História” para, teoricamente, dar autoridade ao seu recontar e re-significar o passado, “a filha da outra Guiomar” se impõe como voz que define, nomeia, organiza dados sobre seu país e diferentes versões da colonização. Também se percebe uma clara intenção por parte da autora no sentido de marcar o vínculo entre uma mulher (mãe) e outra (filha) já nos títulos das peças – *Guiomar sem rir sem chorar* e *Guiomar filha da mãe*. É a linha matrilinear que une as duas mulheres e os dois textos teatrais, com pontos de conexão entre o discurso das duas protagonistas. Ambas fazem referência corrosiva, por exemplo, à presença abusiva do plástico na vida das pessoas, usado para fabricar desde os objetos mais prosaicos do nosso cotidiano até algumas partes dos corpos de mulheres e, como bem anuncia a Guiomar do século XXI, de homens também, numa alusão ao caráter plural, performático e de construção das possibilidades de ser-mulher e ser-homem em tempos pós-modernos.

No último quadro de *Guiomar filha da mãe*, decalcado *ipsis literis* da cena final de *Guiomar sem rir sem chorar*, temos a transmutação da professora na figura de um poeta “louco”, “barbudo e esfarrapado”, cuja voz traduz a revolta popular “contra ismos – quantos ismos / que a uns engorda – e a outros mata? / (...) Contra o dinheiro que gira / num giro que

¹⁷ Único texto em verso dentre os abordados no presente artigo, *Guiomar filha da mãe* insere-se no segundo ciclo da produção de Lourdes Ramalho, no qual se revela plenamente a pesquisadora obstinada das raízes judaicas, ibéricas e populares da cultura nordestina, interessada particularmente em promover a dramaturgia em cordel.

não varia”. Através de questionamentos como “Cadê ajuda para a terra, / ajuda pra plantação? (...) Cadê capim pros rebanhos?”, a personagem conclui que o mundo é “de ferro e cimento, de aço, cifras e cifrões”. Após todas as acusações quanto às desigualdades que persistem nas terras brasileiras, evidentes nas falas da mãe e da filha, a ação final do poeta – saindo de cena aos gritos de “Poeta d’água doce deu um peido e se cagou-se!” –, desmonta a seriedade do discurso, trazendo o texto novamente para o terreno do popular, do lúdico, da rima cantada.

Em mais um elo com a primeira Guiomar, *Guiomar filha da mãe* assume inteiramente a intenção de Lourdes Ramalho de falar das raízes judaicas do Nordeste brasileiro. Abafada por décadas, essa intenção já viera a público, embora cifrada, na ação dramática de *Guiomar sem rir sem chorar*. “Discretíssima”, muito “na dela”, Guiomar-mãe é essa brasileira de língua solta, que atravessa séculos de perseguição e silêncio para trazer ao palco, metaforicamente, certa linhagem de mulheres. O nome Guiomar, segundo pesquisas genealógicas da dramaturga sobre seus antepassados, é recorrente ao longo de várias gerações de mulheres da família Nunes, cristãs-novas, que, apesar de “discretíssimas” em suas práticas religiosas judaicas, acabaram processadas pela Inquisição, uma delas acabando queimada em Portugal, em 1731¹⁸. Inserida claramente no contexto brasileiro da ditadura e da perseguição política, Guiomar-mãe nos remete ainda, porém em código, a uma “raça à parte, / a de judeu brasileiro”, à qual, vinte anos depois, Guiomar-filha refere-se, afinal, abertamente. Ainda fiel à atitude “discretíssima” de suas ancestrais, Guiomar-mãe nos remete também a uma ‘raça de mulheres’ – vinda de além-mar e renascida nas brenhas do sertão nordestino –, que faz do destemor e da justiça os pilares do seu estar-no-mundo em busca de uma terra de bem-aventurança e livre de discriminações. Portanto, não se trataria aí de um interrogatório que alude apenas aos tempos da ditadura política no Brasil, mas também àquele em que as fogueiras da intolerância religiosa ardiavam do outro lado do Atlântico.

Para além do simplismo de uma análise meramente biográfica, que nem de longe se aproxima da interpretação que estamos querendo propor, parece impossível passar ao largo das intersecções pertinentes e conseqüentes entre, digamos, certas semelhanças em aspectos da vida da autora e facetas de algumas dessas personagens: não dá para esquecer a Lourdes

¹⁸ Cf. Maria de Lourdes Nunes Ramalho, *Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste*, João Pessoa, Ed. Universitária/UFPB, 2002, pp. 109, 143. Não surpreende, portanto, a recorrência deste nome na onomástica da dramaturga, também escolhido para designar a personagem talvez mais marcante do seu cordel dramático *Romance do conquistador*, em torno da qual é reinventada a figura mítica de Don Juan.

Ramalho que, insubordinada desde jovem, não se calava diante do que julgava passível de questionamento; impossível, também, não lembrarmos que esta dramaturga, na realidade, foi professora de profissão; mais ainda, não dá para negar aquilo que hoje se encontra tematizado e completamente formalizado em seus escritos – mas que ensaiava sua gênese nestes textos: o seu compromisso com o resgate da tradição judaica de sua própria família, como parte do cumprimento da promessa feita a uma de suas avós, de nunca esquecer, aliás, de perseguir, escrever e manter tal memória.

Curiosamente, ainda, nas duas ‘Guiomares’, a partir do já referido decalque da última cena, também chegaríamos a um outro ponto: a transmutação final da Professora no Poeta. Para além da óbvia mudança de sexo biológico, o que poderíamos aventar como hipótese interpretativa deste intrigante recurso? Nos textos, esta mutação representa, a nosso ver, diálogo explícito com o arcabouço cultural de sua família, quase herança atávica da memória judaica, que se atrela às origens imaginárias da poética popular nordestina¹⁹, expressas esteticamente em seu texto *O trovador encantado*, ou reminiscência da herança cultural advinda dos poetas Agostinho Nunes da Costa e Hugolino Nunes da Costa, de quem a autora é continuadora, seja pelo veio artístico seja pelos laços de sangue. Assim, transmutar a Professora (sejam as personagens, seja a autora) no Poeta (aquele imaginado ou aqueles da vida real) é equação de resolução simples. Para além da máscara que traveste essa mutação, chegamos a um complexo entendimento de marcas de gênero: a Professora/autora traz em si, pela sua postura diante da vida, aspectos que quebram com a ordem de um feminino construído em bases de docilidade, fragilidade e obediência; de outro lado, com a irrupção do Poeta na cena, atinge-se esferas da crítica social, mesmo que, de alguma maneira, esta mesma realidade social criticada pareça rir do Poeta, que, de um peido, “se cagou-se”. O Poeta, símbolo da loucura, do transe, também é parte da mesma desordem já instaurada pela Professora, imprópria, assim, à ordem hegemônica do masculino. Tornar, portanto, ou ‘traduzir uma parte noutra parte’, como diria um outro poeta, é uma questão de vida e de morte: afinal, é arte.

Em *Fiel espelho meu*, temos em cena uma mulher sozinha, que nos apresenta, através de um monólogo, sua solidão após as perdas que enfrenta ao longo da vida – a mais recente com a morte do esposo. Os retratos dos que já se foram, expostos pelo quarto, são a companhia que lhe

¹⁹ Cf. Valéria Andrade, “De encantações, errâncias e cantorias”, in Maria de Lourdes Nunes Ramalho, *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar*, organização, apresentação, notas e estudos, Valéria Andrade e Diógenes Maciel, Campina Grande, João Pessoa, Bagagem, Idéia, 2005, pp. 123-131.

resta. Tudo que herdou, herança acumulada pelo roubo de propriedade alheia e lucro indevido, está atrelado ao passado de pompa, de acúmulo e de exploração econômica que agora ela rejeita. O monólogo, que se desenvolve como resposta aos olhares que brotam dos quadros nas paredes, promove um processo de auto-descoberta que resulta na devolução dos bens aos empregados e ao gozo simbólico de Verônica. Assim, os poderosos estão mortos ao final e a ordem foi modificada, como esclarece a protagonista num espasmo de quase prazer, que derruba os quadros dos parentes mortos pelo chão: “Irmãos! Recebei de volta a vossa terra! Retomai-a, porque dela fazei parte – como as flores, como o orvalho, como os rios, como os astros num só todo... Tomai-a, tudo é vosso, para sempre, *per omnia seculum seculorum. Amém!*”. Caem os quadros, desfaz-se a ordem e o sistema econômico estabelecido, que até então acumulou e explorou, e que agora será substituído por um novo sistema, pautado pelo bem da coletividade, princípios dessa nova mulher, agora guiada por leis não-patriarcais de justiça. A voz feminina aqui parece, de fato, criar um novo mundo, guiado por regras menos marcadas pela ganância capitalista e pelo individualismo.

Noutro texto ainda da safra da década de 1980, *A mulher da viração*, encenado em 1983, o estigma atrelado à mulher está inscrito na esfera da micro-política. A temática se desenrola entre um padre e sua cunhada, Conceição, jovem de baixa condição social, criada e educada pelos padrões de seus pais com o objetivo premeditado de casá-la com o caçula dos Alvarenga Negreiros, “um bobão”, mentalmente incapacitado, tanto para administrar as terras da família e manter sua fortuna e seu nome sob controle, quanto para assumir uma relação conjugal. O outro filho, que se ordenara padre seguindo o costume adotado por famílias abastadas da região, ou seja, de reservar um da prole para a igreja, sutilmente ameaça a cunhada caso essa insista em libertar-se do destino programado que lhe foi imposto. Refreada nos seus desejos mais íntimos, Conceição passa a sonhar obsessivamente com a maternidade, visando ao menos deixar para alguém do seu sangue o fruto do seu trabalho. A paixão latente e avassaladora que sente pelo padre vem à tona e a jovem tenta satisfazê-la, sob o argumento de garantir a continuidade da nobre estirpe. Frustrada em seu desejo, ela jura que, dali por diante, o nome de sua fazenda, *Viração*, deixaria de significar os ventos que açoitavam os canaviais, passando a tornar-se uma marca de sua nova identidade, a “vagabundagem”: a cada ano, ela erraria pelo mundo, “para trazer de volta, na barriga, um Alvarenga Negreiros de mentira – da China, da Arábia, da Rússia, da África, (...) cada qual de um pai diferente, mas todos usufruindo, in-con-di-cio-nal-men-te, o nome e a fortuna da tradicional família de conquistadores”.

É exatamente a partir desse lugar que lhe foi imposto que a jovem consegue fazer sua pequena revolução. Sua paixão pelo padre, nutrida em silêncio e inconsciência desde os tempos da adolescência, acaba por explodir sem pudores, desequilibrando a relação familiar e abrindo caminho para a quebra das amarras sociais, das normas impostas. Ao final da peça, temos um padre um tanto quanto abalado, surpreso consigo e com a vida, mas sem promessas nem garantias. Ele parte sem dizer se volta e, caso não volte, a mulher prenuncia mudanças para sempre. Essa é a mulher da viração – já que o mundo em que se acha inserida não é nem será mais o mesmo por força sua, a radicalização da mudança se faz inevitável – ou o padre não será mais casto ou terá colaborado com a eterna viração (ou “perdição”) de uma mulher apaixonada e dona de si o bastante para reivindicar seu direito de desenvolver as relações afetivo-sexuais de sua escolha.

Já em *Um homem e uma mulher*, escrito em 2005 a partir de um texto anterior²⁰, Lourdes Ramalho nos leva ao contexto rural, aos ajustes de conta entre inimigos, ao medo de vingança e traição e, dentro deste contexto, mais uma vez, às demandas afetivo-sexuais de uma mulher. Nesse meio agreste, Tônia clama por completude afetiva do marido, levando João à conclusão de que ela o trai e ao impulso passional de tirar-lhe a vida, o que, afinal, não chega a se consumir por força do destino, que invade sua casa, no justo momento, personificado no grupo armado enviado por seus perseguidores. Ao final, embalada pelo ressoar dos tiros que tiram a vida do seu homem, Tônia entende que, dali por diante, ele passa a existir como “pólen, fruto, tensão! É todo parte do Todo. Vôo aberto à vastidão – anjo de asas partidas desmoronando no chão”. Após essas palavras, Tônia encerra a peça com a seguinte oração: “Pai nosso que estais no céu, por ele eu peço perdão!”. Mesmo sob suspeita de traição, tendo sido freqüentemente abandonada pelo marido, sempre em constantes buscas por novos esconderijos, se afastando dos filhos a fim de mantê-los vivos e seguros, Tônia clama a Deus por perdão, não deixando, porém, explicitado se esse pedido seria pelo marido, morto sem ter tempo de arrependimento, ou se por ela mesma, que, talvez, tivesse desejado demais coisas belas, mais belas do que ele, em sua rudeza, poderia sequer sonhar. Vem à cena ramalhiana, mais uma vez, um ser-feminino que, tendo nas veias o fermento da rebeldia, não se deixa amputar pelos ditames da lei patriarcal, inclusive com relação à vivência de seus afetos e de sua sexualidade.

No que diz respeito à voz autoral temos, ao longo da obra de Lourdes Ramalho, uma aproximação desta com o contexto social específico, com as

²⁰ O *cangaceiro*, texto ainda inédito, escrito na década de 1960.

histórias e tradições nordestinas; neste mesmo percurso, porém, a autora não deixa de estabelecer diálogos com temáticas que extrapolam o local. Inclusive nos textos tratados neste artigo, já fica evidente a abrangência temática de sua produção, que fala de um Nordeste e um Brasil específicos, mas que também circula por problemáticas de amplo espectro, que, sem dúvida, se inserem no contexto do nacional ou até do global.

Em referência às representações especificamente de gênero, o conjunto de textos de que aqui tratamos deixa claro que os territórios do feminino e do masculino que compõem os cenários ramalhanos questionam vários paradigmas patriarcais de organização social. Ainda que a autora nunca tenha demonstrado interesse por atrelar-se a grupos feministas, nem por defender ou discutir pontos das agendas feministas que se organizavam no Brasil ao longo das décadas em que passou a escrever mais constantemente, não há como não observar a forma alternativa com que são construídas suas personagens no que se refere ao acesso ao poder, materializando mulheres extremamente fortes e livres das amarras sociais. Pela perspectiva da própria autora, tal fato se deve muito mais às fortes mulheres com quem conviveu dentro de sua própria família do que a compreensões teóricas quanto à importância de representar o ‘feminino’ de forma menos apática, mais combativa. No tocante a como os homens de sua família teriam reagido a essa força feminina tão marcadamente libertária, Lourdes pondera que esses teriam sido, em grande parte, artistas, portanto, mais suscetíveis à sensibilidade do que ao bruto jogo de poder. Mesmo que tenhamos alguma dúvida quanto ao fato de que o sentimento artístico indicaria, inevitavelmente, menor tendência à centralização individualista claramente patriarcal, temos nesta explicação da autora um indicativo de que posturas feministas, quer na vida prática, quer na literatura, são, por vezes, processos menos conscientes do que se imaginaria.

Se Joan Scott aponta que um paradoxo, em seu sentido mais produtivo e positivo, envolveria uma questão que não pode ser completamente resolvida, que é concomitantemente falsa e verdadeira e que, portanto, desafia a ortodoxia prevalente, sendo contrária a posições preconcebidas²¹, podemos, seguramente, definir a obra de Lourdes Ramalho como paradoxal, já que se produz ao longo de um tecer desse tipo, nada simplista e com finais bastante abertos, em que relações de gênero, de classe, de pertencimento regional e nacional são problematizadas ao infinito, levando quem as lê ou as vê encenadas a vivenciar as mais variadas posições dentro do mundo “real” e da representação. Apesar de os quadros

²¹ Cf. Joan W. Scott, “O enigma da igualdade”, in *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 13 (2005), p. 14.

de representação de Lourdes Ramalho serem, de fato, “abertos”, qualquer leitura comprometida com as teorias feministas reconhecerá o gérmen de propostas anti-patriarcais e contra-hegemônicas ao longo de sua obra, trazendo a voz autoral para o diálogo, voluntário ou não, que se estabelece com tal campo do conhecimento. Tanto mulheres quanto homens com interesse numa literatura marcada por perspectivas emancipatórias e anti-patriarcais relacionadas às várias tensões que compõem o tecido cultural brasileiro, não limitada por visões binárias de mundo²², sentir-se-ão, portanto, à vontade no universo feminino-feminista-libertário do teatro de Lourdes Ramalho.

Valéria Andrade, Professora Doutora tem publicado na área que articula estudos de gênero e dramaturgia do século XIX e contemporânea, a exemplo dos livros *O florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX* (2001) e, em colaboração com Diógenes Maciel, *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar* (2005). Atuou como professora bolsista DCR/CNPq na Universidade Federal da Paraíba (2003-2006). Presentemente desenvolve pesquisa sobre dramaturgia portuguesa de autoria feminina apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian e coordena, com Diógenes Maciel, o projecto editorial da colecção *Teatro de Lourdes Ramalho*.

Liane Schneider, Professora Doutora está vinculada a UFPB desde 2002, tendo orientado trabalhos e publicado principalmente em áreas que envolvem gênero, etnia e o momento pós-colonial. Co-editou, com Eliana Ávila (UFSC), o vol. 48 da *Ilha do Desterro* (2005) intitulado “Diversity and/or difference? critical perspectives”. Atualmente a professora coordena o GT da ANPOLL *A Mulher na Literatura* (2006-2008) e também o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

Diógenes André Vieira Maciel, Professor Doutor vinculado à Universidade Estadual da Paraíba, atua no Mestrado em Literatura e Interculturalidade. É autor de *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno* (2004) e organizador, com Valéria Andrade, dos volumes *Por uma militância teatral* (2005), *Dramaturgia fora da estante* (2007) e *Teatro de Lourdes Ramalho: dois textos para ler e/ou montar* (2005). Hoje estuda a formação do drama moderno brasileiro, em perspectiva comparada, considerando a recepção do drama moderno estadunidense no Brasil. Em colaboração com Valéria Andrade, coordena a edição do *Teatro de Lourdes Ramalho*.

²² Liane Schneider, “Quem fala como mulher na literatura de mulheres”, in Ildney Cavalcanti, Ana Cecília Lima, Liane Schneider (orgs.), *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*, Maceió, EdUFAL, 2006, pp. 147-155 (Publicação Comemorativa dos 20 Anos do GT *A Mulher na Literatura*).