

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

João Dantas Filho

AS VELHAS, DE LOURDES RAMALHO:

Dramaturgia e Encenação

Belo Horizonte

2017

João Dantas Filho

AS VELHAS, DE LOURDES RAMALHO:

Dramaturgia e Encenação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Belo Horizonte

2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Dantas Filho, João, 1963-
As Velhas, de Lourdes Ramalho [manuscrito] : dramaturgia e
encenação / João Dantas Filho. – 2017.
186 f. : il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Representação teatral – Teses. 2. Teatro (Literatura) – História e
crítica – Teses. 3. Teatro – Aspectos morais e éticos – Teses. 4. Teatro
– Aspectos políticos – Teses. 5. Teatro – Brasil, Nordeste – 1950-1970
– Teses. I. Hildebrando, Antonio, 1961- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.09813


Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno **JOÃO DANTAS FILHO** Número de Registro **2013709999**.

Título: **"As Velhas, de Lourdes Ramalho: dramaturgia e encenação"**


Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Orientador – EBA/UFMG


Prof. Dr. Fabio Jose Rodrigues da Costa – Titular – URCA


Profa. Dra. Lucia Couvêa Pimentel – Titular – EBA/UFMG


Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Titular – EBA/UFMG


Profa. Dra. Valéria Andrade – Titular – UEPB

Belo Horizonte, 31 de julho de 2017.

Dedico este trabalho aos meus guias espirituais, a minha família, em especial aos meus pais, João Dantas Pinheiro (In memoriam) e Dometila de Sousa Dantas, as minhas irmãs Maria Goretti Dantas (In memoriam) e Jânia Wilma Dantas, aos meus filhos Kylvana Silva Dantas e Antonio Dantas Pinheiro Bisneto e a minha esposa Maria Teresa de Brito Melo. Enfim, a todos e todas que contribuíram direta e indiretamente para a realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando, pela dedicação, empenho e por todo aprendizado que me foi concedido, além de ter acreditado que juntos poderíamos elaborar, transformar e concluir esta pesquisa. Agradeço também aos meus professores que tanto foram importantes nessa caminhada rumo a conclusão deste tão sonhado curso. Sou grato também ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, bem como a Universidade Regional do Cariri, pela oportunidade de participar desse importante projeto de Doutorado Interinstitucional (DINTER - UFMG/URCA). Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio que me foi prestado. Ainda agradeço a Coordenação DINTER, nas pessoas da Prof^ª. Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel (Coordenadora Pedagógica) e ao Prof. Dr. Fábio José Rodrigues da Costa (Coordenador Administrativo).

Também quero agradecer a dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho, autora do texto teatral *As Velhas*, por me oferecer esse ensejo de investigar uma dramaturgia tão importante não só para minha formação acadêmica, mas também para a história da dramaturgia e do teatro paraibano, nordestino, brasileiro. Obrigado Dona Lourdes Ramalho, pelas entrevistas que me foram dadas e por sempre me receber, na sua residência, de braços abertos. Agradeço a Fabiana Araújo, sua secretária, pelo seu sorriso e pelas suas valiosas informações a respeito da obra dramaturgicamente ramalhiana.

Aos colegas atores, atrizes, diretor e técnicos do Grupo de Teatro Contratempo, principalmente do espetáculo *As Velhas*, muitíssimo obrigado por me apoiarem durante essa caminhada artística e acadêmica. Agradeço a Cida Costa, Ingrid Trigueiro, Zezita Matos, Cláudio Silva, Maurício Soares, Ângelo Nunes (In memoriam), Duílio Cunha, Ari Falcão e Fabiano Diniz. Essas pessoas me proporcionaram, durante seis anos, um precioso aprendizado teatral, prático e teórico, que continua me gerando frutos.

Obrigado aos colegas professores do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA, a direção do Centro de Artes Reitora Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, ao Departamento e Coordenação do Curso de Licenciatura em Teatro, por acreditarem que “vamos envelhecer juntos” e assim podemos “voar mais alto”. Quero agradecer também aos colegas doutorandos professores da URCA: Ana Cláudia Assunção, Cecília Raifer, Eneida Feitosa, Otilia Maria, Marcos Aurélio e Rubens Venâncio, pela colaboração e companheirismo.

Agradeço a minha eterna professora Valéria Andrade, por sempre se dispor a me orientar nos momentos de “desorientação” acadêmica e por acreditar na minha trajetória como pesquisador. Agradeço também ao professor Diógenes Maciel, por tudo que fez por mim e pelos momentos de grande valia, que foram eternos enquanto duraram.

Sou grato aos queridos amigos Raimundo Antonio Batista e Augusto Magalhães, pelo incentivo acadêmico quando me diziam que a Universidade foi, será e continuará sendo o melhor lugar, não só para o desenvolvimento da pesquisa, mas também por se tratar de um ambiente que proporciona o acesso ao conhecimento e certamente ao desenvolvimento humano. Agradeço também ao primo/amigo Francisco de Assis Filho pelas discussões acadêmicas e traduções textuais. Aos amigos/conterrâneos Waldson Breckenfeld e Wergniaud Breckenfeld por me proporcionarem a oportunidade de pisar no palco pela primeira vez como ator de teatro, na encenação da *Paixão de Cristo*, no ano de 1979, na cidade de São João do Rio do Peixe - PB. Naquele momento eu começava meus primeiros passos rumo a uma trajetória prática/teórica teatral. O meu muito obrigado, vocês serão sempre lembrados.

Por último, quero agradecer aos meus familiares, em especial a minha mãe Dometila de Sousa Dantas (Dona Murica) e ao meu inesquecível pai João Dantas Pinheiro (João Lucinda - In memoriam), que na minha infância dizia: “Meu filho vai ser um doutor”. Esse homem ainda permeia minha vida e continua me guiando, principalmente nos momentos quando é necessário enfrentar os “caminhos tortos” e “pousar nas paragens retorcidas”. Agradeço as minhas irmãs Maria Goretti Dantas (In memoriam) e Jânia Wilma Dantas, que muito me ajudaram e me incentivaram a continuar persistindo e acreditando na importância da formação acadêmica. Obrigado a minha filha Kynara Silva Dantas e ao meu filho Antonio Dantas Pinheiro Bisneto, os dois são a razão do meu orgulho, da minha dedicação como “pai coruja”. Gratidão a minha esposa, Maria Teresa de Brito Melo, pela paciência, compreensão e companheirismo. Finalmente a todos e todas que cooperaram direta ou indiretamente para a realização desta pesquisa.

*“É difícil, eu acho que Lourdes Ramalho por
Lourdes Ramalho, é uma sonhadora... é uma
sonhadora, só!”*

(Lourdes Ramalho)

RESUMO

Refere-se à tese de doutorado intitulada, *As Velhas*, de Lourdes Ramalho: dramaturgia e encenação. Nosso olhar, envolve a análise do texto teatral *As Velhas*, bem como suas conexões com as particularidades regionais do Nordeste, uma conjuntura que incorpora passado e presente, tradição e desconstrução, trágico e cômico, as relações sociais e de gênero, crítica social e humana. Buscamos discorrer, todavia, sobre a influência do Romance de 30, na literatura dramática do Nordeste, ressaltando as diferentes condições sociais, políticas e culturais dessa região. Abordamos também, sobre os aspectos históricos e sociológicos que revelam o teatro nordestino nas décadas de 1950 a 1970, os seus vínculos com a cena teatral brasileira desses decênios e o lugar d'*As Velhas* nesses contextos. A dramaturga Lourdes Ramalho, nos remete ao sofrimento e ao heroísmo de duas mães, são elas: Mariana e Ludovina, as protagonistas, que convivem com pragas, juras e desventuras, proporcionadas ora pelas condições sociais, ora por situações atribuídas ao próprio destino. As personagens d'*As Velhas*, são vítimas do sistema político que rege o país, são homens e mulheres condenadas a enfrentar a sobrevivência e as mais diversas dificuldades, mas que, seguramente, estão cercadas por crenças e costumes inerentes, há muito tempo, à sua própria cultura. N'*As Velhas*, a autora nos mostra que velhas, também são as condições de vida do povo nordestino, notadamente aquele do Sertão, empobrecido pelas dificuldades da região, humilde e massacrado; velhas, também são as promessas dos políticos; velhas, são as mazelas que atravessam a vida de homens e mulheres; são velhas, as sentenças de morte, as emboscadas, a luta por justiça social. Neste sentido, se velhas são as estruturas mantedoras da miséria e da pobreza, faz-se necessária à emergência de artistas capazes de, na forma dramática, condensar sentidos e, pelo seu trabalho, atuar na transformação e na mudança. Por fim, relatamos sobre uma montagem teatral desse texto, realizada pelo Grupo de Teatro Contratempo, seu processo criativo e sua estreia no ano 2000, permanecendo com apresentações até 2006. A realização desse trabalho certamente irá colaborar com a divulgação da obra de Lourdes Ramalho.

Palavras-chave: Dramaturgia. Encenação. *As Velhas*. Lourdes Ramalho.

ABSTRACT

It refers to the doctoral thesis entitled, “As Velhas” by Lourdes Ramalho: dramaturgy and staging. Our concept involves the analysis of the “As Velhas” theatrical text, as well as its connections with the regional peculiarities of the Northeast, a context that incorporates past and present time, tradition and deconstruction, tragic and comic, social and gender relations, social and human criticism. We tried, however, to discuss the influence of the 1930s Romance in the Northeast dramatic literature of the, highlighting the different social, political and cultural conditions of this region. We also dealt with the historical and sociological aspects of the Northeastern theater in the 1950s and 1970s, its links with the Brazilian theatrical scene of these decades and the place of “As Velhas” in these contexts. The playwright Lourdes Ramalho reminds us of the suffering and heroism of two mothers: Mariana and Ludovina, the protagonists who live with plagues, vows and misfortunes, sometimes provided by social conditions, sometimes by situations attributed to their own destiny. The characters of “As Velhas”, who are victims of the political system that governs the country, are men and women condemned to face the survival and the most diverse difficulties, but surely they are surrounded by beliefs and customs which were inherited long ago by their own culture. In “As Velhas”, the author shows us that, the elders are also the life conditions of the Northeastern people, especially those ones from the backlands, impoverished by the hardships of the region, humble and massacred; There are also the promises made by politicians; Old things are the problems that cross the lives of men and women; Old things are sentences of death, ambushes, the struggle for social justice. In this sense, if the structures that sustain misery and poverty are really old, there is a need for the emergence of artists capable of, in a dramatic way, condensing meanings and, through their work, act in transformation and change. Finally, we report on a theatrical production of this text by the Contratempo Theater Group, its creative process and its debut in the year 2000, with presentations until 2006. The achievement of this work will certainly collaborate with the dissemination of Lourdes Ramalho`s work.

Keywords: Dramaturgy. Staging. “As Velhas”. Lourdes Ramalho.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

TA	Teatro de Arena
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco
TPN	Teatro Popular do Nordeste
TEP	Teatro do Estudante da Paraíba
AI-5	Ato Institucional Nº 5
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
FENATA	Festival Nacional de Teatro Amador
SNT	Serviço Nacional de Teatro

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lourdes Ramalho	57
Figura 2 - Lourdes Ramalho e João Dantas	58
Figura 3 - Ana de Medeiros Brito	60
Figura 4 – Mapa: Percurso de Mariana e seus filhos	86
Figura 5 – Cenário: planta baixa	162
Figura 6 – Cenário: perspectiva	163
Figura 7 – Cenário confeccionado em tecido	164
Figura 8 – E/D: Diretor e elenco no final de uma apresentação d’ <i>As Velhas</i>	164
Figura 9 – Vina em cima de um caixote de madeira	165
Figura 10 – Caixote de madeira.....	166
Figura 11 – Zezita Matos (Mariana) e Cida Costa (Vina)	168
Figura 12 - Mariana (Zezita Matos), Branca (Ingrid Trigueiro) e Anderson Noel (Chicó)	169
Figura 13 - Branca (Ingrid Trigueiro) e Mariana (Zezita Matos)	169
Figura 14 - Tomás (Maurício Soares) e José (João Dantas)	170
Figura 15 – Chicó (Cláudio Silva) e Tomás (Maurício Soares)	170
Figura 16 – Cartaz do espetáculo <i>As Velhas</i>	176

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A DRAMATURGIA DO NORDESTE E LOURDES RAMALHO	26
2.1	A Dramaturgia Regionalista Nordestina.....	31
2.2	A autoria feminina no texto literário	49
2.3	Lourdes Ramalho, uma dramaturga.....	56
2.4	Lourdes Ramalho e a crítica	70
3	AS VELHAS	84
3.1	A construção dramatúrgica d' <i>As Velhas</i>	92
3.2	As personagens d' <i>As Velhas</i> em ação.....	103
3.3	Comentários das mulheres da peça a respeito dos homens	105
3.4	Revelações dos homens da peça sobre as mulheres	113
3.5	As densas relações entre os homens e as mulheres da peça	117
4	GRUPO DE TEATRO CONTRATEMPO: DOS PROCESSOS CRIATIVOS ÀS ENCENAÇÕES	127
4.1	A montagem do espetáculo teatral <i>As Velhas</i>	134
4.2	A retomada do processo criativo para a montagem d' <i>As Velhas</i>	137
4.3	Um processo criativo configurado por um elenco completo	139
4.4	Os pequenos trechos textuais d' <i>As Velhas</i> e algumas opiniões necessárias	146
4.5	A estreia do espetáculo <i>As Velhas</i> e os seis anos de trajetória	156
4.6	Entre a saudade e o tempo	173
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
	REFERÊNCIAS	180

1 INTRODUÇÃO

Minha aproximação com o texto teatral *As Velhas*, de Lourdes Ramalho, ocorreu quando eu iniciava a minha trajetória como ator de teatro, a partir de 1992, em João Pessoa - PB. Em seguida, trabalhando no Grupo de Teatro Contratempo, passei a imaginar que havia adquirido conhecimento suficiente em torno dessa obra. Só que se tratava de um julgamento errôneo, captado por uma ótica direcionada para a interpretação e pelo ponto de vista da encenação, já que fui ator dessa peça entre os anos de 2000 e 2006. Nesse trabalho atoral, também tive a oportunidade de vivenciar uma considerável parte do processo de montagem dessa peça. Nesse período, especificamente no final da montagem, eu passei a estar com esse texto sempre comigo, porém com um olhar voltado para a cena, afinal a minha profissão me levava a isto. Eu adorava me debruçar sobre o texto, sempre estudando, questionando e me deleitava diante daquelas personagens do Sertão nordestino, em conflitos, enfrentando todas as dificuldades que uma seca acarreta. Aquelas criaturas, mulheres e homens de Lourdes Ramalho, estavam muito próximas de mim, das minhas lembranças no Sertão da Paraíba, do lugar onde nasci e vivi até a minha adolescência.

Passei a conhecer, de modo mais aprofundado, a dramaturgia do texto teatral *As Velhas*, durante e após o meu Curso de Mestrado, concluído no ano de 2007, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade da Universidade Federal da Paraíba – UFPB e agora nesse processo de doutoramento no Programa de Pós-graduação em Artes, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Acrescento ainda que, mesmo tendo conhecido *As Velhas*, a princípio, através de um olhar direcionado para a encenação, isso certamente me serviu de base para que, desta vez, eu pudesse alicerçar meus estudos na área de concentração envolvendo Arte e Tecnologia da Imagem, com linha de pesquisa em Artes Cênica: Teorias e Práticas. Literatura dramática. Isto quer dizer que, após o meu trabalho prático/artístico como ator, eu me interessei ainda muito mais por essa dramaturgia. Junto a esse interesse não havia nenhum sentimento de superioridade, tudo para mim estava sendo conduzido no sentido de ampliar meus conhecimentos a respeito desse texto teatral.

Sobre a minha prática como ator, na encenação d'*As Velhas*, junto ao Grupo de Teatro Contratempo, veremos mais adiante, no terceiro capítulo, maiores detalhes relacionados a esse processo. Por enquanto, quero rememorar sobre a noite de estreia, um dos

momentos importantes vivenciados com os nove componentes do grupo. Na montagem desse grupo, o espetáculo *As Velhas* foi levado ao público pela primeira vez em 1º de agosto de 2000, uma terça-feira, ficando em cartaz durante um mês, sempre de terça-feira à quinta-feira. A noite de estreia foi magnífica, aconteceu no Teatro Santa Roza, em João Pessoa – PB. Logo cedo e ainda nos camarins nós, os componentes do grupo, fomos informados que era grande a fila em frente ao teatro, essa notícia ficou comprovada quando ouvimos, antes do início do espetáculo, o murmurar da plateia que já sinalizava que o teatro estava lotado. Como se tratava da primeira apresentação dessa peça por esse grupo, com texto conhecido na cidade, já era de se esperar a presença de muitas pessoas, era uma plateia formada pelos nossos familiares e, principalmente, pelas pessoas do meio artístico da cidade como, atores, atrizes, diretores, técnicos, além de outros possíveis frequentadores do teatro. Havia vários meses esse público esperava com ansiedade para ver, não só a nova montagem do Grupo de Teatro Contratempo, mas também para contemplar mais uma encenação d'*As Velhas*.

Vinte minutos antes de iniciar o espetáculo aconteceu o primeiro toque, anunciando que a entrada para esse público já estava liberada. Duílio Pereira da Cunha Lima e Elias de Lima Lopes¹ antecipavam para cada pessoa que entrava no teatro, através das suas escritas impressas no *folder*, ou seja, no material de divulgação do espetáculo, distribuído naquele momento, importantes informações referentes à encenação do espetáculo *As Velhas*:

Mais um espetáculo do Grupo de Teatro Contratempo resultante de um processo cheio de riquezas, alegrias, desafios, chegadas e difíceis partidas, ainda assim seguimos adiante construindo nossa trajetória tendo em mente o ofício de contar histórias, desta vez "AS VELHAS" da também paraibana Lourdes Ramalho, um texto que desde o início cativou o grupo pela possibilidade de uma encenação repleta de imagens e símbolos poéticos para tratar de um ser humano universal construído a partir do diálogo com nossas raízes mais autênticas presentes na dramaturgia e com o próprio recontar de nossas histórias de vida. Desta forma dando luz a um espetáculo capaz de abordar questões relativas à aridez da vida, da alma, da terra, nossa gente, num tempo onde velhas também são as estruturas sociais que reforçam a miséria, o preconceito, a opressão e tantos outros males que cerceiam a nossa liberdade. Agora em plena virada do milênio é preciso acertar as contas, superar os males e caminhar rumo a um novo tempo, a um novo ciclo de fertilidade, vida e esperança, resgatando uma humanidade esquecida em meio aos tantos botões e comandos de nosso tempo. O resto deixo que Zezita, Cida, Ingrid, Anderson, Maurício e João mostrem por mim, por eles mesmos e por toda equipe de trabalho (LIMA, 2000).

¹ O primeiro foi diretor do espetáculo *As Velhas*, o segundo é professor e pesquisador lotado no Departamento de Teatro da Universidade Federal da Paraíba, são autores dos dois textos impressos no material de divulgação (*folder*) destinado ao público do espetáculo *As Velhas*.

Naquela noite, eu e os demais componentes do Grupo de Teatro Contratempo estávamos felizes e muito seguros, pois, sabíamos que éramos donos de um trabalho artístico que prezava pela qualidade estética e que certamente iria agradar ao público. Para nós que fazíamos aquele grupo, ao mesmo tempo em que estávamos felizes, também estávamos ansiosos. Eu, particularmente, sentia o mesmo “frio na barriga” de sempre, algo que já acontecia comigo durante todo o tempo em que atuava como ator, sempre antes de entrar em cena. Dez minutos depois do primeiro toque houve o segundo, as pessoas continuaram a chegar ao teatro e na entrada deste recebiam em mãos as devidas informações sobre o espetáculo, através do *folder* e do que foi escrito por de Lima e Lopes:

É grande a responsabilidade e enorme o prazer de poder novamente escrever sobre o Grupo Teatral Contratempo, no nascedouro de mais uma produção que reúne e torna profícuo o encontro entre uma dramaturgia, que reflete a coragem e a fibra do povo nordestino e o processo corajoso de um grupo que vem dedicando suas pesquisas à investigação da linguagem artística. Neste processo criativo, o ator é o elemento fundamental para a compreensão do teatro contemporâneo, bem como de todo o conjunto do teatro revelado num espetáculo de densidade dramática de rara beleza estética. O espetáculo *As Velhas*, que tive a oportunidade de ver nascer da luta incessante de um grupo de seis atores, venceu as etapas e os obstáculos impostos pelo destino e se transformou em rica experiência de maturação técnica e humana, remete-nos a situações arquetípicas do ritual sempre repetido pelo homem em busca de si, de sua profunda e misteriosa razão de ser e viver (LOPES, 2000).

Devo salientar que, mesmo sabendo da beleza poética do espetáculo, tínhamos também uma valiosa precaução em não querer antecipar o que poderia vir depois da apresentação, caso fosse algo positivo ou negativo. O público iria responder no final do espetáculo, porque quando uma encenação teatral é capaz de satisfazer as pessoas presentes no teatro, a resposta no final da peça vem através dessa plateia e de forma espontânea. É a maneira encontrada para se dizer que gostou da peça ou não e certamente é a mais eficaz. As palmas, os gritos, os assobios, ainda dão o “tom” verdadeiro para que o grupo saiba o que tem em suas mãos.

O que acontecia comigo, em particular, antes do início do espetáculo de estreia, eram apenas devaneios, pensamentos rápidos que passavam pela minha cabeça, de relance, ou seja, momentaneamente. No meu interior eu estava garantido, eu sempre acreditei no nosso trabalho e não era naquela noite de estreia que as coisas iriam mudar. Aliás, eu já estava pronto para entrar em cena. Neste momento, ocorreu o terceiro e último toque, avisando que o espetáculo iria começar. É possível que naquele momento, a plateia que lotou o teatro Santa Roza tivesse acabado de contemplar as imagens contidas no *folder*, que lhe foi entregue na

entrada do teatro. É provável também que essa plateia já tivesse terminado de ler os últimos parágrafos do texto impresso no mesmo informativo e que ainda trazia a seguinte informação:

A dramaturgia, de forte expressividade e beleza poética, saída da pena de Lourdes Ramalho, revisita o singelo e ao mesmo tempo rústico universo nordestino, revelando-nos o acervo cultural de um povo marcado pela seca e suas desmedidas, pela sofreguidão da "mulher-terra" que insiste em sobreviver ao destino trágico, numa bem dosada trama de vida e morte do ciclo ininterrupto da humanidade. Passado e presente juntam-se para resgatar a herança judaico-cristã num ritual de honra e compaixão, legitimando a coragem e perspicácia de uma escritora que presta uma enorme contribuição para a reflexão linguística, política, social. A autora, num golpe de licenciosidade poética, vale-se de duas famílias unidas pelo mesmo destino, que ao tentar superar suas diferenças nos revelam um ato de bravura humana. O público confirmará, na excelência e no brilhantismo das resoluções cênicas, uma obra forjada na dialética do encontro-confronto entre técnica e sensibilidade, presentes nas montagens anteriores, *Drama das Almas* e *Não Se Incomode Pelo Carnaval* e que se confirmam na tessitura dramática d'As Velhas, corroborando um discurso estético em permanente contato com a cena contemporânea em que o teatro, mais que um instrumento de diversão, é uma somatória e questionamento da natureza humana (LOPES, 2000).

Naquela estreia, antes do início da peça, como já mencionei anteriormente, havia em mim um pequeno receio voltado para a nossa encenação. Eu temia que ela acabasse sendo comparada pelo público com a montagem realizada em 1988, pelo espanhol Moncho Rodriguez. Assim seria, de um jeito ou de outro! Na verdade, esse receio era muito mais uma prudência, talvez uma precaução, o que acaba sendo a mesma coisa. Afinal, é possível que não houvesse motivo para isso, uma vez que a nossa encenação era bem diferente, em relação àquela do final da década de oitenta. Por isso, as inquietações que existiam neste sentido, não passavam de uma espécie de vigilância passageira, gerada pela vontade de ter em mãos uma criação artística original, inédita, capaz de ser apreciada pela sua grandeza estética. Afinal, estávamos com uma encenação proveniente de um texto que representa, de forma bem elaborada, os problemas enfrentados pelas camadas mais pobres das microrregiões do semiárido nordestino brasileiro. Trata-se de uma dramaturgia bem estruturada e construída a partir de um contexto bastante peculiar das reais enfermidades sociais do Nordeste.

Depois de relatar sobre os devaneios e as alegrias em uma noite de estreia teatral bem-sucedida, ou seja, após esse relato a respeito da primeira apresentação do espetáculo *As Velhas*, devo afirmar que essa apresentação, no segundo semestre do ano 2000, foi marcante e por isso importante, não só para mim e os demais componentes do Grupo de Teatro Contratempo, mas principalmente para a história do teatro paraibano. Foi a primeira apresentação de tantas outras que perduraram durante seis anos. Uma trajetória teatral capaz

de levar o teatro paraibano a sete capitais nordestinas, além de outras cidades do interior. Esse espetáculo atravessou fronteiras regionais participando de vários festivais e mostras de teatro, além de projetos de circulação, como por exemplo o Palco Giratório 2001/SESC, levando consigo o nome de Lourdes Ramalho e a encenação de um grupo paraibano e seus artistas, o que certamente justifica a presença, neste estudo, do Grupo de Teatro Contratempo e da sua encenação d'*As Velhas*.

É importante ressaltar que a partir de meados do século XX, um seguimento de cunho regionalista, influenciado pela literatura do Romance de 30, foi incorporado na literatura dramática do Nordeste, ressaltando as diferentes condições sociais, políticas e culturais dessa região. Nessa mesma época, dentro da chamada “nova dramaturgia”², surgem dramaturgos nordestinos de repercussão nacional, dentre os quais destacamos Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. Esses dramaturgos foram os criadores do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste, ambos sediados na cidade de Recife, que seguiram de modo similar as inovações estéticas provenientes do Sudeste, que na época revelava novos dramaturgos, novas temáticas, novas perspectivas de encenação e novas construções dramáticas.

Esse seguimento dramático que passou a ser desenvolvido em Pernambuco, acabou incentivando a criação de outros grupos de teatro no Nordeste. Na Paraíba, por exemplo, nos anos de 1950, foram criados alguns grupos, entre os quais destacamos o Teatro do Estudante da Paraíba. Na década seguinte, se desenvolveu um movimento teatral no Teatro Santa Roza, em João Pessoa e no Teatro Severino Cabral, em Campina Grande, quando foram criados o Grupo de Arte Dramática e o Grupo de Teatro Universitário, respectivamente. Esse movimento teatral ganhou mais impulso a partir dos anos de 1970, quando surge, entre outros autores, Maria de Lourdes Nunes Ramalho, poeta e professora que, passou a ganhar popularidade no Nordeste com a presença da sua dramaturgia.

A obra dessa dramaturga atualmente é composta por cento e seis textos teatrais, incluindo dramas, tragédias, comédias, farsas, além de textos infantis, sendo muito conhecida em parte da região Norte e em toda região Nordeste, e portanto, encenada em vários estados

² “É de praxe atribuir a “geração 69” – ano em que espoucaram jovens autores que marcaram a cena teatral brasileira com o selo da iconoclastia – a instauração de uma nova dramaturgia. Atribuição referendada à época por Décio de Almeida PRADO, Sábato MAGALDI, Anatol ROSENFELD e Yan MICHALSKY, para citar apenas, e não por acaso, quatro dos estudiosos que se debruçaram sobre as obras dos dramaturgos que surgiram.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 229). “[...] é ver a nova dramaturgia no seu todo como um teatro político, como uma terceira fase ou forma da resposta que o teatro brasileiro dá naquele momento às pressões do regime, o que nos interessa especialmente é assinalar a presença feminina nesse teatro.” (VINCENZO, 1992, p. 13).

dessas regiões. De toda essa produção textual, apenas vinte e dois textos foram publicados, incluindo *As Velhas*, com três publicações até o presente. Vários pesquisadores da região Nordeste já desenvolveram pesquisas em torno da obra de Lourdes Ramalho. A pesquisadora Valéria Andrade, por exemplo, em 2011, dividiu essa obra em três ciclos de produção: o primeiro em prosa, escrito nos anos de 1970 e 1980, em que a autora desenvolve uma proposta de “perspectiva crítica” visando retratar “os modos de viver e de dizer” do universo de mulheres e homens do Nordeste. O segundo ciclo foi escrito em versos, e são textos construídos a partir dos anos de 1990, com referências do universo ibérico como herança cultural presente nessa região. Finalmente o terceiro ciclo, destinado ao público infantil, composto em prosa e versos. Nos textos desse último ciclo encontramos uma considerável quantidade de brincadeiras cantadas, provenientes da tradição oral brasileira.

Em toda a sua obra dramaturgica Lourdes Ramalho apresenta diferentes contextos que envolvem questões socioculturais, revelando o universo nordestino e suas tradições, inclusive os costumes alimentares e os termos linguísticos, utilizados até hoje. Além disso, encontramos as crenças populares e a religiosidade presente no povo, com fortes traços do legado ibérico. Essa produção textual traz em seu conteúdo a presença maciça de personagens femininas que permeiam as várias tramas criadas por essa dramaturga. Na sua obra, as mulheres são quase sempre, as condutoras da ação dramática, todas lutam em prol de melhores condições de vida, principalmente, nos textos que envolvem o cotidiano dos sertanejos como por exemplo, *As Velhas*, texto teatral escrito em 1975, principal foco de discussão e análise desta tese.

A análise da temática, abordada por essa dramaturga em *As Velhas*, nos remete ao sofrimento e, ao mesmo tempo, a determinação de duas mulheres: Mariana e Vina, que convivem com pragas, juras e desventuras, proporcionadas ora pelas condições sociais, ora por situações atribuídas as próprias consequências da vida. Estamos focados nos fatos que deram o pontapé inicial para o principal conflito desse texto, envolvendo outros atritos que brotam durante o desenvolvimento das ações, até a resolução de todos esses conflitos que culminam com o desfecho da trama. Esse desfecho é marcado pelo reencontro entre essas duas mulheres, que se odeiam, mas que acabam precisando de ajuda mútua para tentar solucionar um grave problema envolvendo seus respectivos filhos, Chicó e José. Os encontros e desencontros, em *As Velhas*, registram a fragilidade do ser humano, vencido pelo poder dos mais fortes e alimentado por uma vã esperança, diante de um mundo vazio, árido e desigual.

Tal esperança costuma compor o imaginário de significativa parte do povo nordestino, na luta pela vida, indo ao encontro da inevitabilidade da morte. As personagens

d'As *Velhas* são vítimas do sistema político que rege o país, são homens e mulheres condenados a enfrentar as tramas tecidas por fatores externos, crenças e costumes inerentes, há muito tempo, à sua própria cultura. Buscamos discorrer, todavia, sobre os aspectos históricos e sociológicos que possam revelar suas conexões com a cena teatral brasileira e nordestina da década de 1970, tal como o lugar d'As *Velhas* naquele contexto de efervescência política e teatral do país.

Embora de importância incontestável, Lourdes Ramalho e sua obra dramaturgica, especificamente o texto teatral *As Velhas*, não constam no universo do cânone literário da dramaturgia brasileira. O debate em torno do cânone literário começou a brotar após a Segunda Guerra Mundial, principalmente nos países industrializados. A presença do feminismo nesses debates ganhou destaque e ocupou papel importante ao questionar a ausência das obras literárias escritas por mulheres, pois, naquela época, o modelo privilegiado de sujeito e de obra, não contemplava as mulheres.

De acordo com Ana Paula Costa de Oliveira em sua Dissertação de Mestrado intitulada, *O Sujeito Poético do Desejo Erótico: A poesia de Gilka Machado Sob a Ótica de uma Leitura Estética e Política Feminista*:

O surgimento dos debates sobre o cânone e a canonização sinalizou uma crise na Literatura. Essa forma de capital cultural da burguesia, como a chama John Guillorv, passou a ser ameaçada de morte em função das críticas direcionadas aos ditos “valores transcendentais das obras” e dos questionamentos direcionados aos conceitos de “obra esteticamente aceitável”. [...]. Esse processo surgiu em meio a um movimento de relativização de diversos valores, que acabou sendo dirigido sobre determinadas obras, as quais eram vistas como possuidoras de um valor intrínseco e de qualidades inalienáveis. Isso, no entanto, não significa que não haja ainda defensoras(es) do cânone, as(os) quais muitas vezes utilizam critérios politizados para justificar seu posicionamento (OLIVEIRA, 2002, p. 11).

Não é o nosso intuito, aqui, construir uma discussão que seja capaz de envolver os muitos e complexos aspectos que constituem o estabelecimento do cânone literário, pois, como adverte a professora e pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart em seu artigo *A Questão do Cânone*³:

O estudo do cânone está ligado [...] a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero

³ MUZART, Zahidé Lupinacci, 1995, p. 85 - 94. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5277/4657>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa é resgatado em outra [...] (MUZART, 1995, p. 86).

De acordo com Muzart, é importante ressaltar que poderíamos tratar a questão do cânone sob vários ângulos, “em várias épocas, abordar a questão dos marginalizados: o negro, o judeu, a mulher, o homossexual; abordar a questão da formação do cânone em nossa literatura” (MUZART, 1995, p. 85). Podemos considerar as questões de poder e lugar, afinal, no que se refere as autorias brasileiras, as delimitações geográficas acabam por influenciar os parâmetros determinados pelo valor de sustentação da obra literária perante as exigências provenientes do universo canônico. Muzart também se refere as relações de poder e conseqüentemente aos círculos de influência institucionalizada:

Poderíamos abordar a questão do cânone hoje, em relação ao poder das Universidades, o poder dos grupos e, sobretudo, o poder do eixo Rio/São Paulo/Minas, pois, só é canonizado o escritor que, vivendo nessas regiões, pode frequentar determinados círculos de influência, professores dos cursos de pós-graduação, críticos literários, redatores de jornais, por exemplo, resenhistas como os dos grandes jornais Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, para citar só os maiores. Um exemplo: a Folha de São Paulo, em geral, prefere analisar estrangeiros, traduzidos pela Companhia das Letras. Só os escritores mais conhecidos obtêm guarida em suas páginas. É raríssimo aparecer um escritor brasileiro desconhecido [...] (MUZART, 1995, p. 85).

Muzart ainda sugere que “poderíamos estudar a questão do cânone também no ensino da Universidade brasileira que é Mestra em perpetuar a mesmice: os mesmos, sempre os mesmos escritores nos mesmos programas.” Para ela, quando se estuda temas envolvendo a contemporaneidade, “é raro que chegue aos nossos dias, preferindo permanecer nos canonizados Guimarães Rosa e Clarice (que, é claro, devem ser estudados... mas, não só os dois!).” (MUZART, 2002, p. 86). Pode-se notar que de vez em quando, surgem alguns novos nomes que são elevados à "dignidade" dos currículos, esses nomes são contemplados até nas provas dos vestibulares e passam a ser canonizados apenas naquele momento. Isso acontece muitas vezes em nível local, quando o autor ou autora passa a ter a sua obra como requisito em algum concurso público como por exemplo, o vestibular. Inclusive, isso já aconteceu no início da década de 2000 com Lourdes Ramalho e a sua peça *As Velhas*. Ambas já foram temas a ser estudados e analisados obrigatoriamente por estudantes secundaristas da Paraíba, por se tratar de um assunto que, naquela época, seria abordado na prova de um vestibular daquele Estado.

Aparatos canonizadores se caracterizam através de dinâmicas ligadas aos “mecanismos de seleção e exclusão, o cânone e a canonização implicam necessariamente relações de poder, e questionar esses cânones significa uma tentativa de minar essas relações de poder.” (OLIVEIRA, 2002, p. 16). Tendo em vista tais fatos, poderia se pensar em diferentes estratégias de discussão envolvendo o cânone literário, bem como dinamizar outras configurações e táticas que poderiam ser empregadas, de acordo com cada realidade social, geográfica e histórica, abrangendo os mais diversificados contextos sejam eles de ordem cultural, de gênero, raça, etc.

No Brasil do século XXI, ainda se percebe que apenas um pequeno número de autores e autoras de textos teatrais conseguiram lugar de destaque no cânone literário nacional. Isto quer dizer que a área da literatura continua marcada pela ausência, principalmente da produção de textos teatrais de autoria feminina. A obra dramaturgica de Lourdes Ramalho é um exemplo dessa ausência. Mesmo possuindo mais de uma centena de textos escritos para teatro, com várias publicações, essa dramaturga continua fora das estantes do Brasil, bem como das leituras e apreciações dos seus textos em salas de aula, mesmo nas disciplinas com conteúdo voltado para a dramaturgia brasileira, exceto em algumas universidades do Nordeste, como por exemplo na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Universidade Federal de Campina Grande – UFCG e Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, que continuam desenvolvendo pesquisas em nível de pós-graduação envolvendo Lourdes Ramalho e sua obra.⁴

São vários os fatores que envolvem a discussão sobre o cânone literário, desde o mercado editorial até outras questões que abarcam aspectos geográficos, culturais e de gênero. Por isso asseguro a importância de pesquisadores como a professora Valéria Andrade, mineira radicada na Paraíba, quando em seu artigo se refere aos estudos desenvolvidos por ela, voltados para o universo das dramaturgas brasileiras e percebendo a ausência de nomes importantes capazes de vir a trazer grandes contribuições para a dramaturgia nacional como Lourdes Ramalho, “cujo nome continua clandestino no quadro da nossa dramaturgia contemporânea, inclusive aos olhos da crítica voltada para os textos de autoras mulheres [...]” (ANDRADE, 2010, p. 231).

De acordo com Andrade, ainda é pequeno o número de leitores e leitoras que se interessam pela literatura dramática em nosso país. Segundo as afirmações dessa autora: “quem lê dramaturgia no nosso país é um grupo ainda muito reduzido, sobretudo quando

⁴ Até o presente foram desenvolvidas e concluídas sete Dissertações de Mestrado, envolvendo Lourdes Ramalho e sua obra dramaturgica, em três Universidades da Paraíba: Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Universidade Federal de Campina Grande – UFCG e Universidade Estadual da Paraíba – UEPB.

sabemos do pouco espaço para o gênero dramático nos estudos literários – o que se acentua ainda mais em se tratando de autoria feminina [...]” (ANDRADE, 2010, p. 234).

No caso da obra de Lourdes Ramalho no que se refere à edição e publicação, existe um esforço não só meu, mas também de outros pesquisadores nordestinos, como por exemplo, a própria professora e pesquisadora Valéria Andrade, o professor e pesquisador Diógenes André Vieira Maciel, além de outros estudiosos, no sentido de expandir o conhecimento em torno dessa dramaturga. Podemos citar, como também já foi dito, os estudos desenvolvidos em nível de pós-graduação nas Universidades públicas da Paraíba, bem como em algumas instituições culturais do Nordeste no intuito de contribuir com reflexões voltadas para um pensamento crítico direcionado para a escrita dramática, principalmente aquela escrita por mulheres.

Essa contribuição certamente poderá influenciar não só os estudos acadêmicos como também os olhares das editoras, especialmente aquelas com publicações direcionadas aos estudos sobre gênero e teatro. O que estamos tentando construir é um caminho que possa abrir portas e, por que não dizer, oportunidades para um campo que possa compreender além de outras autoras, Lourdes Ramalho e sua obra, especificamente o seu texto teatral *As Velhas*. Retomamos Andrade quando se refere a essa nossa luta que, aos poucos vai ganhando espaço, rompendo fronteiras, promovendo discussões e escrita em prol da dramaturgia ramalhiana. Neste contexto Andrade nos diz:

Por outro lado, devemos ter clareza de que propostas de edição da produção de dramaturgas - como as levadas a efeito pela iniciativa individual de especialistas e, eu diria também, militantes da área, e também por instituições culturais, como o Teatro Vila Velha (na Bahia) e a Fundação Cultural de João Pessoa - Funjope (na Paraíba), [...] contribuem para diversificar as linhas de reflexão em torno da escrita literária que se tem produzido para o palco brasileiro, tanto o do passado como o contemporâneo, abrindo-se, portanto, como possibilidade de ação política. Pluralizar o pensamento crítico em torno dos textos que se escrevem para a cena, seja ou não em linguagem verbal, parece-me ser um caminho, talvez de fato produtivo, para se pôr fim à clandestinidade da dramaturgia, sobretudo a escrita por mulheres, seja em referência ao mercado editorial, seja no contexto dos estudos acadêmicos, tanto na área dos estudos literários como na dos estudos de gênero e dos estudos teatrais¹⁰. Um caminho, sobretudo, para que essa escrita possa manter-se viva como material para novas possibilidades de (re) criação do mundo, ou seja, como material mediador do nosso conhecimento do mundo, inclusive o que construímos dentro de nós (ANDRADE, 2010, p. 236-237).

Quanto ao texto teatral *As Velhas*, além do que já se discutiu sobre ele, ainda nos resta dignificá-lo para além do seu lugar de destaque, talvez por ele mostrar as condições

humanas, independente da geografia nordestina ou do seu país de origem. Essa universalidade presente n'As *Velhas* torna a dramaturgia compatível a outros textos teatrais que tem como tema o ser humano e seus conflitos, sejam eles amorosos, sociais ou políticos. As discordâncias inerentes na vida são arraigadas de profundos significados capazes de construir ou destronar os mais variados objetivos. Portanto, *As Velhas* é um texto que traz em si, ou seja, em suas ações, uma carga de significados que me dá forças para continuar lutando por um lugar relevante para ele. Para mim, essa busca por um lugar de destaque para Lourdes Ramalho e sua obra literária possui o mesmo sentido de não deixá-lo fora da “estante nacional”.

Reúnem-se na dramaturgia de Lourdes Ramalho as heranças ibéricas e o Nordeste contemporâneo, ou seja, congrega passado e presente, tradição e desconstrução, trágico e cômico, verso e prosa, universo feminino que se sobrepõe ao masculino, relações sociais e de gênero, crítica social e humana. No tocante ao texto teatral *As Velhas*, o pesquisador Vlader Nobre Leite no seu artigo intitulado, *As velhas: velhas angústias, um novo grito*, nos menciona:

O teatro de Lourdes Ramalho é palco em que denunciam os conflitos sociais, sobretudo, com o olhar, não para as elites, mas para os subalternos, a grande massa de excluídos, que sofre incessantemente pelos sertões nordestinos. Com um olhar crítico contundente, Lourdes Ramalho constrói a trama de *As velhas*, levantando, como pano de fundo, uma problemática social muito comum no Nordeste: denúncias de fraude no programa oficial de emergência contra a seca. [...]. O tom de tragédia, contido nos conflitos, nos dá a forte dimensão do trágico nas relações sociais, que, aqui, a autora desenvolve com peculiar estilo. Pensar nas relações internas que se travam na peça é, por conseguinte, uma reflexão em torno da condição humana, da existência. Não queremos aqui reduzir ou ignorar o conceito de uma temática regional. É sim regional, pois tem a ver com realidades bem próprias do povo nordestino; mas, à medida que Lourdes Ramalho concatena as ações, envolve-nos numa trama tão repleta de significados que torna-se inevitável não enxergar universalidade humana (LEITE, 2007, p. 265-266).

Devo afirmar que ao fazer a escolha de trabalhar com a dramaturgia de Lourdes Ramalho, uma autora nordestina que se destaca na sua região e cuja obra composta por mais de cem peças de teatro ainda é desconhecida até hoje nas demais regiões Brasil, exceto por alguns grupos de teatro da região Norte, procuro expor importantes significados da sua dramaturgia a partir do seu texto teatral *As Velhas*. Meu intuito não é canonizar Lourdes Ramalho e sua obra, como forma de justificar a realização do meu trabalho com esta breve abordagem das questões sobre o cânone literário. Mesmo não tendo o intuito desse estudo ser o “passaporte” para a canonização de Lourdes Ramalho, vejo como fundamental a discussão,

ainda que breve, desenvolvida aqui. A História do Teatro e a produção literária nacional ainda continuam sendo apresentadas a partir da região Sudeste, como se ela representasse tudo o que se produz no Brasil. Somente o desconhecimento da obra de Lourdes Ramalho poderia justificar sua ausência do “cânone da dramaturgia brasileira”, se assim podemos falar.

É possível que, se não fossem as edições publicadas de algumas das suas peças, os estudos acadêmicos desenvolvidos ao longo dos anos nas universidades da Paraíba e, agora, neste trabalho, na Universidade Federal de Minas Gerais, correríamos o risco dessa dramaturga em breve não ser mais lembrada. Será que esse risco seria pelo fato da autoria da obra ser de uma mulher, dramaturga, nordestina, residente no interior do país? Para chegarmos a uma conclusão, precisaríamos nos debruçar sobre os estudos destinados a analisar o papel da mulher no decorrer dos séculos na sociedade ocidental e assim, entender o Brasil do passado em consonância com o ser mulher nordestina e dramaturga do presente.

Mesmo a peça *As Velhas* não estando entre as referências de cunho nacional, nem a sua autora Lourdes Ramalho contemplada, esse texto tornou-se, pelos seus próprios méritos, um importante registro. Como afirma Diógenes Maciel, “marcou diferentes pontos de inflexão do teatro paraibano, no que se refere, por exemplo, à história de suas montagens locais.” (MACIEL, 2010, p. 105). Nesse texto, são reveladas as condições de vida de significativa parte do povo nordestino, seus problemas, suas aflições, sua condição social, as tristezas e as alegrias. Sua fortuna crítica enfoca, principalmente, questões relacionadas às circunstâncias enfrentadas nas lutas e desventuras das suas personagens. As relações amorosas, as questões de cunho sociopolítico, vivenciadas por homens e mulheres vítimas da miséria, da corrupção e cultura autoritária ainda vigente na região Nordeste, são subsídios que demonstram o potencial temático dessa peça, que traz à margem, os excluídos, a miséria, para o centro da discussão.

A seguir expomos um panorama voltado para as análises contidas nos três capítulos desta tese.

No primeiro capítulo, intitulado “A dramaturgia do Nordeste e Lourdes Ramalho”, apresentamos o contexto histórico do romance regionalista brasileiro e sua influência na dramaturgia regionalista do Nordeste impulsionada, especialmente, pelo Romance de 30. Estão envolvidos neste contexto os dramaturgos Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, além de outros que se destacam até hoje. Apresentamos também alguns dos dramaturgos nordestinos que fazem parte da “nova geração”, entre eles, Oswald Barroso, Racine Santos, Paulo Vieira, Eliézer Rolin e Tarcísio Pereira. Em seguida foi desenvolvida uma explanação a respeito da autoria feminina no texto literário, em que as dramaturgas do

século XIX e a crítica feminista se fazem presentes, no sentido de podermos considerar o que nos coloca diante da questão que envolve a tradição literária escrita por mulheres e o lugar da produção dramaturgical de Lourdes Ramalho nessa conjuntura. Abordamos também o contexto histórico de Lourdes Ramalho, sua dramaturgia e a crítica nordestina, em destaque para o que foi escrito e comentado sobre seus textos teatrais até o presente.

O segundo capítulo, intitulado “*As Velhas*”, é composto pela apresentação de um resumo sobre a peça, envolvendo um apanhado geográfico em torno da caminhada (que ocorre antes da ação) envolvendo Mariana e seus filhos, Branca e Chicó. Também mencionamos o lugar onde se inicia a ação presente, ressaltando a construção dramaturgical de Lourdes Ramalho ao escrever um texto de cunho político, que vem denunciar as injustiças sociais do Nordeste brasileiro, em especial, o poder de mando e a força dos maiores em detrimento dos menos favorecidos. Argumentamos também sobre a localização geográfica da ação da peça, bem como sobre alguns símbolos, como os bodes, que se conectam ao universo da tragédia. Ainda apresentamos, como a dramaturga em sua temática apresenta, as injustiças sociais, os conflitos que se entrelaçam com a realidade de modo que vão se construindo imediatos conflitos. Ainda desenvolvemos outras discussões envolvendo as personagens em ação na dramaturgia d’*As Velhas*.

O terceiro capítulo está direcionado para o Grupo de Teatro Contratempo, da cidade de João Pessoa – PB. Realizamos um levantamento histórico desse grupo, bem como seu processo criativo e as encenações concretizadas antes da montagem d’*As Velhas*. Em seguida abordamos sobre o processo de criação e montagem do texto de Lourdes Ramalho, os “contratempos” enfrentados e as vitórias alcançadas. Também descrevemos sobre o elenco, os pequenos “cortes” feitos no texto, além de outras opiniões necessárias a respeito das relações texto *versus* cena. Ainda acrescentamos informações sobre a estreia do espetáculo, a aceitação do público e sua trajetória por seis anos, participando de festivais e circulando pelo Nordeste e por outras regiões do país. Finalmente, encerramos esse capítulo com o subtítulo: “Entre a saudade e o tempo”, em que apresentamos o final dessa trajetória de sonhos, fantasias e ilusões. O tempo fez com que muita coisa mudasse, o idealizador da montagem e primeiro diretor desse espetáculo, Ângelo Nunes, morreu antes da estreia. Hoje o espetáculo *As Velhas* e o Grupo de Teatro Contratempo também não existem. Atualmente tudo isso é passado, não faz parte da nossa realidade, mesmo assim, essa lembrança viva continuará na memória de muitas pessoas.

Para a construção desses três capítulos foram utilizadas como fontes bibliográficas livros, revistas impressas e eletrônicas, artigos, sites, jornais impressos e *folders*. Além disso,

foram realizadas entrevistas com a dramaturga Lourdes Ramalho, com os artistas que pertenceram ao Grupo de Teatro Contratempo, especificamente do espetáculo *As Velhas*, como Duílio Pereira da Cunha Lima (diretor do espetáculo), com as atrizes Zezita Matos e Ingrid Trigueiro, além do ator Maurício Soares. Também foram incluídos alguns trechos, em forma de recortes textuais, provenientes da minha Dissertação de Mestrado intitulada *Homens Nordestinos em Cena: Relações/Tensões de Masculinidades em As Velhas, de Lourdes Ramalho*, concluída no ano de 2007, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Os recortes dos textos, outrora escritos, foram inseridos na composição dos dois primeiros capítulos, tendo em vista a afinidade das investigações que envolveram a temática e as práticas discursivas, em sintonia com a presente produção textual. Esse procedimento ampliou a construção da atual investigação, complementando a análise da trama dramaturgicamente ramalhiana e as relações intertextuais em torno desta pesquisa sobre *As Velhas*.

2 A DRAMATURGIA DO NORDESTE E LOURDES RAMALHO

Na história do teatro brasileiro encontramos uma significativa parcela de dramaturgos nordestinos que contribuíram com a composição e o crescimento da dramaturgia nacional. Desde o século XIX, são evidenciados os nomes desses importantes homens, que se tornaram referências nesse cenário como, por exemplo, o cearense José de Alencar e os maranhenses, Coelho Neto e Artur Azevedo. Esse último teve um destaque significativo, como autor de várias peças teatrais, tornando-se seguidor da comédia de costumes de Martins Pena, chegando a consolidar esse gênero teatral. Ele também é considerado um dos principais autores do Teatro de Revista, em sua fase inicial. Seus textos teatrais acabaram assinalando a passagem do teatro brasileiro das últimas décadas para o século XX.

Já no contexto histórico da dramaturgia nacional do século XX, também encontramos as obras de autores do Nordeste, como por exemplo, Paulo Pontes (Campina Grande – PB, 1940 – Rio de Janeiro – PB, 1976), Nelson Rodrigues (Recife – PE, 1912 – Rio de Janeiro – RJ, 1980), Dias Gomes (Salvador – BA, 1922 – São Paulo – SP, 1999) e Raquel de Queiroz (Fortaleza – CE, 1910 – Rio de Janeiro - 2003). As produções textuais desses dramaturgos tiveram um considerável reconhecimento do grande público, sendo também apreciados pela crítica. Suas obras atingiram uma determinada expansão, ganhando ênfases nas linguagens audiovisuais, como por exemplo, o cinema e a televisão, e lhes proporcionando destaque em nível nacional. É importante lembrar que todos esses autores nasceram no Nordeste, mas residiam e desenvolveram suas carreiras literárias na região Sudeste, principalmente no eixo Rio de Janeiro/São Paulo.

Nesse contexto, encontramos algumas particularidades em Raquel de Queiroz e Dias Gomes, uma vez que algumas das suas obras tiveram um olhar direcionado para a figura do nordestino, ou seja, um viés dramático foi relacionado a tipos tradicionais da região Nordeste, como o beato, o cangaceiro e o romeiro. Temos alguns exemplos, nas duas peças escritas por Queiroz, *A Beata Maria do Egito* e *Lampião*. Ambas trazem em suas temáticas, parte da problemática sociocultural em consonância com os tipos humanos do sertão nordestino. Na primeira, a autora apresenta uma indagação psicológica em que se observa a mulher nordestina envolvida com o fanatismo religioso. Já no segundo texto, a autora nos traz essa mulher em convivência com o cangaço e com a seca e expõe a personagem Lampião, isolada da paisagem do sertão nordestino, afastada do seu tipo social de cangaceiro,

apresentando então a realidade de um homem e seus valores sociais e humanos. Graciela Ravetti e Sara Rojo acrescentam essas informações a respeito dessa autora:

Rachel de Queiroz é conhecida no Brasil, fundamentalmente, por suas obras narrativas, mas têm duas peças teatrais unidas pelo peso de seus tópicos à história brasileira: *Lampião*, 1953, e *A Beata Maria do Egito*, 1958. Nestas obras é fácil perceber como, na contemporaneidade e de forma subjacente, opera um modo de dominação colonial de larga duração ao qual se articularam — mas sem superá-lo nem modificá-lo por completo — os ciclos mais recentes do liberalismo e do populismo. Estas mudanças mais próximas só fazem funcionar novamente as estruturas coloniais, convertendo-as em modalidades de colonialismo interno que continuam sendo cruciais na hora de explicar a estratificação interna da sociedade. As rebeliões populares marcaram, no Brasil, as primeiras décadas do século XX; a maioria delas no Nordeste, que havia perdido importância econômica e que desde o século XIX era assolado por secas contínuas. O povo se debatia entre emigrar para zonas economicamente desenvolvidas ou somar-se aos bandos de cangaceiros ou aos movimentos messiânicos. Nesses últimos casos, a população marginalizada tinha o objetivo explícito da justiça, afirmada na suposta força salvadora de um líder religioso. A Beata, rompendo a tradição masculina destes líderes, torna-se um deles, deixando de ser apenas um instrumento de comunicação entre os homens (RAVETTI, ROJO, 1996, p. 16-17).

Raquel de Queiroz é uma autora de destaque na ficção que envolve o universo social nordestino. Ela foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras e a quinta ocupante da cadeira de número 5, sendo eleita em 4 de agosto de 1977, na sucessão de Cândido Motta Filho.

Dias Gomes, escreveu várias peças, abrangendo contextos variados. Em *O Pagador de Promessas*, por exemplo, a ação acontece em Salvador – BA, onde a personagem sertaneja Zé do Burro deseja pagar uma promessa, entrando com uma grande cruz, na Igreja de Santa Bárbara. A personagem precisa enfrentar o universo urbano, numa sociedade gananciosa, corrupta e mentirosa, diferente do seu tipo de homem rural, proveniente do sertão do Nordeste. São esses alguns exemplos de uma dramaturgia que traz no seu contexto, características regionais nordestinas, como personagens, tipos, etc. Todavia, a obra dramaturgica desses autores não está totalmente direcionada para as questões regionais, o que não impede de encontrarmos em seu conteúdo fortes traços da dramaturgia regionalista nordestina ou que se caracterizariam como tal.

A dramaturgia nordestina é aquela desenvolvida no Nordeste e que continua sendo ampliada por autores que lá habitaram ou habitam. Nela predominam os aspectos

regionais, o que nos leva a pensar que foi construída uma unidade temática, dando vez e voz a dramaturgos de várias gerações.

O que significa dizer que o Nordeste desenvolveu um estilo próprio de escrever e fazer teatro. Um estilo que teve como fonte as representações populares caracterizadas nos diversos folguedos e danças dramáticas. Um teatro, portanto, de inspiração popular, cujas raízes estão profundamente fincadas na história do teatro ocidental, mas não no teatro culto, acadêmico por assim dizer, e sim no teatro transmitido oralmente ao longo de gerações na península ibérica e que, por um desvio da história, permaneceu guardado nos registros do Nordeste (VIEIRA, 1998, p. 100).

Na citação acima podemos observar que Vieira utiliza-se do termo “culto”, como adjetivo que viria qualificar um teatro que estaria voltado para uma cultura clássica, instruído, elaborado, presente no conjunto de obras literárias que marcou uma determinada época e que obteve repercussão, conseguindo assim transcender no tempo, ou seja, um teatro letrado, que tem um conteúdo direcionado para informações “elevadas”. Refere-se também a um teatro baseado em técnicas e teorias teatrais, desenvolvidas por pesquisadores do teatro ocidental, como por exemplo, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Michael Tchekov, entre outros.

É importante frisar que, o fato do Nordeste ter desenvolvido, ao longo dos anos, uma dramaturgia voltada para os aspectos da cultura local, ou mesmo um estilo próprio, em que predominam as características regionais, não significa dizer que não haja outras temáticas no âmbito da sua dramaturgia. Portanto, nem toda dramaturgia nordestina é regionalista enquanto tema, porém, quando se fala em dramaturgia regionalista, tendo em vista a região nordeste, comumente, somos levados a pensar que se trata de uma dramaturgia nordestina.

Antes de dar continuidade a essa discussão envolvendo a dramaturgia nordestina, principalmente, aquela de caráter regional, é importante apresentar algumas notificações relacionadas ao termo regionalismo. Este se caracteriza como aquilo que é particular e próprio de uma determinada região, bem como a qualidade daquilo que expressa costumes e tradições regionais. Está relacionado ao caráter da obra ou texto literário, que se fundamenta nos hábitos tradicionais e costumes regionais, caracterizada pela linguagem local.⁵ Em teatro, nos deparamos com o teatro regional que em sua dramaturgia – texto e cena – está relacionado com as raízes culturais, por meio de lendas, músicas e danças. Realizado através de linguagem

⁵ Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/regionalismo/>> Acesso em: 18 out. 2015.

e personagens específicas, o chamado teatro regional nos remete à cultura nordestina. É o que veremos mais à frente, ainda neste capítulo, quando nos referimos à dramaturgia regionalista nordestina. Portanto, para que possamos nos familiarizar com este termo dramaturgia regionalista nordestina, é preciso uma abordagem acerca dos precedentes, referentes às particularidades relacionadas à literatura de caráter regional, tendo em vista aquilo que foi anunciado através do romance regionalista.

Na produção literária brasileira do século XIX, surgem autores destinados a produzir uma literatura que tinha o objetivo de alcançar uma retomada romântica, com bases na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. José de Alencar, por exemplo, que além dos seus romances urbanos como, *Lucíola*, *Senhora* e *Diva*, desenvolve também uma linha de literatura denominada Romance Regionalista, com obras como *O Gaúcho*, *O Sertanejo* e *O Tronco do Ipê*. Esses romances possuem, como referências espaciais, lugares separados dos meios urbanos nacionais, principalmente, da capital do Império. Diante dessas considerações vejamos o seguinte:

A trajetória da literatura no Brasil está delineada pelo esforço de auto-definição iniciado no século XVI, com o estabelecimento de relações entre o conquistador europeu e a terra conquistada. Essa relação se revigora com os influxos românticos do século XIX, consolidando a consciência sobre as relações individuais/pátria, local/nacional que se desenvolverá mais radicalmente no século XX. Assim, a compreensão da nossa literatura deve considerar a inspiração de uma temática originada em nosso universo, além da busca por uma linguagem adequada a fixação e transmissão dessa mesma temática (MACIEL, 2004c, p. 124).

Mesmo tratando de narrativas regionais, José de Alencar, nos seus romances regionalistas, não se aprofundava em suas narrativas, no sentido de retratar a realidade social, ou melhor, mantinha na sua escrita uma determinada superficialidade que nem de longe se aproximava dos problemas de ordem socioculturais de caráter regional. O fato desse autor não conhecer de perto as dificuldades enfrentadas naquela época por homens e mulheres que habitavam outras regiões do país, pode estar relacionado à ausência desses indivíduos e de seus problemas no âmbito da sua literatura regionalista. Por outro lado, é importante ressaltar que, os objetivos dessas narrativas estavam mais voltados a cumprir a sua meta principal, que era divulgar o Brasil, promovendo, de certa forma, uma determinada propaganda dessa brasilidade e de um país independente. Em virtude disso, uma estética literária costuma ser investigada a partir do romance regionalista.

No início do século XX, o universo rural ganhou destaque na literatura brasileira retratando sua geografia, bem como os aspectos socioculturais. Nesse processo, destacamos

Simões Lopes Neto, considerado como um dos maiores autores regionalistas do Rio Grande do Sul. Em sua literatura, como por exemplo, em *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913), esse autor procurar retratar a história do povo gaúcho, numa linguagem típica, envolvendo os termos e as expressões cotidianas, incluindo também as características regionais, bem como suas tradições culturais. A literatura de Lopes Neto, só veio a alcançar seu devido reconhecimento em 1949, após a sua morte, com a publicação crítica das obras acima citadas.

No final da década de 1920 e início da década seguinte, surge o Romance de 30 ou Romance neo-realista, que possui em seu conteúdo literário uma inspiração realista que ganha prestígio a partir de 1928, com a publicação de *A Bagaceira*, do escritor paraibano José Américo de Almeida. Esse romance acaba sendo o marco literário inicial, ou seja, inaugura esse ciclo de literatura regional brasileira. Nessa literatura, prevalece a temática rural, mesmo que alguns romances urbanos também estejam inseridos nesse mesmo período. Surge, a partir daí, o conceito de romance regionalista, que se caracteriza pela verossimilhança à imagem da realidade social da época, incluindo seus subsídios históricos e socioculturais, bem como os tipos sociais. Encontramos no Romance de 30 muitas semelhanças com o Realismo brasileiro, uma vez que o estilo desenvolvido pelos autores do Realismo traz preocupações de ordens psicológicas e sociais, indo de encontro às particularidades regionais brasileiras e, assim, inovando as ideias de realismo que se faziam presentes na literatura brasileira desde o século XIX.

Nesse contexto, além do romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, ainda destacamos outras obras, bem como os seus respectivos autores: *O Quinze* (1930) da cearense Raquel de Queiroz, *O País do Carnaval* (1931) do baiano Jorge Amado, *Menino de Engenho* (1932) do paraibano José Lins do Rego e *São Bernardo* (1934) do alagoano Graciliano Ramos. Trata-se de um período em que as denúncias da desigualdade social chegam ao público através desses escritores e de seus romances regionalistas. A temática desses romancistas também está direcionada para questões socioculturais e ideológicas, envolvendo sua região, a linguagem local, a cultura, a dramática situação vivida pelo povo humilde, as relações e as tensões sociais. Desse modo, podemos refletir sobre essas questões e assim compreender a respeito, não só daquela época, mas também do período atual, em que desigualdade social brasileira acaba por afetar uma ampla parte da população. As causas e as consequências dessa desigualdade são provenientes de uma política com má distribuição de renda e que não congrega as ações democráticas com o poderio econômico. Podemos

perceber essa disparidade nas favelas, na pobreza e na miséria do povo, que ainda enfrenta o desemprego, a desnutrição, a marginalização e a violência.

2.1 A Dramaturgia Regionalista Nordestina

A temática utilizada no Romance de 30 influencia o texto e o teatro produzido no Nordeste. O drama vivido pelo povo desassistido, tanto na sua condição social como nas situações conflituosas, passou a se desenvolver pelo campo da dramaturgia. Na proporção que esses problemas passavam a ser inseridos no texto teatral, logo a miséria da periferia urbana e da zona rural também ia sendo retratada nos palcos. Dessa forma, chegava ao público a denúncia das desigualdades e da exclusão social enfrentada por muitos brasileiros. Essa temática entusiasmou os dramaturgos do Nordeste, que passaram a trazer para seus textos temas envolvendo o nordestino, principalmente aquele do sertão, e sua problemática social. Nesse contexto, podemos compreender que o surgimento da dramaturgia regionalista nordestina, teve toda a sua base na temática abordada no Romance de 30, sendo este, o principal responsável por uma produção dramaturgicamente que ganhou destaque na história da dramaturgia brasileira.

No entanto, quando nos referimos à dramaturgia regionalista nordestina, não podemos deixar de lembrar que é necessário considerar o que se passava no teatro brasileiro, nas décadas de 1940 e 1950, envolvendo as novas propostas dramaturgicamente. Como afirma Sábato Magaldi (1997), uma pluralidade de tendências envolvendo novas temáticas trouxe aos palcos peças que apresentavam a realidade brasileira como meio de revelar as preocupações com os problemas do cotidiano. “Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri trouxeram, [...], as contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira contemporânea” (MAGALDI, 1997, p. 254). Essas novas intenções dramaturgicamente, voltadas para a realidade social, impulsionaram os dramaturgos do Nordeste e suas produções, no sentido de promover uma maior preocupação com a qualidade estética, direcionando seus olhares para a realidade local e assim inovando a dramaturgia nordestina.

Como aponta Andrade, (2005b, p. 316), no final da década de 1940, o teatro nacional passa por um processo de modernização, que teve seu início no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), se concretizando no Teatro de Arena (TA), de São Paulo, a partir de 1958, com a estreia da peça, *Eles não usam black-tie*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri. A partir dessa premissa, “[...] se inicia a produção regular de peças que traziam à cena a

expressão de conteúdos ligados às classes subalternas, enquanto representação daquilo que seria próprio à Nação” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 11). Vejamos o que diz Andrade e Maciel sobre essa estreia da peça de Guarnieri:

No entanto, antes dessa estreia, uma série de outros textos já haviam marcado a cena paulistana, entre eles *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, escrito em 1955 e encenado, lá pelos lados do sul, em 1957 e *A moratória*, de Jorge de Andrade, também de 1955, que marcou a possibilidade de estabelecimento e valorização da produção do dramaturgo nacional como importante arrematadora de público (ANDRADE; MACIEL, 2011, p.11).

Em virtude disso, a dramaturgia nordestina é marcada, principalmente, pela figura do paraibano Ariano Suassuna que, naquela época, através dos seus textos, causou uma determinada diferença em relação à dramaturgia escrita no Sudeste, uma vez que, na produção desse dramaturgo encontram-se temas envolvendo a cultura popular do Nordeste e suas referências regionais. Deste modo, a temática apresentada por Suassuna acabava se contrapondo ao que, até então, estava sendo apresentado nos palcos paulistas, que privilegiava os textos estrangeiros, montados e apresentados para o público da época.

Portanto, foi a partir da década de 1950, que a dramaturgia nordestina teve uma considerável participação no teatro brasileiro, um processo que continuou pelas próximas décadas. Autores como o paraibano, (já mencionado), Ariano Suassuna, os pernambucanos Hermilo Borba Filho, Joaquim Cardozo e Luís Marinho, o alagoano Altamar Pimentel e o maranhense Aldo Leite, deixaram suas marcas na esfera da dramaturgia e do teatro brasileiro. Todos esses autores proporcionaram uma importante contribuição para a construção da história do teatro nacional, apresentando ao público a representação de vários aspectos que vão desde o imaginário regional até as particularidades históricas e políticas do Nordeste. Em virtude disso, podemos afirmar que a presença desses dramaturgos nordestinos foi fundamental na história do teatro e da dramaturgia nacional.

Ariano Suassuna é considerado um dos principais representantes da dramaturgia regionalista nordestina e portanto, é necessário expor algumas referências que o levaram a essa representação. Ele ingressou na Faculdade de Direito de Recife – PE, em 1946, onde conheceu Hermilo Borba Filho, juntos fundaram o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Em 1947 escreveu sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*. Em 1948, sua peça *Cantam as Harpas de Sião* ou *O Desertor de Princesa*, foi montada pelo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Mais de uma década depois, esses dois dramaturgos continuavam dando prosseguimento as suas produções textuais e, em 1959, fundaram o Teatro Popular do

Nordeste (TPN), que em 1960 montou a *Farsa da Boa Preguiça* e em 1962 *A Caseira e a Catarina*, ambas de autoria de Suassuna.

Movidos pela tradição regionalista do romance de 30, a proposta dessa dramaturgia, em consonância com os componentes do TPN, estava voltada para fazer dialogar a cultura e o povo nordestino, retratando o que garante a professora e pesquisadora Maria Ignez Ayala, “deveriam ser buscados nos assuntos do povo, nas histórias da literatura popular em versos, poesia épica, trágica, cômica, passional, que o povo gosta de ouvir cantada pelos cegos, nas feiras e por outros cantadores” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 12). Ainda em relação ao TPN, afirmam os pesquisadores que

[...] os integrantes do grupo TPN buscaram renovar a cena local, adaptando as propostas que o Teatro de Arena de São Paulo vinha, então, divulgando Brasil afora e trazendo ao proscênio as experiências, conflitos e sonhos do povo da região. Defendiam, pois, o conceito de um *teatro popular*, apoiando-se principalmente no trabalho de reelaboração da cultura popular nordestina, [...] (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 12).

Nesse sentido, podemos compreender que a dramaturgia de Ariano Suassuna seja constituída da própria imagem da região Nordeste em sintonia com os elementos da sua cultura popular, composta por lendas, fábulas, credices, mitos, além da literatura de cordel e outras narrativas que foram reescritas e dinamizadas por esse autor, dando suporte e garantia para estabilização da dramaturgia de caráter regional nordestina. Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior, (2011, p. 190), Ariano constrói um Nordeste tramado pelos fios dos destinos de seus personagens, barrigudos, feridentos, gafos, fedorentos, andrajosos, paralíticos, perseguidos pela seca, pela miséria e pela injustiça, mas que conseguem manter o seu “orgulho de sertanejo”:

O sertão surge, em sua obra, como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais. Sertão das bandeiras, das insígnias e dos brasões, das lanças e mastros, das armaduras pobres de couro. Sertão em que todos são iguais diante de Deus, o que não significa reivindicar o mesmo aqui na vida terrena, condenada a ser sempre imperfeita, por ser “provação”, mas em que a igualdade divina permite manter a esperança e a resignação diante das condições mais adversas. O Nordeste de Ariano luta contra o mundanismo, aceita a imperfeição das instituições terrenas e não acredita na criação de um novo mundo. É um espaço e um povo em busca de misericórdia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 188).

Em uma entrevista realizada por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho para a *Revista Vintém*, Ariano Suassuna revela que foi Hermilo Borba Filho quem o influenciou a

escrever para o teatro. Nessa entrevista, ele afirmou que quando conheceu Borba Filho, já havia produzido os seus primeiros poemas, todos baseados no romance popular. Segundo Suassuna, o amigo Borba Filho se dirigiu a ele e disse: "Ariano, você precisa escrever para teatro, e você precisa conhecer o teatro de Garcia Lorca". Nessa entrevista, quando Ariano Suassuna foi indagado, pelos dois entrevistadores, que perguntaram se nessa época ele ainda não havia se interessado em escrever uma peça de teatro, ele respondeu:

No sertão da Paraíba havia um médico chamado Abdias que tinha peças de Ibsen. Ele me emprestou. Fiquei deslumbrado e tentei fazer uma peça segundo a linha de Ibsen, como sempre acontece quando a gente é muito novo. Mas eu falhei, não consegui, porque era uma admiração puramente intelectual. Ibsen não tinha nada a ver comigo. Mas quando Hermilo me colocou nas mãos o teatro de Lorca, aí foi uma revelação. Porque o mundo de Lorca parecia com o meu, era um mundo de cavalos, de touros, de ciganos e coisas parecidas com o sertão. Aí eu comecei a escrever teatro. Escrevi minha primeira peça por encomenda dele, por estímulo e insistência dele. Lembrei da experiência falhada, mas aí eu disse: "Vamos lá, vamos tentar". E foi aí que eu fiz. Uma mulher vestida de Sol. Agora, voltando à experiência do Teatro do Estudante: a minha formação universitária foi lá, não foi na universidade. As reuniões e os ensaios eram na casa do Hermilo. Era um grupo muito heterogêneo, mas todos ligados por essa paixão pelo teatro. Eu lembro que tinha o romancista Gastão de Holanda, que gostava muito de Gide e de Proust. Eu tinha horror. Eu o chamava de burguês decadente: "Você não tem vergonha na cara, não? Admirar um nojento desses!". Ele dizia: "Você é que é um imbecil! Eu quero é Proust, uma coisa refinada!". As discussões eram desse tipo, noite adentro (VINTÉM, 1998, p. 3).

Os entrevistadores da *Revista Vintém* ainda perguntaram a Suassuna se, nesse início de carreira como dramaturgo, ele teria tentado também imitar o modelo de Lorca, como fez com Ibsen, em seguida ele diz:

Eu acho que a gente só recebe influência dos autores que têm algumas semelhanças com a gente. No caso de um camarada como Ibsen, por exemplo, aquilo não correspondia a alguma coisa que eu tivesse lá dentro. Para mim a influência de verdade é aquela que revela potencialidades que estão amortecidas e que talvez o autor não tenha tomado conhecimento, e que o mestre vai revelar. Agora, se ele for somente imitador ele vai ficar o resto da vida como um epígono. Mas se ele tiver personalidade própria, aquilo a revela e então ele depois toma seu caminho. Na primeira versão de *Uma Mulher Vestida de Sol* nota-se muito presente a influência de Lorca, e não só de Lorca, também de outros autores espanhóis pelos quais eu tinha sido encantado na época. Alejandro Casona, por exemplo, isso sem falar nos clássicos, como Calderón de la Barca, que exerceu uma influência muito grande sobre mim. Inclusive depois que eu fui me aproximando muito mais de Calderón, Lope de Vega e Cervantes do que de Garcia Lorca. Mas Lorca foi quem indicou o caminho (VINTÉM, 1998).

Voltamos ao contexto envolvendo a dramaturgia do Nordeste, iniciado em Pernambuco na década de 1950, esta vai se consolidando como um segmento literário típico dessa região. Uma estética que abarca o regionalismo nordestino e, ao mesmo tempo, denuncia os desmandos e as condições miseráveis de vida de uma considerável parcela de moradores, especialmente, o povo pobre do sertão. Como ressaltam Andrade e Maciel, (2011, p. 12-13), “Anunciava-se aí, portanto, um projeto estético que, partindo da imaginação do imaginário popular do Nordeste, traduzia a intenção [...] de levar o povo da região a um auto-reconhecimento.”

No seu livro *Iniciação à Estética* (1975), Ariano Suassuna nos fala a respeito da “estética”, quando se refere ao tema: “As Essências. A Estética e a Arte”. Diz ele:

A Estética é estudada aqui, então, dentro de um entendimento filosófico, realista, objetivista e normativo. Procede sua investigação no objeto estético e interessa-se pelas essências: seu campo são os primeiros princípios do campo estético. Isso é o que, aliás, defende a Estética da acusação dos artistas de querer ela legislar sobre a criação da Arte, tolhendo a liberdade criadora. A Estética não se confunde com a Crítica de Arte. Aliás, nem mesmo a verdadeira Crítica de Arte - muito mais próxima das obras de arte do que a Estética — deve querer legislar sobre a livre invenção dos artistas, a qual excede, sempre, todos os esquemas que os teóricos, por acaso, tenham a pretensão de ditar. A Estética, além de não ser uma Crítica de Arte, não pode nem poderia legislar sobre a Arte, porque é somente uma **atividade reflexiva** efetuada sobre os primeiros princípios do campo estético; sobre o geral da Beleza e da Arte, e não sobre o particular e concreto. [...], pois toda verdadeira Arte não imita, recria, deforma e transfigura a realidade. O verdadeiro esteta, porém, olha com carinho e respeito para as obras e depoimentos dos artistas e escritores. Destes, ele tem muito o que aprender, quase tudo [...] (SUASSUNA, 1975, p. 35-36, grifo do autor).

A partir desses pressupostos, acompanhando os procedimentos do já extinto Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP e do Teatro Popular do Nordeste – TPN, surgem no Nordeste outros grupos de teatro, que procuravam absorver as inovações estéticas provenientes do Sudeste, “onde a cena teatral vinha atraindo não apenas um novo público, mas também novos autores, novas temáticas e novas perspectivas estéticas de construção dramática” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 14), mas sem descuidar das questões regionais. Nesse contexto, envolvendo a dramaturgia dos anos 1950, nasce o Teatro do Estudante da Paraíba, com uma proposta de renovação na cena teatral paraibana através da cultura popular, ou seja, algo semelhante ao que já vinha crescendo no vizinho Estado de Pernambuco. Além de outras montagens desse grupo, destacamos o espetáculo *Se o Guilherme fosse vivo*, em 1952, com texto de A. Torrado. No ano seguinte, o grupo levou a

cena *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves. Já em 1957 foi encenado um texto de Ariano Suassuna, *O Auto de João da Cruz*. Todas essas peças foram dirigidas pelo pernambucano Clênio Wanderley⁶, que trazia consigo a experiência artística vivenciada junto ao Teatro do Estudante de Pernambuco em que trabalhava como ator, dirigido por Hermilo Borba Filho.

Nos anos de 1960, se desenvolve na Paraíba um movimento teatral no Teatro Santa Roza em João Pessoa e no Teatro Severino Cabral, em Campina Grande. A importância desse movimento foi o fato do teatro ter sido empregado para resistir às decisões autoritárias utilizadas pelos militares, que se encontravam no poder. É importante lembrar que nessa época, o teatro foi um dos atuantes políticos contra a repressão, enfrentou a ação dos militares, bem como dos atos institucionais, principalmente, o AI-5. Nesse período várias peças brasileiras como, por exemplo, *Roda Viva*, com texto de Chico Buarque, encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo, sofreram a perseguição da censura, se tornando símbolo da resistência contra a ditadura.

Assim, como em outros estados das regiões do país, a Paraíba não passou isenta diante dos acontecimentos gerados pela situação de repressão política brasileira. Nesse período, o Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Roza, em João Pessoa, realizou uma encenação da peça *A intriga do Cachorro com o Gato*, de autoria do dramaturgo Altamar Pimentel. Esse texto tratava de questões sociais em um universo onde as personagens eram animais que assumiam as atitudes humanas. Durante o período em que estava em cartaz no Teatro Santa Roza, o texto sofreu a interferência da censura que interditou, por dois meses, as apresentações. Para que a peça fosse liberada, foi necessário o cumprimento de cortes que foram determinados pelos representantes da censura. Essa montagem, inclusive, veio a participar do Festival de Teatro dos Estudantes do Rio de Janeiro. Outro destaque na época foi o grupo Teatro de Arena da Paraíba, que em 1968 montou um texto de Paulo Pontes intitulado *Parai-bê-a-bá*. Essa encenação retratava a cultura do povo paraibano, bem como seus costumes e suas tradições. Nesse mesmo ano, essa montagem participou do Festival Nacional do Teatro, no Rio de Janeiro.

Em Campina Grande não foi diferente, a partir do ano de 1963, quando foi inaugurado o Teatro Severino Cabral, foram criados alguns grupos de teatro que procuravam

⁶ CLÊNIO, Wanderley. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434092/clenio-wanderley>>. Acesso em 15 Out. 2015. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

realizar suas encenações a partir de temas que se aproximavam da realidade política da época, entre eles destaca-se o Grupo do Teatro Universitário. O intuito de levar ao palco essa realidade era proposital “para que o espectador recepcionasse a mensagem veiculada.”⁷ Em meio a essa “efervescência cultural” e perante as atitudes dos censores, quase tudo se tornava motivo para interdição da arte, especificamente, o teatro. Tudo isso veio se fortalecer ainda mais, nos anos de 1970, pois, além da presença da dramaturgia de autores como Paulo Pontes e Altimar Pimentel, já atuantes nessa conjuntura, aparecem os textos da dramaturga Lourdes Ramalho, poeta e professora que, a partir de então, começa a ganhar popularidade com a presença da sua dramaturgia, não só na Paraíba, mas também no Nordeste. Lembramos que antes dessa autora havia outra dramaturga na Paraíba, que influenciou Lourdes Ramalho a escrever para o teatro, trata-se da sua mãe Ana de Medeiros Brito, de quem falaremos posteriormente, ainda neste capítulo.

Atualmente, a produção cultural do Nordeste, de certa maneira, acaba atraindo outros setores brasileiros que possuem interesses voltados para a cultura nordestina e suas particularidades, principalmente, naquilo que está relacionado à arte e a literatura. A literatura dramática, por exemplo, acaba sendo enxergada pelas produções áudio-visuais, sobretudo do cinema e da televisão. Neste sentido, parte dessa produção realizada nessa região, acaba por se fortalecer, ganhando destaque e notoriedade em nível nacional. Em consequência disso, estabelece-se uma verdadeira dialética, pois, se de um lado consideramos a produção literária do Nordeste como ferramenta que complementa e revigora a dramaturgia nacional, por outro, os estereótipos, os clichês e as várias ideias de ordem degradante, relacionadas ao Nordeste, vem à tona, o que acaba fortalecendo o discurso de quem vê o Nordeste como uma região subalterna, dependente, incapaz de resolver seus problemas sociais. Nesse universo ofensivo, abarcando o Nordeste e os nordestinos, especialmente quando se trata dos seus estereótipos, vejamos o que enfatiza o pesquisador Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

O estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao

⁷ TEIXEIRA, Lays Honorio; MONTENEGRO, José Benjamim. O espaço teatral como lugar de militância durante a ditadura militar. Anais Eletrônicos do XVI Encontro Estadual de História Campina Grande: ANPUH, 2014. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/anpuhpb/XVI/paper/viewFile/2444/486>> Acesso em: 15 Out. 2015.

criar uma realidade para o que toma como objeto. Não podemos cair, [...], no discurso da discriminação do Nordeste e dos nordestinos. O que esse livro interroga não é apenas por que o Nordeste e o nordestino são discriminados, marginalizados e estereotipados pela produção cultural do país e pelos habitantes de outras áreas, mas ele investiga por que há quase noventa anos dizemos que somos discriminados com tanta seriedade e indignação (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 30-31).

Albuquerque Júnior continua interrogando sobre questões específicas e avalia fatos, como por exemplo, quando se diz que os nordestinos são esquecidos, menosprezados e vítimas da história do país. Ele questiona também sobre os mecanismos de poder e saber, que incitam os nordestinos a se colocarem como vítimas, como colonizados, como miseráveis física e espiritualmente e como pobres coitados.

Esse pesquisador ainda discute sobre o que leva os nordestinos a esse “masoquismo”, levando-os a aceitarem felizes os lugares de derrotados e de vencidos. Ainda avança seu discurso a respeito de alguns questionamentos sobre o que induz a classe dominante nordestina a se sobrepor diante de afirmações de impotência, relacionadas à sua própria região. Essa classe influente acaba se assumindo também como subordinada e dependente, uma vez que ela mesma faz parte desse contexto. Isto significa que, a classe de alto poder econômico nordestina não se vê também como nordestino, no caso do seu próprio poder aquisitivo fosse capaz de isentá-la de tal subordinação, como se o Nordeste brasileiro fosse uma região que se resumisse apenas as classes menos favorecidas. Na continuação desse discurso ele acrescenta:

O Nordeste e o nordestino miserável, seja na mídia ou fora dela, não são produto de desvio de olhar ou fala, de um desvio no funcionamento do sistema de poder, mas inerentes a este sistema de forças e dele constitutivo. O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondente. Não se combate a discriminação simplesmente tentando inverter de direção o discurso discriminatório. Não é procurando mostrar quem mente e quem diz a verdade, pois se passa a formular um discurso que parte da premissa de que o discriminado tem uma verdade a ser revelada. Assumir a “nordestinidade”, [...], e pedir aos sulistas que revejam seu discurso sobre o nordestino, [...], vai apenas ler o discurso da discriminação com o sinal trocado, mas a ele permanecer preso. Tentar superar esse discurso, esses estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste, passa pela procura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês, que inventaram este Nordeste e estes nordestinos. Pois tanto o discriminado como o discriminador são produtos de efeitos de verdade, emersos de uma luta e mostram os rastros dela (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 31).

É possível que para a maioria dos brasileiros e brasileiras que habitam outras regiões do país o Nordeste seja um lugar derrotado, onde habitam outros tantos derrotados.

Tudo isso pelo fato de muitos nordestinos deixarem sua região de origem para migrar, principalmente para o Sudeste, na busca pela sobrevivência. “[...], costumamos nos colocar como os constantemente derrotados, como o outro lado do poder do Sul, que nos oprime, discrimina e explora” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 31). Vale lembrar que foi disseminada uma crença de que o Nordeste é sinônimo de miséria. Durante décadas o povo nordestino foi condenado a deixar essa região para sobreviver em outros lugares e assim criar favelas, principalmente nos grandes centros urbanos do Sudeste. Quem disse que nordestino gosta de deixar seu lugar, suas origens e sair de retirada Brasil a fora? O autor (2011, p. 32) fortalece esse meu depoimento quando diz que precisamos nos conscientizar de que “[...], não existe esta exterioridade às relações de poder que circulam o país, porque nós também estamos no poder, por isso devemos suspeitar que somos agentes de nossa própria discriminação, opressão ou exploração”.

Dando continuidade a nossa discussão sobre a dramaturgia regionalista nordestina, não poderíamos deixar de lembrar que, em relação aos textos teatrais produzidos no Nordeste, encontramos também as narrativas provenientes da tradição oral e que são escritas e, portanto, valem a pena ser ressaltadas. Estou me referindo às encenações das manifestações da cultura popular nordestina, principalmente das quadrilhas juninas e do seu *Casamento Matuto*, (não sendo nesse caso exclusivo do Nordeste), que muitas vezes é apresentado seguindo um determinado roteiro ou um texto previamente escrito. Do mesmo modo encontramos também o reisado, em que também é apresentada uma encenação construída a partir de uma narrativa. Em ambas apresentações se estabelecem conflitos em que as personagens passam a interagir com as demais no desenvolvimento destes até os seus desfechos. Nesse sentido, é necessário encontrar pesquisadores capazes de oferecer vez e voz à classificação dessas narrativas, responsáveis por levar histórias e alegrias aos moradores dos mais variados pontos do Nordeste, não se resumindo nem se tolhendo aos espaços tradicionais, como as salas de espetáculos e os grandes teatros. Em seu artigo *Cultura popular fonte da dramaturgia*, o pesquisador e dramaturgo cearense Oswald Barroso nos oferece a seguinte informação:

A dramaturgia nordestina tem seu corpo principal referenciado na cultura de uma região, onde magia e encantamento dão substratos a um imaginário poético, que se recusa a ceder às imposições de uma racionalidade moderna hegemônica. Tanto no interior, quanto na periferia das grandes cidades, redutos de animismo povoam de narrativas míticas os ritos da vida popular, que se refaz em novos encantamentos. Encantar-se é transportar-se a outra dimensão da realidade, no caso, a dimensão artística, adentrar em uma lógica

mágica e estética. Isto só é possível ao teatro de uma região onde a realidade é reinventada em metáforas e mimeses, verdade/imaginação, que se funde na linguagem dos sonhos, para produzir uma sociedade de visionários, justiceiros, taumaturgos, reinos encantados e pavões voadores (BARROSO, 2012, p. 1)⁸.

Barroso continua citando uma série de manifestações populares que acabam trazendo importantes contribuições para o âmbito da dramaturgia regionalista, como os romeiros dos santuários mestiços, os brincantes das festas e folguedos, os poetas da literatura de cordel, das cantorias e das emboladas de coco, os cegos rabequeiros, os sanfoneiros, os mercadores com seus gestos mágicos e os artesãos inventores.

A dramaturgia regional nordestina é composta por fortes influências culturais provenientes de outros povos, que colonizaram essa região há séculos, tornando-se marca, como bem ressalva esse autor, “desse Nordeste euroafricano, mourárabe e ameríndio, americanalhado e brasileiro em todos os seus devires, contraditório em sua riqueza, mas nunca pobre de espírito” (BARROSO, 2012, p. 1).

Isso significa que a presença de vários povos na formação da cultura nordestina, acabou influenciando a sua dramaturgia. Neste sentido, podemos perceber que uma considerável parte dos textos teatrais produzidos no Nordeste está voltado para essa herança ancestral. Isso se evidencia com as manifestações populares, como por exemplo, os reisados, os mateus, os penitentes, os mascarados (os caretas), as procissões religiosas, etc. Esse legado torna-se uma ferramenta capaz de complementar, enriquecendo e ao mesmo tempo impulsionando, vários dramaturgos dessa região, no sentido de buscar para sua obra, referências capazes de contribuir na construção da literatura regional, dando força e continuidade a esse lugar marcado pelas suas tradições culturais. Isto não quer dizer que as outras regiões brasileiras não possuam suas manifestações de caráter cultural, mas nesse caso, já que estamos nos referindo ao Nordeste, nosso foco é direcionar um olhar para esta região. Barroso ainda acrescenta uma importante narrativa, relacionada a essa ancestralidade:

O teatro nordestino é barroco e renascentista. Sua dramaturgia é herdeira do Ciclo de Ouro espanhol, de Lope de Vega, Calderon de La Barca e Tirso de Molina, em Espanha, e de Gil Vicente e Baltasar Dias, em Portugal. Teatro esboçado pelos lusitanos nas naus, quinhentistas, que demandavam orientes e ocidentes, em busca de ouro e utopias. Teatro ensaiado com os prisioneiros lusos de Alcácer-Quibir, em terras mouras, com os ritos indígenas de pajés

⁸ BARROSO, Oswald. Cultura popular fonte da dramaturgia. 2012. Disponível em:<http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/cultura_popular.htm>. Acesso em: 08 set. 2015.

tupis e tapuias, e com ex-escravos brasileiros, que depois de libertados o levaram de volta a Lagos, Benin e Daomé. Teatro em deslocamento, vagabundo, feito de cortejos e autos, na multidão. Teatro sacro-cerimonial de rituais e celebrações religiosas, ou sem-cerimônia, de ritos cômicos e paródicos de entronizações, que fazem virar o mundo ao revés. Teatro sem lugar determinado para acontecer, desnudo de cenários e adereços realistas, absolutamente simbólico, em que um caixote pintado de preto pode fazer às vezes de uma sepultura, uma fornalha do navio às vezes da boca do inferno e em que um oratório ou um simples letreiro gravado numa tabuleta pode substituir uma igreja (BARROSO, 2012, p.1).

Diante disto, é importante afirmar que, na dramaturgia regionalista nordestina podemos realmente encontrar a presença dessa herança, bem como os traços da dramaturgia ibérica, apontados por Barroso, mas não necessariamente seguindo uma determinada regra. Essa dramaturgia também pode ser construída a partir de outras estéticas, em meio a um turbilhão de textos teatrais que foram e continuam sendo criados de um modo direcionado para a cultura regional nordestina.

Na entrevista, já mencionada anteriormente, com o paraibano Ariano Suassuna, publicada pela *Revista Vintém* (1998), podemos observar quando esse dramaturgo se refere à primeira versão de sua peça *Uma Mulher Vestida de Sol*. Para ele, nessa peça, é notável a forte presença e a influência do dramaturgo ibérico Garcia Lorca como também de outros autores espanhóis, como Alejandro Casona e os autores clássicos, como Calderón de la Barca, Lope de Vega e Miguel de Cervantes. Para Suassuna foi Lorca quem deu o impulso inicial para o desenvolvimento dessa sua dramaturgia. Quando indagado sobre como foi essa aproximação com os autores do barroco ibérico, ele se pronuncia não só em relação a influência ibérica, mas também sobre a importância de outros povos na cultura brasileira:

Eu acho o barroco uma coisa muito importante para o Brasil. Na minha visão, boa parte dos grandes artistas brasileiros baseia-se no barroco ainda hoje. [...]. É a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Por isso mesmo ele tem elementos clássicos e românticos, medievais e renascentistas, pagãos e religiosos, trágicos e cômicos. [...]. A obra de ficção típica da Idade Média é a novela de cavalaria, idealista, aristocrática. E a obra de ficção em prosa da Renascença é a novela picaresca, popular, realista. Na novela picaresca o assunto principal é a fome, porque todas as astúcias que o personagem pratica é pra conseguir a comida do dia, porque no dia seguinte é outra coisa. Então, são duas vertentes bastantes contraditórias, a novela de cavalaria e a picaresca (VINTÉM, 1998, p. 4).

Na mesma entrevista Suassuna ainda foi perguntado “A que se deve essa afinidade da arte brasileira com o espírito barroco?” O dramaturgo responde construindo um contexto histórico e diz: “É durante o século XVI que começou a se formar isso que nós

chamamos de Brasil [...]. Esses formaram o tronco inicial, mas isso não quer dizer que eu não veja a importância de outros grupos, de outras etnias que vieram para cá [...].” Para Suassuna é importante ressaltar a importância de outras culturas ocidentais e orientais, para a construção do teatro brasileiro: “A contribuição dos outros povos europeus que vieram, a subsídios dos japoneses... eu acho, por exemplo, que o teatro japonês é importantíssimo para a nossa busca de um teatro próprio. [...] do teatro nacional e popular, do Nô e do Kabuki.”

Existe atualmente no Nordeste, uma nova geração de dramaturgos e uma pequena parcela de dramaturgas que, além de abraçar esse universo marcado por sua herança ancestral, não se limitam a escrever apenas o que chamamos de dramaturgia regionalista nordestina. Cada um desses dramaturgos possui uma considerável quantidade de textos teatrais que são levados aos palcos tanto com a direção dos próprios autores, como por outros diretores do Nordeste. Em algumas situações isoladas esses textos também são encenados em outras regiões, como por exemplo, *Homens de Lua*, de Eliézer Rolin, que teve uma montagem no ano de 2006 em São Paulo com direção de Fernando Lomardo. A atual geração de autores e autoras teatrais, conta com nomes que se destacam em toda região, são artistas que assumem seu ofício como dramaturgos, com uma produção literária bastante variada, seja em relação ao estilo, a forma ou ao conteúdo. Dentro dessa produção literária é preponderante a presença do texto teatral narrativo, uma vez que, a fragmentação textual é comumente mais explorada nos experimentos teatrais desenvolvidos no âmbito dos cursos de teatro oferecidos nas Universidades.

A criação dramaturgica desses autores apresenta, como já foi dito, fatores sociais e humanos de ordem local, mas que podem ser também universais, pois, muitas vezes se entrelaçam, unindo questões direcionadas ao regional a outras de caráter mundial. Cada autor tem o seu estilo de escrita, dissociada ou não da cultura popular e suas manifestações. Existe uma sintonia entre os autores que escrevem para teatro e frequentemente acontecem encontros de dramaturgos nordestinos em várias capitais da região, principalmente em Natal, Fortaleza, João Pessoa, Recife e Maceió. Nesses encontros se discute a continuação da dramaturgia nordestina, o surgimento de novos textos, os novos autores, o que há de novo no campo literário, bem como as novas montagens e suas diferentes concepções.

Entre os dramaturgos dessa nova geração⁹, destacam-se, Oswald Barroso, Racine Santos, Paulo Vieira, Eliézer Rolin, Tarcísio Pereira, Álvaro Fernandes, Saulo Queiroz e a dramaturga Celly de Freitas:

- Oswald Barroso, nascido em Fortaleza - CE, em 1947. É poeta, jornalista, folclorista, diretor teatral e dramaturgo. Professor do Departamento de Artes da Universidade Estadual do Ceará. Autor com mais de vinte livros publicados, que incluem artigos, biografias, poesia, textos para teatro, reportagens, estudos e organização de antologia, bem como textos e estudos sobre cultura popular. Escreveu mais de vinte textos para teatro, entre eles destacam-se, *A Irmandade da Santa Cruz do Deserto*, *A Comédia do Boi*, *Corpo Místico*, *Auto do Caldeirão*, *A Farsa do Diabo que queria ser gente*, *O Pão*, *Vaqueiros* e *Moacir das 7 Mortes*.
- Racine Santos nasceu em 1948, na cidade de Natal - RN. Ainda criança foi morar em Macaíba próximo a cidade onde nasceu. Lá conviveu com a cultura popular, comparecendo as apresentações de boi-de-reis, pastoril, João-redondo. Além disso, teve acesso aos folhetos de poesia popular. Estudou em Recife - PE, entre os anos de 1961 e 1965, nesse período conheceu Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, que se tornaram pessoas importantes para a sua formação e seu comprometimento com a cultura nordestina. No retorno à sua cidade, vai fazer parte do Teatro de Amadores de Natal, outrora criado por Sandoval Wanderley. Seu primeiro texto para teatro foi *A Festa do Rei*, escrita em 1976. Em 1992, torna-se um dos fundadores da Associação dos Dramaturgos do Nordeste, ao lado de Altimar Pimentel, além de outros. Autor com mais quinze peças teatrais, tem na cultura popular do Nordeste sua grande fonte, como meio de entender e falar do povo nordestino. Além d'A *Festa do Rei* (acima citada), ainda escreveu *A Farsa do Poder*, *Elvira do Ypiranga*, *A Ópera do Malazarte*,

⁹ Outros dramaturgos nordestinos: Alarico Corrêa Neto, Carmélio Reinaldo, Fernando Teixeira, Geraldo Jorge, Ednaldo do Egipto, Marcus Vinícius, Elpídio Navarro, Bráulio Tavares, Luiz Felipe Botelho, Gilsimar Gonsalves, Marcelo Costa, Oswald Barroso, Ricardo Guilherme, Walden Luiz, B. de Paiva, Emmanuel Nogueira, Rafael Barbosa, Rafael Lins, Newton Moreno, Gil Vicente Tavares, João Falcão, Aldo Leite, Vital Farias, João Denys, Cristovam Tadeu, Waldemar José Solha, sendo este último paulista-paraibano, além de outros que certamente existem, mas que não constam nas referências bibliográficas acessadas para a realização desta tese. Estes autores acima citados, como diz o dramaturgo Paulo Vieira, “são donos de imensa profusão de personagens, de situações, de discursos que nos parecem transcender aos próprios textos, mas que revelam a força poética de autores vigorosos e abundantes, nas ideias e nas realizações dramáticas”. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/artigo_a_pedra.htm>. Acesso em: 05 set. 2015.

Maria do Ó, Chico Cobra e Lazarino, O Vôo do Cavalo do Cão, Bye Bye Natal (Musical), O Autor do Boi de Prata e a infantil, O Congresso das Borboletas.

- Paulo Vieira, natural de Campina Grande – PB. Morou em São Paulo, onde estudou, pesquisou e continuou produzindo sua obra literária. Posteriormente foi para João Pessoa, onde reside até hoje. Além de dramaturgo, é romancista, ator e diretor teatral. Desde 1982, é professor do Departamento de Teatro da Universidade Federal da Paraíba. Autor de vários livros publicados, um deles é *A Flor e o Mal*, sobre o dramaturgo Plínio Marcos. A obra dramaturgical de Paulo Vieira é composta por mais de quinze textos, entre os quais se destacam *Anayde, Confissões, Deixa Estar, Desmedida Medéia, Francisco, Lata Absoluta, Não Se Incomode Pelo Carnaval, Noite Escura, O Peregrino e Odisseu à Deriva.*
- Eliézer Rolin, nascido em Cajazeiras – PB. Residiu nessa cidade até a adolescência, depois foi morar em Itaporanga – PB e em seguida em São Paulo. Pouco tempo depois se mudou para João Pessoa, onde mora há mais de trinta anos. É arquiteto, cenógrafo, cineasta, diretor teatral e dramaturgo. Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba. Em sua criação dramaturgical, suas personagens apresentam traços e arquétipos humanos, inclusive aqueles ligados ao seu universo sertanejo. Admirador de Garcia Lorca ele retrata nos seus textos os amores, as paixões, o abandono, bem como os padrões de comportamento exigidos pela sociedade em contradição com os atributos da alma. Escreveu até o presente mais de quinze peças teatrais, das quais destacamos: *Beijo de Estrada, Até amanhã, Drops do Harlem, Homens de Lua, Os Anjos de Augusto, Sinhá Flor, Adeus Mamanita, Estrelas ao Relento e Efemérico.*
- Tarcísio Pereira nasceu em 1965, na cidade de Pombal – PB, ainda muito jovem foi morar em João Pessoa, onde fixou residência. Atua nas áreas de jornalismo e cultura, principalmente nas atividades artísticas de criação e produção em teatro e literatura. É ator e diretor teatral, autor com vários livros publicados nos gêneros biografia, ficção e dramaturgia. Entre seus romances publicados se destacam, *Agonia na Tumba, Como são Jorge na Lua e O último dia de Deus*, além de outros. Sua obra dramaturgical é composta por mais de trinta peças, entre elas: *Nua na Igreja, Os Sete Mares de*

Antônio, Cordel da Paixão de Deus, As Pelejas de Camões, Caboré - A Ópera da Moça Feia, As Esposas, Um dia serei Suzana, Do Tamanho do Mar, O Marido Acorrentado, Ai Que Saudade Me Dá, A Batalha da Vírgula Contra o Ponto Final e De João para João.

- Álvaro Fernandes, nascido em Cajazeiras – PB, muito cedo foi residir em Campina Grande – PB, onde mora até o presente. Além de dramaturgo é ator, autor e diretor teatral, bem como Coordenador de Cultura do Serviço Social do Comércio – SESC. Os dramas circenses influenciaram sua produção dramática, misturando o trágico e cômico. Suas experiências pessoais também são fontes de inspiração, bem como a estética de dramaturgos europeus como, Samuel Beckett. Escreveu mais de uma dezena de peças, entre elas, *Última Estação, Auto do Natal, Rochel e os Rubis Desaparecidos e Arribação.*
- Saulo Queiroz, natural da cidade de Campina Grande – PB, nascido em 1968. Além de dramaturgo, é radialista, jornalista, ator e diretor teatral. Escreveu vários textos para teatro, entre eles destacam-se, *Machos, Fêmeas, As malditas, As Coroas e Convite Para a Morte*, todos já foram encenados e dirigidos, pelo próprio autor e por outros diretores, com grande repercussão regional e recorde de público. Nos anos de 2003 a 2006, foi diretor do Teatro Severino Cabral, na sua cidade natal. Atualmente faz parte do Núcleo de Teatro da Universidade Estadual da Paraíba. Desde 2006, trabalha como Diretor de Programação na TV Itararé – afiliada da TV Cultura na Paraíba - através de programas: *Diversidade, Itararé Especial, Seis e Meia na TV, Café, Poesia e Filosofia*, entre outros.
- Celly de Freitas nasceu em Cajazeiras – PB, muito cedo foi morar em João Pessoa, onde se dedicou ao teatro, atuando como atriz, diretora e dramaturga. Mesmo tendo escrito textos teatrais para adultos, sua produção dramática está mais voltada para o público infantil e infanto-juvenil. Possui dois cursos de graduação: Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas e Farmácia, pela Universidade Federal da Paraíba. Concluiu duas Especializações: Representação Teatral (UFPB) e Desenvolvimento e Políticas Educativas pelo CINTEP. Concluiu Mestrado em Ciências da Educação pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa – PT. Entre os seus

principais textos teatrais estão: *Bulir ou não bulir?*, *Quem tem Medo do Lobo Mau?*, *Signos da Paixão*, *Contadores de Histórias*, *Festa de Contos*, *O Reino do Chocolate e Fuzuê*.

Nota-se que entre todos esses autores em destaque, acima citados, aparece uma mulher: Celly de Freitas. Porém, como bem diz Valéria Andrade: “Ampliando os limites do território estético-cultural brasileiro, são numerosas as autoras do Nordeste que têm escrito para o palco, compondo uma constelação autoral significativa.” (ANDRADE, 2010, p. 232). Segundo Andrade (2010, p. 232) existem no Nordeste várias dramaturgas que acabam dando testemunho de “uma tradição de autoria feminina consolidada no contexto das artes cênicas brasileiras”:

Da Bahia ao Ceará, podemos citar, além de Lourdes Ramalho, vários nomes, como Eleonora Montenegro, Aglaé Fontes, Ângela Linhares, Celly de Freitas, Vanda Phaelante, Zilma Ferreira Pinto, Clotilde Tavares, Aninha Franco, Haydil Linhares, Cláudia Guimarães, Lúcia Rocha, Cleise Mendes, Rosa Travancas, Adelice Souza, Cláudia Barral Mariane Freire, Paola Mammini. Embora grande parte da dramaturgia dessas autoras seja ainda apenas uma referência bibliográfica, temos aí, sem dúvida, uma produção que, [...], em crescimento, põe em questão vários paradigmas patriarcais, indicando um projeto emancipatório, articulado com uma proposta estética de valorização do imaginário e da cultura popular, [...] (ANDRADE, 2010, p. 232).

Vale também adicionar neste contexto a paraibana Valeska Picado que vem se destacando como autora de textos para teatro. Diante dessa conjuntura ainda devo acrescentar que, em uma pesquisa concluída em 2011 desenvolvida no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri - URCA, Juazeiro do Norte – CE, foram reunidos os nomes das dramaturgas da região do Cariri cearense. Esse trabalho intitulado, *Estudo da Dramaturgia Cearense de Autoria Feminina* foi desenvolvido pela aluna Maria Edvânia Martins Barbosa (com uma bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq) e orientada pelo professor Me. João Dantas Filho. Foram elencadas treze dramaturgas: Maria José de Sales (Mazé), Wilma Maciel, Maria Irani de Souza (Ni de Souza), Eraclides Bezerra, Francisca Valdécia, Iris Tavares, Eleni Portela de Oliveira, Lília de Carvalho Araújo, Sâmia Montenegro, Margarida Sofia, Érika Cristina de Souza, Elvira Cardoso e Maria Gonçalves. Depois da pesquisa concluída surgiu mais uma mulher que escreve para teatro: Cecília Raiffer. (A primeira já publicou alguns dos seus textos e a última teve seus textos editados e publicados em 2016, no seu livro intitulado: *Três pontos sem ponto final*).

Esses artistas trazem em suas obras uma pluralidade envolvendo vários gêneros como tragédia, comédia, drama, farsa, além de textos destinados ao público infantil. Enfim, se existe no Nordeste uma tendência dramaturgica regionalista, não há como generalizar essa dramaturgia como sendo apenas de caráter regional. As ações e as tramas que habitam os textos desses autores e dessa autora, mesmo se tratando, por exemplo, de uma temática que envolva o problema da seca, nem sempre, são concebidas para o palco, a partir do universo nordestino. Neste sentido, entendemos que esses fatores envolvendo a seca, por exemplo, são de ordens naturais e meteorológicas, podendo acontecer em diversos lugares e, portanto, não são exclusividades do Nordeste. Afinal, quem disse que só há seca no Nordeste?

O dramaturgo paraibano Paulo Vieira, por exemplo, possui uma obra dramaturgica que atualmente, como já foi dito, conta com mais de quinze textos teatrais. A dramaturgia de Vieira, segundo ele próprio, não se classifica como obra regionalista. Trata-se de uma dramaturgia que na sua composição não se encaixa nesse termo. Esse autor se detém nos conflitos inerentes à vida humana e sua diversidade. Mesmo tendo escrito temas provenientes da história política local, esse autor descarta a possibilidade da presença de uma estética regionalista na sua obra.

Neste sentido, apontamos, por exemplo, o seu texto teatral *Anayde*. Nessa peça, Vieira desenvolve uma temática, baseada em fatos reais, envolvendo o relacionamento amoroso entre duas personagens da história local: a professora e poetisa Anayde Beiriz e o advogado João Dantas. A relação íntima desse casal acaba intensificando o conflito político entre Dantas e João Pessoa - Presidente da Paraíba de 1928 a 1930, ano em que foi assassinado pelo seu rival, João Dantas. Esse fato histórico é considerado como o estopim da Revolução de 1930 e certamente, encontra-se presente nos livros de história, não só da Paraíba. No entanto, mesmo se tratando de um incidente considerado grave, envolvendo nomes da política local, que acabou intensificando os ânimos revolucionários e inspirando Paulo Vieira, para a construção do seu texto dramático *Anayde*, essa peça não é considerada uma dramaturgia regionalista, mesmo sendo construído a partir de fatos históricos locais, envolvendo personagens famosas da política paraibana. Em uma pergunta enviada para esse dramaturgo¹⁰, via mídia eletrônica, indaguei se ele considerava o seu texto teatral *Anayde*, uma dramaturgia regional/regionalista. Ele me respondeu dizendo: “Não considero regional nem

¹⁰ Pergunta enviada ao dramaturgo Paulo Vieira, via mídia eletrônica: Disponível em: <<https://www.facebook.com/joao.dantas.188> - <https://www.facebook.com/paulo.vieira.90281?fref=ts>>. Acesso em: 11 set. 2015.

regionalista, isto porque o regionalismo é uma corrente estética bastante definida, na qual o elemento etnográfico se sobressai” (VIEIRA, 2015).

Como já foi dito, há atualmente no Nordeste, uma dramaturgia bastante diversificada. Alguns autores, em parte da sua obra teatral, optaram por uma estética estrangeira, mesmo se tratando de uma dramaturgia composta por uma temática que carrega ícones da cultura regional. Esse é o caso do dramaturgo Álvaro Fernandes, por exemplo, que ainda trazendo na sua estética algo que nos remete às composições da dramaturgia moderna europeia, podemos também encontrar personagens, marcas e referências, que de uma forma ou de outra, acabam desembocando no contexto regional.

Através de um artigo intitulado, *Dramaturgia: Três Questões Nordestinas*, podemos observar o que afirma, neste sentido, o dramaturgo paraibano Paulo Vieira:

Álvaro Fernandes é um representante da nova geração de autores e diretores de quem eu tive a oportunidade de dirigir um texto que muito prazer nos proporcionou, *Última Estação*. Os seus temas são profundamente beckettianos, mesmo que as suas personagens, por vezes, façam parte de um universo rural. O autor campinense parece estar sempre a afirmar que a angústia humana é a mesma, e não importa qual seja o ambiente, realizando muito bem o cruzamento entre temas universais e consciência regional (VIEIRA, 1998, p. 100)¹¹.

De acordo com Vieira, esse cruzamento presente na dramaturgia nordestina, envolvendo temas universais e consciência regional, nos levou refletir em torno desse mesmo termo: “consciência regional”. Neste ponto, podemos lembrar que, desde o final do século XX, o processo de globalização tem cada vez mais recebido destaque, principalmente nos debates envolvendo os estudos sociológicos e culturais. No início desse processo, foi mencionado, inclusive, sobre uma possível “desregionalização” mundial. Atualmente, o que se está constatando é que, a questão regional está se fortalecendo com a propagação ativa de regionalismo, de identidades regionais e da continuação ou intensificação das desigualdades regionais. Os pesquisadores Antonio Carlos Gil e Nancy Itomi Yamauchi nos trazem a seguinte informação: “Para alguns autores, essa valorização do regional aparece no próprio bojo da globalização, sendo interpretada como uma tendência à revalorização da diferença [...]” (GIL; YAMAUCHI, 2011, p. 269).

Portanto, o processo de globalização vem gerando as mais variadas discussões e evidentemente se fortalecendo em torno da questão regional. No que se refere a consciência regional, é importante ressaltar:

¹¹ Grifo nosso.

[...] é a consciência de características ou personalidade de uma dada região por uma grande quantidade de pessoas, baseada na apreciação pessoal da combinação de elementos tanto físicos quanto humanos pertencentes à região; [...] a consciência regional surge como produto das imagens dominantes que emergem ao longo do tempo, de dentro e de fora da região, que definem um lugar e um tempo que as pessoas adotam e passam a utilizar, aceitando-as ou rejeitando-as para assim, expressar a identidade regional. Esta identidade regional forma-se então pelo compartilhamento das experiências e pela manipulação destas através da memória; [...] representação da realidade e da espacialidade dos fenômenos sociais, já que o mundo dos símbolos, das representações e das mistificações pode influenciar a consciência acerca do lugar (GIL; YAMAUCHI, 2011, p. 271-272).

Lembrando que, quando utilizamos o termo dramaturgia regional ou regionalista, geralmente estamos nos referindo a dramaturgia nordestina, especificamente aquela de conteúdo temático voltado para as questões locais, seja ela de ordem política, sociocultural, religiosa, etc. Neste sentido, mais do que exclusivamente regionalista, a dramaturgia nordestina pode ser caracterizada pela presença de uma “consciência regional”, como propõe o dramaturgo Paulo Vieira. Afinal, atualmente, é quase impossível encontrar um dramaturgo nordestino que sintetize especificamente toda sua obra, como uma dramaturgia de caráter regional ou regionalista. Existe uma pluralidade presente nessa dramaturgia, uma mistura envolvendo a cultura local em consonância com temáticas e estéticas de ordem universais. Entretanto, existe uma consciência nordestina, no sentido do regionalismo ter se tornado um tema predominantemente em voga, na dramaturgia do Nordeste, uma vez que seus dramaturgos continuam retratando os problemas sociais, as raízes e as tradições culturais dessa região.

2.2 A autoria feminina no texto literário

Na última década do século XIX a luta pelos direitos da mulher ganhava força. Essa luta continua até hoje e as conquistas das mulheres foram muitas, mas, apesar de já estarmos no início do século XXI, a sociedade machista e conservadora ainda sobrevive com fortes marcas, habitando o universo de muitos homens em convivência com as mulheres. Podemos perceber que se trata de uma herança, um pensamento conservador, que ainda permeia diversos setores sociais de vários países, inclusive da sociedade brasileira. Lembramos que a luta feminina a cada dia se fortalece e continua transformando os rótulos,

os costumes e os padrões estabelecidos. Discutir a autoria feminina é uma tarefa importante e especialmente complexa, principalmente para os homens pesquisadores da área da dramaturgia, porque são outros olhares diante das multiplicidades que compõem o universo da literatura dramática e assim acabam contribuindo com ações interpretativas que possam colaborar com seu conteúdo estético e sua representatividade. Vejamos como bem diz a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em seu livro *Sejamos Todos Feministas*¹²:

Homens e mulheres são diferentes. Temos hormônios em quantidades diferentes, órgãos sexuais diferentes e atributos biológicos diferentes — as mulheres podem ter filhos, os homens não. Os homens têm mais testosterona e em geral são fisicamente mais fortes do que as mulheres. Existem mais mulheres do que homens no mundo — 52% da população mundial é feminina, mas os cargos de poder e prestígio são ocupados pelos homens. [...]. Então, de uma forma literal, os homens governam o mundo. Isso fazia sentido há mil anos. Os seres humanos viviam num mundo onde a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência; quanto mais forte a pessoa, mais chances ela tinha de liderar. E os homens, de uma maneira geral, são fisicamente mais fortes. Hoje, vivemos num mundo completamente diferente. A pessoa mais qualificada para liderar não é a pessoa fisicamente mais forte. É a mais inteligente, a mais culta, a mais criativa, a mais inovadora. E não existem hormônios para esses atributos. Tanto um homem como uma mulher podem ser inteligentes, inovadores, criativos. Nós evoluímos. Mas nossas ideias de gênero ainda deixam a desejar (ADICHIE, 2014, p. 18).

Podemos perceber que hoje, as mulheres têm conquistado cada vez mais seu espaço social, numa luta que se intensificou desde o final do século XVIII. Foi ampliada e ganhou credibilidade a partir do século XX, sendo o movimento feminista responsável por este dinamismo. Isto nos leva a destacar a importância das mulheres diante das diferentes mudanças políticas e sociais do mundo moderno. Nesse sentido, podemos afirmar que, com o decorrer dessas mudanças, uma nova identidade feminina acabou sendo construída, causando um rebuliço nos estudos antropológicos, sociológicos, psicológicos e culturais. Porque “[...]: “Sim, existe um problema de gênero ainda hoje e temos que resolvê-lo, temos que melhorar”. Todos nós, mulheres e homens, temos que melhorar” (ADICHIE, 2014, p. 59).

Vale lembrar que esses questionamentos voltados para a autonomia da mulher acabaram refletindo em vários setores, tendo em vista a sua participação no mercado de trabalho, no campo da cultura, das artes, inclusive um considerável aumento no campo da literatura de autoria feminina. Isso veio infringir, e ao mesmo tempo contrariar, o senso

¹² As citações relacionadas a esse livro contam com um número de páginas sequenciado a partir da capa, uma vez que o mesmo não dispõe desse recurso numérico, dessa ordenação.

comum de superioridade masculina, a ideia de superioridade do homem sobre outros grupos, a obrigatoriedade da heterossexualidade e o modo como ele se relaciona consigo, com outros homens e com as mulheres. Tudo isso tem influenciado os debates que tratam de questões culturais e de práticas discursivas.

No século XX, após a Segunda Guerra Mundial, travou-se um debate em torno do cânone literário a partir de valores transcendentais das obras e dos questionamentos direcionados aos conceitos de “obra esteticamente aceitável”. Nesse processo, o feminismo ocupou papel importante, no sentido de discutir a razão da presença inexpressiva no cânone literário de obras escritas por mulheres. Este cânone marca a presença, em sua maioria, de autores masculinos e a ausência de obras importantes, de autoria feminina, não-canônicas, nos levando aos critérios androcêntricos inconscientemente inseridos e preservados na tentativa de manter o domínio masculino nos espaços literários e culturais (OLIVEIRA, 2002).

Um grupo de mulheres escritoras chilenas organizou em agosto de 1987 o primeiro Congresso Internacional de Literatura Feminina Latino-Americana, considerado o acontecimento literário mais importante sob a ditadura militar do Chile. Este evento tratou de perguntas e reflexões voltadas para os temas: *mulher, escrita e poder*. As perguntas formuladas no Congresso abordaram a violência, a censura política do Chile, a marginalidade da cultura latino-americana, a necessidade de se ajustar às teorias feministas provenientes de outros países, além da conscientização das precariedades e ambiguidades que atingem a literatura de mulheres no mercado editorial.

Graças às reflexões ali realizadas, ficou evidente como a tradição da literatura e seu cânone tendem a omitir, ou marginalizar, a produção feminina, com exceção de duas situações: quando a recuperam sob o subterfúgio paternalista do falso reconhecimento e, também quando o mercado promove essa literatura como simulacro de uma “diferença”, exaltada pela feira do consumo para multiplicar - de modo banal - a “diferenciação de seus produtos” (RICHARD, 2002, p. 128).

Nelly Richard, na sua discussão em relação ao Congresso chileno, também comenta quanto aos levantamentos voltados para a especificidade e diferença do feminino e a crítica literária que se questiona em torno do sexo e de gênero na escrita e na literatura de mulheres. É chamada literatura de mulheres “um conjunto de obras literárias cuja assinatura tem valência sexuada, mesmo que estas obras não se encarreguem da pergunta de como textualizar a diferença genérico-sexual” (RICHARD, 2002, p. 129). Neste sentido a categoria da “literatura de mulheres” procura delimitar um corpus que reside na identificação sexual, buscando uma prática, vinculada aos sistemas de valores e autonomia da mulher e que

conceda unidade de gênero à soma empírica das obras que podem se agrupar e assim formar uma categoria independente.

“A escrita feminina não existe como categoria, porque toda escrita é assexual, bissexual e unissexual.” É o que afirma Josefina Ludmer ao defender a ideia de que na subjetividade criativa estão embutidas muitas marcas de identidade e significados. Para ela, definir o texto como masculino ou feminino seria oprimir o significado da criação e dar margens para questionamentos inferiores relacionados à identidade e ao sentido da escrita como linguagem expressiva. “O masculino e o feminino são forças relacionais que interagem como partes de um sistema de identidade e de poder, que as conjuga intencionalmente.” (RICHARD, 2002, p. 132).

Para Elaine Showalter, uma teoria apoiada em um modelo da cultura da mulher pode adquirir melhor proveito que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. “De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Para ela as maneiras pelas quais as mulheres conceituam seus corpos, psique e língua são construídas a partir dos seus ambientes culturais.

Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero. Não obstante, a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Na verdade, hipóteses de cultura das mulheres têm sido desenvolvidas nas últimas décadas, porém, é de se acreditar que o universo cultural de cada autora termina por influenciar na sua criação. Tomamos por exemplo Lourdes Ramalho, como autora brasileira nordestina, que conhece as questões sociais de seu povo e termina por retratar essa gente em sua dramaturgia, ao passo que, uma autora de outro país vai desenvolver melhor suas ideias em torno daquilo que habita o seu universo cultural.

No Brasil, ao longo da história da literatura, podemos observar que muitos textos foram escritos a partir de um universo liderado pelos homens, não só no que se refere ao autor, mas também ao sentido que estes acabam dando as suas personagens. Os autores elegem e reforçam a ideia do homem como elemento dominante, criador de um cânone que também representa esta dominação, uma herança da sociedade patriarcal que ainda hoje impera em múltiplos setores da sociedade brasileira. Várias esferas da sociedade elegem os

homens, como maioria, que representa grupos, associações, academias, entre outros setores. Neste sentido, destacamos, por exemplo, a Academia Brasileira de Letras, A Maçonaria, A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, os clubes esportivos, enfim, como exemplo, dos vários setores culturais, econômicos, políticos e eclesiásticos em que a dominação masculina predomina, sendo notável a ausência da mulher. Essa exclusão feminina presente em vários setores da sociedade, inclusive, dos meios literários, retrata o poderio da cultura patriarcal, marcada pelo absolutismo masculino.

Na literatura dramática do século XIX, por exemplo, autores consagrados como Gonçalves de Magalhães, Machado de Assis, José de Alencar, Martins Pena, França Junior, Arthur Azevedo, entre outros, continuam como verdadeiros ícones desse cânone de autoria masculina. Por outro lado, poucas foram às mulheres que se destacaram naquela época, apesar das belezas e dos seus talentos, elas eram vistas como seres inferiores, donas de uma produção artística secundária, perante os valores políticos, sociais e econômicos privilegiados naquele período, o que reforçava o distanciamento da mulher, tanto na esfera social, como nas decisões políticas do país.

Até o presente momento, não se sabe ao certo quem foi à primeira mulher dramaturga do Brasil, pois muitas vezes era usado pseudônimo, o que dificulta a identificação da primeira mulher a se dedicar a escrita dramática. Apesar de tudo isso, vale lembrar, aliás, que o feminino enquanto autoria aparece no texto teatral brasileiro desde 1797, com a primeira peça de que se tem notícias, é de uma “Anônima e Ilustre Senhora da Cidade de São Paulo” que escreveu *Tristes efeitos do amor, Drama em que falam Pauliceia, a Prudência e a Desesperação na figura de uma Fúria*. É importante ressaltar que, o escritor Antônio Soares Amora (1917 – 1999), localizou o manuscrito desse drama, em Portugal, no ano de 1949.¹³

No século XIX, mulheres como Maria Angélica Ribeiro (1829 – 1880) Josefina Álvares de Azevedo (1851 - ?), Júlia Lopes de Almeida (1862 – 1934), entre outras, conseguiram registrar suas presenças na dramaturgia nacional de autoria feminina, ao mesmo tempo em que, contribuíram com nossa produção cultural. Essas mulheres expressam, nos seus textos teatrais, principalmente, as reivindicações relacionadas à condição das mulheres na sociedade da época. Maria Angélica Ribeiro, ‘matriarca’ (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 10), desta geração, escreveu durante mais de duas décadas. Entre os seus mais de vinte textos para teatro destacam-se, *Gabriela e Cancros sociais*, ambos

¹³ Informação obtida em nota de rodapé: SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. Gabriela e Cancros Sociais: A estratégia palimpséstica no teatro de Maria Angélica Ribeiro, In: AQUINO, Ricardo Bigi de, MALUF, Sheila Diab. (Orgs). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 308).

representados, respectivamente, em 1863 e 1865¹⁴, no Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro. As peças escritas por essa autora, como garante Souto-Maior (2004, p. 308), “[...] impõem-se como obra fundante desta tradição, sobretudo por ter sido a primeira, ao que se sabe, a chegar aos nossos palcos”.

Escrevendo com regularidade ao longo de quase vinte e cinco anos desde que assina sua primeira peça em 1855, Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) é essa pioneira – provavelmente a única mulher a integrar a vanguarda comprometida com a renovação da cena nacional –, cuja produção desencadeia o processo de formação da dramaturgia nacional de autoria feminina (ANDRADE, 2004a, p. 307-308).

A já mencionada Josefina Álvares de Azevedo, pernambucana, viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro e, por falta de registros, não se sabe onde e nem quando faleceu. Seu texto teatral *O Voto Feminino* foi escrito em abril de 1890 e encenado pela primeira vez, naquela cidade, em maio do mesmo ano, no Teatro Recreio Dramático. Essa autora foi fundadora, diretora e redatora de um dos mais combativos e avançados jornais feministas surgidos na época, *A Família*. A outra autora, Júlia Lopes de Almeida, carioca, escreveu romances, contos e textos para teatro, entre eles, *A Herança* e *Quem não perdoa*. Foi colaboradora de jornais e revistas da época, chegando a publicar vários livros.

No século XX, especialmente a partir do final da década de 1930, surgiram outros nomes na dramaturgia brasileira de autoria feminina, como Maria Jacintha, Cló Prado, Raquel de Queiroz e Edy Lima, “dando continuidade ao processo de formação da nossa tradição de autoria feminina, deflagrada na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, com a produção de Maria Angélica Ribeiro” (ANDRADE; SHINEIDER; MACIEL, 2011, p. 8). A partir dos anos de 1960, dentro da chamada *nova dramaturgia*, surgiram outros nomes, inicialmente as autoras Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara. Em seguida, Renata Pallottini, Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral, essa última é portuguesa, radicada no Brasil, que aparece quando escreveu sua primeira peça em 1975, *A Resistência*. Enquanto isso, na Paraíba, também na década de setenta, surge Lourdes Ramalho, autora do texto teatral *As Velhas*, nosso tema de estudo, que também foi escrito em 1975, tendo sua primeira montagem, com direção de Rubens Teixeira. Nesse mesmo ano, essa encenação participou do III Festival Nacional de Teatro Amador (FENATA), na cidade de Ponta Grossa – PR,

¹⁴ Disponível em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV029/Media/REV29-06.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2015.

conquistando o primeiro lugar. Em 1976 esse texto foi premiado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT).

Lourdes Ramalho, mesmo sendo inserida nesse contexto, junto a nomes de dramaturgas famosas, ainda não é reconhecida no Brasil, mesmo sendo uma criadora que produziu, até o presente, mais de cem textos teatrais. Neste sentido, é importante destacar:

Nomes como Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral, Leilah Assunção e de outras dramaturgas [...], 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 referencial 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 nosso teatro no tocante à tradição dramaturgical de autoria feminina, complementando, na verdade, o grande *handicap* da memória cultural do Brasil em relação à dramaturgia, cujo lugar nos livros de história da literatura brasileira, é, em geral, aquele dedicado às informações tidas como acessórias ou periféricas (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p.14).

Nelly Richard nos levar a crer que a mulher e sua literatura não podem deixar de participar das batalhas que envolvem a criação literária, mesmo que sejam determinadas e prefixadas a partir do universo masculino. Para ela a “literatura de mulheres” aponta para um agrupamento de obras literárias, que se movimenta no sentido de demarcar um corpus sociocultural, que contém e sustenta o valor analítico da crítica feminista, que possa ser esclarecido “se existe, ou não, certas caracterizações de gênero e quais delas podem tipificar uma “escrita feminina” (RICHARD, 2002, p. 129). Ainda neste sentido ressaltamos uma colocação voltada para a importância da luta das mulheres em favor do reconhecimento da escrita feminina:

É vital resgatar a favor do masculino, todas aquelas vozes descanonizantes (incluindo as masculinas) que liberam leituras heterodoxas, capazes de subverter e pluralizar o cânone. Esses pactos, cúmplices entre distintas posições de discursos marcados pela subalternidade cultural, ampliam o poder do feminino, naquilo que Jean Franco chamou de “a luta pelo poder interpretativo” (RICHARD, 2002, p. 136-137).

Vale salientar que, a dramaturgia de Lourdes Ramalho não obedece à formalidade da cultura dominante e da tradição canônica. Em seus textos teatrais ela aponta um determinado mundo que se revela com um importante conteúdo, um novo perfil de mulheres e de suas relações com os homens, enfrentando o seu meio social, bem como os diferentes traços presentes na sua construção textual.

Ainda que a escritora 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, apresentando com frequência mulheres extremamente fortes e livres das amarras sociais. Segundo nos informa a própria autora, tal fato se deve muito mais às fortes mulheres com quem conviveu dentro de sua família do que a compreensões teóricas quanto à importância de representar o 'feminino' de forma menos apática, mais combativa. Quando questionada sobre como os homens de sua família teriam reagido a essa força feminina tão marcadamente libertária, Lourdes apenas acrescenta que a maior parte dos homens de sua família seriam artistas, portanto, mais suscetíveis à sensibilidade do que ao bruto jogo de poder (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 26).

Mesmo que Lourdes Ramalho apresente em sua obra uma forte presença das personagens femininas, que se destacam pela sua autonomia, essa autora não demonstra interesse em participar de grupos constituídos por feministas. Na sua obra dramática encontramos uma voz autoral comprometida com questões sociais específicas, ligadas às histórias e tradições nordestinas, não deixando de constituir diálogos a partir de temas que vão além da conjuntura local. As temáticas que compreendem toda a sua produção se referem exclusivamente ao Nordeste e ao Brasil, mas também possuem contornos capazes de abranger questões de “amplo espectro”, que certamente se colocam no “contexto do nacional ou até do global” (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 26). Esse contexto nos conduz às relações sociais que, espontaneamente, envolvem não só as mulheres, mas também os homens. Através da nossa análise do texto *As Velhas* passaremos a melhor conhecer parte da escrita dessa autora.

2.3 Lourdes Ramalho, uma dramaturga

Maria de Lourdes Nunes Ramalho nasceu no dia 23 de agosto de 1923, entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte, na microrregião do Seridó ocidental, em uma localidade sertaneja denominada de Jardim do Seridó, próxima a cidade de Caicó - RN, na divisa com o estado da Paraíba. Lourdes Ramalho pertence a uma família de intelectuais e artistas ligados a expressões e práticas culturais populares, composta por poetas, contadores de histórias, cantadores, improvisadores, repentistas, trovadores, entre outras denominações ligadas ao universo popular do Nordeste. Professora, poeta e dramaturga, cresceu em contato com esses artistas, o que lhe permitiria captar procedimentos próprios da literatura popular nordestina, assimilados mais tarde à sua escrita dramática, o que veremos mais adiante.

Figura 1 - Lourdes Ramalho



Foto: João Dantas (Janeiro/2014)

Figura 2 - Lourdes Ramalho e João Dantas



Foto: João Dantas (junho/2016).

Como aponta Valéria Andrade, essa dramaturga foi criada bem distante dos centros urbanos brasileiros, “nos ermos das fazendas e cidadezinhas de interior da região Nordeste, [...]” (ANDRADE, 2011, p. 30), um lugar onde a convivência social também era estabelecida a partir dos conflitos provenientes das desigualdades, as quais definiam o espaço habitado por homens e mulheres.

Com mais acento do que nas áreas urbanas do país, obediência e onipotência terão se configurado como as grandes linhas norteadoras das relações de gênero nos sertões nordestinos. Sertões onde também, dialeticamente, mulheres de talento, amantes das artes da palavra e do palco, terão se mobilizado para colocar em cena realidades que desejavam reinventar, fossem as relacionadas ao modo como mulheres e homens construíam a vida em comunidade, fossem aquelas ligadas a remotas tradições culturais mantedoras do universo sertanejo (ANDRADE, 2011, p. 30).

O berço de Lourdes Ramalho é justamente esse universo que marcava a cultura dos sertões do Nordeste, incluindo mulheres, arte e escrita literária, como bem descreve a pesquisadora (ANDRADE, 2011, p. 30-31). “Movendo-se por entre os sertões da Paraíba e do

Rio Grande do Norte, uma dessas mulheres apaixonadas por teatro e literatura – nascida em 1901, [...] -, a professora Ana de Medeiros Brito, [...]” Essa era sua mãe, que destinada a cuidar da família, também carregava consigo uma preocupação com o bem estar comunitário. No início do século XX, Ana Brito, foi fundadora do Hospital Maternidade Sinhá Carneiro, na cidade de Santa Luzia - PB, que atendia e dava assistência aos pacientes locais e de outros municípios circunvizinhos. Munida de práticas humanitárias, sempre ofereceu amparo aos mais necessitados, recebendo-os, muitas vezes, em sua própria casa. Além dessa alma acolhedora, era também conhecedora e seguidora dos ensinamentos místicos da Cabala¹⁵ e da Ordem Rosacruz¹⁶, que davam suportes espirituais e esotéricos, bem como uma conexão com suas raízes judaicas e as práticas religiosas do judaísmo.

A professora Ana Brito não mediu esforços para levar educação formal a sua comunidade, abriu quatro escolas que ofereceram ensino de qualidade para aquela gente sertaneja de outrora, entre esses educandários estão o Ginásio Dr. Silvio Cabral da Nóbrega e o Colégio Comercial Frei Martinho. Também criou o Centro de Recuperação Estefânia Machado (destinado à formação da mulher prostituta) e o Posto de Puericultura Vânia Figueiredo. Esses educandários dispunham de espaços físicos destinados à prática cultural e suas expressões artísticas e “à frente de todos eles o do palco, onde ganhavam voz e corpo personagens nascidas, muitas vezes, da sua própria imaginação” (ANDRADE, 2011, p. 32). Além da sua prática de encenadora nesses educandários, essa professora ainda mantinha em sua casa um palco, a construção desse espaço de representação foi de responsabilidade do seu esposo para atender um pedido dela. Nesse palco eram encenadas peças de sua autoria, em que as personagens eram interpretadas pelas irmãs, cunhados, filhas e filhos.

¹⁵ Preceito filosófico-religioso de origem judaica, que associa princípios práticos e considerações de natureza mística e esotérica, voltadas para a interpretação de textos bíblicos, principalmente o Velho Testamento, assegurando que o universo é de procedência divina.

¹⁶ Congregação que surgiu na Alemanha, a partir do século XVI, se difundindo pelo mundo ocidental a partir do século XVII. Pertence ao rito francês da maçonaria, sendo simbolizada pelo pelicano que representa a filantropia, a cruz representando a justiça e a imortalidade, além da rosa que vem representar o segredo. Outros valores também são agregados, como por exemplo, parte dos tratados de alquimia.

Figura 3 - Ana de Medeiros Brito



Foto: Acervo da família

Ana de Medeiros Brito, além do ofício de professora, continuava dedicada aos processos culturais, tendo à frente o universo fascinante da arte teatral e a literatura dramática de sua autoria. Enquanto isso, a menina Lourdes Ramalho crescia nesse mundo artístico acompanhando o entusiasmo da sua mãe e mais tarde viria dar continuidade a essa tradição familiar. Andrade, neste sentido, nos traz esta informação:

Respirando teatro por todos os lados, outros talentos da cena, teria espaço para vir à tona no seio daquela família de artistas e educadores, a exemplo do que ocorreu, bem cedo, com uma das filhas de Ana de Medeiros. Desde os 10 anos de idade, “brincar de teatro” era a diversão favorita da menina nascida em 1923, a quem chamava Lourdinha, de seu nome Maria de

Lourdes Nunes Figueiredo. Incentivada pelos tios e, sobretudo, pela mãe, a pequena aprendiz de dramaturga colocava no papel as falas e as ações de personagens que reinventara e, em seguida, comandava os “ensaios” para as representações, de que também participava. Uma vez transformados em cena, os “manuscritos” deixavam de existir, rasgados pela autora-menina, que manteria, na adolescência, o mesmo procedimento, dando assim uma sobrevida curtíssima aos textos que, já nesta fase, escrevia em profusão. Datam deste tempo às primeiras versões de alguns dos textos para crianças que compõem a dramaturgia de Lourdes Ramalho (ANDRADE, 2011, p. 32-33).

Podemos perceber que as atividades de Ana de Medeiros Brito se transformaram em afinidades perante a filha Lourdes Ramalho. O comprometimento com as expressões artísticas, iniciado pela mãe, teve seu prosseguimento, vindo a se consolidar algum tempo depois através da dedicação de Lourdes Ramalho, que também se empenhou em contribuir, através da sua escrita literária, com a cultura da sua região. Nota-se, que essa afinidade entre mãe e filha se transformou em algo muito especial, se tornando um referencial importante para essa dramaturga, que carrega consigo até hoje esse afeto maternal.

Na minha segunda entrevista com Lourdes Ramalho, no dia 15 de maio de 2015, na sua residência, especialmente nas dependências da sua biblioteca particular, na cidade de Campina Grande – PB, perguntei a Lourdes Ramalho como ela, naquele momento, observava a dramaturgia nordestina, tendo em vista que não surgiram outras dramaturgas com repercussão no Nordeste e ela respondeu com muita veemência: “Eu só conheci e conheci muito bem porque eu sou como ela, eu falo assim porque eu conheci minha mãe que foi uma dramaturga nordestina a quem eu admirei e dei continuidade a obra dela.” Nesse momento ela ainda acrescenta: “Eu gostaria que alguém amasse esse Nordeste de tal maneira que desse continuidade à minha obra.” A dramaturga ainda foi indagada sobre as peças da sua mãe, Ana de Medeiros Brito, e se havia ela deixado algum texto teatral escrito: “Deixou, mas deixou à toa, eu tenho uma parte da biblioteca dela, ficou dividida por doze filhos e todos esses filhos eu não sei se eles guardaram ou não guardaram. (Dirigindo-se à parte da biblioteca). Aqui, quase tudo é dela.”

Como podemos observar, Lourdes Ramalho deu prosseguimento à prática literária vinculada aos seus ancestrais. Ela traz consigo o comprometimento com o ensino, a literatura e o teatro também arraigado na figura materna. Além desse arrebatamento voltado para a escrita dramaturgical, existe nessa autora um fascínio, ou melhor, um amor pelo Nordeste, tal como foi mencionado anteriormente, em parte dessa entrevista. Além das informações, a respeito daquilo que conduziu Lourdes Ramalho para o campo da educação, dramaturgia e

teatro, a pesquisadora e professora Valéria Andrade, continua seu relato, com outras informações, a respeito dessa autora e seu contexto histórico:

[...], Lourdes Ramalho construiria seu percurso – de educadora, dramaturga e encenadora – à imagem e semelhança do de sua mãe, estabelecendo claramente o vínculo, entre duas gerações de mulheres artistas, comprometidas, de um lado com projetos educacionais progressistas e, de outro, com a preservação dinâmica das tradições da comunidade sertaneja a que pertencia (ANDRADE, 2011, p. 33).

Conforme aponta Andrade (2011, p. 34), “A primeira experiência propriamente dita de Lourdes Ramalho como autora de teatro seria no final da década de 1930, exatamente em 1939.” Durante uma festa, que marcava o encerramento do ano letivo do Colégio Santa Margarida, na cidade de Recife, onde ela estudava e um texto de sua autoria foi encenado. Tratava-se de um manifesto que se mostrava contra aquela instituição de ensino. O público era composto por pais e professores, “resultou num embate acirrado e no ‘convite’ feito à aluna-escritora para que deixasse de frequentar a escola”.

Na década de 1940, uma época que envolve o momento da Segunda Guerra Mundial, Lourdes Ramalho começa a despontar como autora de textos teatrais, no entanto, muitos desses textos tiveram seus originais perdidos. A produção desse período estava voltada para o universo sertanejo e sua realidade. Nesse período, são escritos textos como, *Na Lua é Assim*, *Uma vida Diferente*, e *O herói*. “Desde então Lourdes Ramalho preocupa-se com a discussão em torno de temas contemporâneos, a partir de uma perspectiva documental em torno da realidade local em suas relações com a nacional” (ANDRADE, 2011, p. 34). Nos anos de 1950, Lourdes Ramalho, passa a morar em Campina Grande – PB, onde reside até hoje. Nesse período, a prática literária que já vinha sendo desenvolvida desde a sua infância ganha impulso, a partir de grupos de teatro criados por ela. Esses grupos se dedicavam às montagens cênicas, muitas dessas com textos de autoria da própria autora. Diferente do passado, em que as encenações aconteciam nos colégios e na sua casa, a criação desses grupos trouxe um tipo de organização semelhante aos grêmios artísticos formados por estudantes da época.

A partir de meados dos anos 1960, Lourdes Ramalho passa a ser presidenta da Sociedade Brasileira de Educação, por meio da Arte-SOBREART, o que veio impulsioná-la, cada vez mais, na sua atuação como dramaturga, unindo-se a outros grupos de teatro da cidade de Campina Grande, inclusive o grupo pertencente à instituição a qual presidia. Entre esses grupos, destacamos o Grupo de Teatro da Escola Normal, que levou ao palco várias montagens teatrais, muitas delas com textos dessa autora. Inicia-se aí um período de ascensão,

em que o nome de Lourdes Ramalho e dos seus textos começam a se projetar perante o público. Nessa época, entre outros textos encenados destacam-se, *O príncipe valente*, *O pequeno herói* e *Ingrato é o Céu*. Vale lembrar que, nessas montagens, seus filhos participaram dos elencos (ANDRADE, 2011, p. 35).

Na década de 1970, Lourdes Ramalho, além da sua literatura, ainda desenvolveu trabalhos voltados para a fixação de setores culturais, ou seja, um tipo de empreendedora cultural. Foi a fundadora do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, que iniciou o seu funcionamento em 1974, mas somente em 1976 suas atividades se tornaram oficializadas e do Teatro Ana Brito¹⁷, que teve sua inauguração em 27 de março de 1987, todos esses recintos na cidade de Campina Grande - PB.

Nesse mesmo período, aconteceu a primeira encenação de *As Velhas* e, como assinala Andrade, “após a primeira montagem teatral de *As Velhas*, outros textos seus começaram a ser encenados fora de Campina Grande, [...], ganhando a estrada rumo a outros espaços [...]” (ANDRADE, 2011, p. 35). Hoje os textos teatrais de Lourdes Ramalho são encenados em alguns estados da região Norte e em quase todos os estados do Nordeste, alcançando as mais diversas concepções de montagem, de acordo com a percepção de cada encenador. As encenações das suas peças continuam circulando pelos festivais de teatro, sendo também apresentadas nos mais variados espaços e recantos do Norte e do Nordeste.

Na segunda entrevista com Lourdes Ramalho, realizada em 15 de maio de 2015, conforme já foi mencionada anteriormente. Vejamos como essa autora se pronuncia a respeito do seu ofício como dramaturga, bem como sua percepção em relação aos seus textos teatrais, quando transpostos para os palcos, pelos mais diversos encenadores. Foi perguntado como ela observava a sua obra dramaturgica, ou seja, sobre os seus textos encenados e se, geralmente, o que acontecia na cena criada a partir da sua escrita correspondia ou não àquilo que foi escrito. Ela respondeu: “Eu acho que ficam muito aquém, porque aqueles que representam erram a entonação que eu gostaria que dessem: muito mais forte, muito mais vívida, muito mais cansada, tudo isso eles não dão, eles estão inventando, eles estão criando aquilo que eu criei, eles estão recriando.” A dramaturga continuou:

É, porque eu esperava que crescesse ainda mais, com a força do teatro, com a força de uma voz, porque o que eu escrevo é a voz do que eu escrevo. Quem representa é a voz de quem representa e é muito difícil um ator que diga e que fale aquilo que eu escrevi como eu gostaria que fosse falado. Eu

¹⁷ Este nome, Teatro Ana Brito, foi uma homenagem à mãe de Lourdes Ramalho - Ana de Medeiros Brito (1901 - 1984).

não sei se eles suam quando estão transmitindo, suam como eu suei quando estava escrevendo, porque eu estava escrevendo aquilo que eu estava sentindo no meu coração (RAMALHO, informação verbal).

Nessa ocasião eu ainda lhe disse que, como pesquisador, ficava muito feliz em trabalhar com ela e que, naquele momento eu estava realizando um curso de doutorado em outra região do país, (Minas Gerais – Sudeste brasileiro). Continuei dizendo que essa obra ramalhiana precisa se expandir e ela completou dizendo:

Você me dizendo que essa obra está sendo conhecida, (se referindo ao texto teatral *As Velhas*), para mim é muito bom, porque eu não teria, meus braços são curtos para fazê-la expandir-se por todo canto e deixe que outros falem dela, falem dela nem que seja como dono dela mesmo, eu quero que se diga do sofrimento do nordestino, da vida do nordestino, do que o nordestino passa aqui.

Podemos perceber a insatisfação de Lourdes Ramalho, quando se refere à interpretação das suas personagens no palco. Para ela, os atores não conseguem corresponder àquilo que está escrito, é como se a sua dramaturgia, ao chegar ao palco, precisasse de profissionais que pudessem realçar ainda mais aquilo que lhes foi confiado. Neste sentido, só os bons atores poderiam captar sua proposta e assim se tornarem capazes de atingir a interpretação adequada. Por outro lado, essa autora demonstra satisfação em saber que pela primeira vez uma pequena parte da sua obra, nesse caso *As Velhas*, está sendo investigada noutra região: o Sudeste brasileiro, através da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Trata-se da oportunidade dessa peça se tornar presente em outros universos, com a possibilidade de ser apreciada, ou melhor, de despertar curiosidade ou algo mais, tendo em vista outras visões, outras percepções. Isso também poderá influenciar outros artistas, encenadores, pesquisadores, a direcionar seus olhares em torno dessa dramaturgia que faz parte do contexto dramático brasileiro.

A dramaturgia de Lourdes Ramalho abrange os gêneros trágico, cômico, infanto-juvenil e infantil, essa obra é capaz de se difundir e viajar por caminhos ainda não percorridos nacionalmente. Seu potencial teatral é reconhecido na região Nordeste; entretanto, essa dramaturga e sua obra encontram-se fora do cânone de autores da dramaturgia brasileira. Vejo que seria necessário um reconhecimento maior, além do prestígio já alcançado na sua região, não só pela sua potencialidade inventiva, mas também por explorar valores de ordem política e cultural brasileiras, podendo assim, se equiparar a outras obras de autores e autoras nacionais. Além disso, a dramaturgia ramalhiana, poderia também ser apreciada nas demais

regiões do país, que poderiam lhe oferecer diversas possibilidades de criação cênica, bem como o acesso a uma crítica ainda mais ampla.

Quando dissemos da necessidade de se reconhecer no teatro de Lourdes Ramalho um relevante valor artístico, capaz de concorrer em igualdade de condições com qualquer texto dos grandes centros culturais, estávamos discutindo sobre esses termos: há, na tradição literária (e no caso brasileiro isso não é diferente) mecanismos de *canonização*, de valorização de obras artísticas. Basta folhearmos alguns livros de literatura brasileira para estudantes do ensino médio, para constatarmos estes movimentos valorativos: o livro estará repleto de autores e obra, majoritariamente, do Sudeste. E a imensa produção literária de cordéis? Como a escolha dos autores nesses livros passa por um critério de seleção, é neste momento que se confirmam as teorias sobre o cânone. O cordel, assim como várias outras expressões populares nordestinas, não vem à baila, por questões de valoração estéticas, que, por consequência, excluem outros sistemas literários, como o popular. O Nordeste, à visão dos grandes centros, parece não combinar com a produção cultural significativa, pois trata-se de uma região pobre economicamente. Ou pior, quando é reconhecido algum valor literário no Nordeste, é logo rotulada de *regionalismo*: não haveria *universalidade* na temática nordestina, por que? Por uma questão de valoração: o Sudeste produz *nacionalismo*; o Nordeste, *regionalismo*. A compreensão do cânone transita também para compreensão de estruturas de poder: nas editoras, escolas, Universidades, meios de comunicação (LEITE, 2007, p. 259).

Como aponta Wlader Nobre Leite, é possível que haja uma determinada resistência que parece ser exigida pela tradição canonizante, com forte interferência do discurso masculino, bem como de outros fatores, possivelmente elaborados por questões de poder. Sem contar com a crítica nacional que valoriza ou combate, de acordo com suas convicções quando se trata da arte produzida no Nordeste. Em plena concordância com Leite, é o fato de que “ter uma temática nordestina não significa concluir que esta obra não pode ser nacional ou, até mesmo, universal, [...]” (LEITE, 2007, p. 259-260).

Essa discussão, envolvendo Lourdes Ramalho e o cânone, nos leva a acrescentar que, além do que já foi mencionado a respeito, trata-se de um assunto que também passa por outras questões relacionadas ao mercado editorial, como, por exemplo, a publicação impressa de obras literárias, que nem sempre interessa as editoras com distribuição nacional, provavelmente, por não se tonar geradora de uma receita capaz de atingir as expectativas de lucro. Mesmo assim, atualmente, contamos com os estudos acadêmicos que vem se fortalecendo nas últimas décadas, envolvendo pesquisas relacionadas à literatura de Lourdes Ramalho, bem como as mídias digitais, como a internet, que disponibiliza acesso a informações importantes a respeito da sua obra. Mas afinal, a quem interessa essa obra? Será que os profissionais de teatro, os diretores, encenadores e dramaturgistas de outras regiões do

Brasil estariam interessados em uma produção dramaturgica dessa natureza? São esses e outros assuntos que ainda precisam ser discutidos, analisados e questionados, pois, são indagações envolvendo a obra dramaturgica de uma das mais importantes escritoras do teatro nordestino. Além disso, Lourdes Ramalho não é só uma simples defensora da cultura do Nordeste, é uma mulher que escreve textos para teatro, comprometida com a dramaturgia produzida da região.

Reconhecer o valor universal na obra de Lourdes cremos não ser muito difícil. É necessário, contudo, se descortinar padrões de valoração para chegarmos ao caminho que vislumbramos justo não só para a obra da autora paraibana, mas para qualquer esforço artístico. [...] (LEITE, 2007, p. 260).

Os textos teatrais de Lourdes Ramalho são escritos em prosa e em verso, envolvendo, como dito anteriormente, farsa, tragédia, drama e comédia, inclusive um considerável repertório infanto-juvenil. Dos seus mais de cem textos teatrais, destacamos *Fogo-fátuo* (1974), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977), *Guiomar, sem rir sem chorar* (1982), *Frei Molambo, ora pro nobis* (1987), *Romance do conquistador* (1990), *O Reino de Preste João* (1994), *Charivari* (1997), *Chã dos esquecidos* (1998), *O trovador encantado* (1999), *Guiomar, a filha da mãe...* (2003), além de *As Velhas* (1975) nosso tema de estudo.

Na minha primeira entrevista, realizada com Lourdes Ramalho, na tarde do dia 16 de janeiro de 2014, em sua residência, na cidade de Campina Grande, entre outras indagações, comentei sobre a sua obra dramaturgica que envolve os gêneros, trágico, cômico, infanto-juvenil e infantil, perguntei quantos textos teatrais compõem essa obra e ela me respondeu: “Bem, atualmente eu estou com cento e seis peças.” Acrescentei ser notório que o mundo ibérico, Portugal e Espanha, está presente em alguns dos seus textos, inclusive n’*As Velhas*, e pedi que ela me falasse sobre esse universo ibérico na sua obra. Lourdes Ramalho me diz: “Porque a Ibéria, o ibérico está acoplado ao Brasil, principalmente no Nordeste. As histórias são como as histórias ibéricas. Ainda hoje minhas peças vão para lá, vão pra lá, vão pra lá, levadas por Moncho Rodriguez¹⁸, para Portugal e Espanha, por ali tudo comparadas as obras deles lá, daqueles tempos.”

¹⁸ Encenador espanhol, já residiu em Campina Grande – PB, Natal – RN, Recife – PE e em outras cidades nordestinas. Mora há vários anos entre Portugal e Espanha, nas últimas décadas, investiu na reaproximação do teatro nordestino e ibérico, sendo ele o responsável pela concretização de vários projetos de intercâmbio entre o Nordeste brasileiro e a Península ibérica, como por exemplo, *Cumplicidades*, *Cena Lusófana*, *Universo do Cordel e Identidades*, entre muitos. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/1052-revista/teatro/18596-As-rela%C3%A7%C3%B5es-do-teatro-nordestino-e-ib%C3%A9rico.html>>. Acesso em 16 out. 2015.

Naquela ocasião também comentei sobre a sua forma de escrever em prosa e verso, perguntando, ao mesmo tempo, com qual dessas formas de escrita ela possuía mais facilidade. Lourdes Ramalho me respondeu em poucas palavras: “Tanto faz.” Mesmo assim continuei insistindo na pergunta e indagando se ela gostava mais de escrever em prosa ou verso. A dramaturga respondeu:

Eu respeito mais os que faço em verso, porque, primeiro eu tenho o verso no sangue. O primeiro poeta que chegou ao Nordeste, foi o meu quintoavô, de lá pra cá toda geração tem dado dois, três poetas. Inclusive o meu bisavô foi poeta e violeiro, ele fugiu de casa para ser poeta e violeiro. (Nesse momento, ela pede a secretária Cilena, um busto do seu bisavô Ugulino Nunes da Costa). – Ele aqui está, com a Torá na mão, descendência judaica.

Continuei conversando com Lourdes Ramalho e aproveitei para dizer que ela é considerada uma das melhores dramaturgas do teatro nordestino e o que ela teria a dizer sobre isso. A dramaturga me olhou com seu olhar calmo e disse: “A melhor eu não acho não, mas eu acho que é a que tem trabalhado mais. Eu estou com cento e seis peças, justamente para adultos e crianças.” Sobre o tempo utilizado para escrever um texto teatral, ou seja, em quantos dias ela escreve uma peça, a autora afirma:

Depende do tempo que tem amadurecido na minha cabeça, né? Porque na cabeça quando eu tenho uma ideia, é dessa ideia pronta que eu passo para o papel. Então, por exemplo, peças sobre os judeus, eu já tenho muitas peças sobre os judeus, porque eu tenho muito interesse também em divulgar, como o *Trovador Encantado* e *Frei Molambo*. Quanto ao meu teatro, é mais para divertir do que para sofrer, é porque o nordestino precisa de diversão mesmo e lá no íntimo ele gosta disso.

Atualmente Lourdes Ramalho encontra-se com noventa e quatro anos de vida, apesar da saúde debilitada, ainda continua produzindo textos para teatro. A Universidade Estadual da Paraíba – UEPB disponibilizou uma funcionária para organizar toda a sua obra, no sentido de digitalizar todos os seus textos, que ficarão em um banco de dados sob a responsabilidade da referida instituição. Durante nossa entrevista, em alguns momentos, Lourdes Ramalho contava com a colaboração da jovem Fabiana Araújo, enviada pela UEPB, responsável pela compilação dos seus textos. Nessa entrevista, a pedido da dramaturga, houve a participação dessa jovem, no sentido de melhor concretizar as respostas referentes às minhas perguntas, como veremos a seguir. Ainda perguntei à dramaturga se ela estava produzindo algo novo. Ela se dirigiu à secretária Fabiana Araújo e disse: “Quem pode dizer é ela.” Em seguida a jovem Fabiana Araújo continuou relatando:

Dona Lourdes tem muitos textos inéditos, não saberia datar de quando, mas textos que pesquisadores, por exemplo, como Diógenes (Maciel) e Valéria (Andrade), ainda não tinham nenhum conhecimento sobre eles e recentemente ela (Lourdes Ramalho) escreveu um monólogo que ainda falta ser intitulado, está sem título, mas ela escreveu esse monólogo e já escolheu quem irá apresentar o monólogo, quem irá encenar esse monólogo.

Foi aí que Lourdes Ramalho se dirigiu a secretária, dizendo: “Inclusive aquele monólogo que é até em versos, qual foi o que você fez agora, que você passou a limpo.” A jovem Fabiana Araújo respondeu: “Monólogo em verso, *A Peleja de Don Quixote com a Besta Fera*, é esse?” Lourdes Ramalho diz que não, foi outro e pediu para a jovem ir dizendo o que ela teria trabalhado, ou melhor, digitado ultimamente e Fabiana Araújo informou: “Ultimamente, *O Velho Judeu*, *O caso de Ruth*, *Anáguas*, e agora eu estou fazendo (digitando), *O Jogo do Amor*, todas essas obras são inéditas.” Nesse momento perguntei se *Anáguas* era um monólogo e Fabiana Araújo respondeu:

Não, não é, mas ele tem uma perspectiva de monólogo. Todos eles são inéditos nunca foram lançados em livro. *Anáguas*, já foi montado. Esses outros nunca foram montados. Mas *Anáguas* eles têm... as mulheres inicialmente quando falam, elas falam em forma de monólogo, elas falam sozinhas.

Vale salientar que naquele ano de 2014 foi divulgada na imprensa uma nota sobre a liberação para montagens teatrais dos textos de Lourdes Ramalho. Perguntei se a dramaturga teria tido algum problema com encenações ou com pesquisadores a respeito. Mais uma vez, Lourdes Ramalho se dirigindo a secretária disse: “Ela quem pode falar melhor do que eu.” Na sequência Fabiana Araújo explica:

Na verdade, essa nota foi em conjunto com a SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - porque estava se perdendo o alcance do trabalho de dona Lourdes, do nome dela, como o nome dela estava sendo usado e também a questão da arrecadação dos direitos autorais. Então como todas as autorizações antigamente eram dadas por dona Lourdes e as autorizações não eram dadas com um tempo determinado, as pessoas continuavam a usar e não existia um controle dessa arrecadação dos direitos autorais. Então dona Lourdes voltou a se filiar com a SBAT e a SBAT recomendou que, já que não havia um controle das autorizações que já haviam sido dadas, o correto seria cancelar todas as autorizações que dona Lourdes já deu e com isso as pessoas têm agora que se regularizar. Então, a nota foi um texto que foi produzido pela SBAT, mas nós quem publicamos a nota no jornal, saiu no Correio da Paraíba em cinco publicações e no Diário de Pernambuco em uma única publicação. Então, cancela todas as autorizações que dona Lourdes já deu. Agora, isso para a questão realmente do teatro, quem tem autorização para encenar alguma peça de dona Lourdes para usar algum texto, para adaptar, está cancelado e agora tem que se regularizar com a SBAT. Então entra em contato com a SBAT, pede autorização e a SBAT

2.4 Lourdes Ramalho e a crítica

A professora e pesquisadora da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, Valéria Andrade, ao longo dos anos vem desenvolvendo um trabalho em torno da obra de Lourdes Ramalho. Trata-se de uma profissional que possui um vasto conhecimento em relação a essa dramaturga e a sua obra, tendo publicado artigos, resenhas e organizações de livros, envolvendo a crítica e outros estudos voltados para a obra ramalhiana. Como uma das prefaciadoras do livro, publicado em 2011, intitulado *A feira e O trovador encantado*, (dois textos de autoria de Lourdes Ramalho) ela nos apresenta uma divisão, em ciclos, da dramaturgia de Lourdes Ramalho:

- Primeiro Ciclo: Um inventário em prosa;
- Segundo Ciclo: Uma expedição arqueológica em versos;
- Terceiro Ciclo: Teatro Infantil

Primeiro Ciclo: Um inventário em prosa – Refere-se à dramaturgia ramalhiana, escrita nas décadas de 1970 e 1980, em que a autora desenvolve uma proposta inventariante, tendo em vista uma “perspectiva crítica” que visa retratar “os modos de viver e de dizer” do universo de mulheres e homens do Nordeste brasileiro. Lourdes Ramalho revela esse universo historiando tradições, inclusive os costumes alimentares e os termos linguísticos utilizados até hoje, (herança ibérica/galega), bem como as crenças populares e a religiosidade presentes no povo. Esse ciclo reúne vários textos, entre eles destacamos *As Velhas*, *Os mal-amados*, *A mulher da Viração*, *Uma mulher dama*, *Guiomar – sem rir, sem chorar*, *Fiel espelho meu*, *Fogo-fátuo* e *A eleição*, “alguns dos outros textos que compõem este primeiro ciclo, a energia de um feminino nada frágil permeia as várias tramas, incorporada a mulheres que são, quase sempre, as condutoras da ação dramática” (ANDRADE, 2011, p. 38). No entanto, as mulheres continuam protagonizando o segundo ciclo da produção dramática de Lourdes Ramalho e neste sentido, Andrade continua seu contexto acrescentando a seguinte argumentação:

Mas, especificamente em relação a esta safra inaugural, enfatizo, nesta força feminina, a pulsação que dá corpo e alma à figura da ‘matriarca’ – aquela que, sendo a base da organização familiar, seja a da filha-donzela e a do filho-homem, seja a dela própria, a esposa, que mesmo abandonada pelo marido deve resguardar-se de dois grandes riscos: o de ser infiel ao seu homem e o de cometer pecado casando-se de novo sem saber-se desimpedida para isso. Dotadas de poder pelo exercício da maternidade, as mulheres que habitam o *locus* ibero-nordestino recriado por Lourdes Ramalho trazem à cena um ser feminino que tem nas veias o fermento da rebeldia, não se deixando amputar pelos ditames da lei patriarcal, inclusive

com relação à vivência de seus afetos e de sua sexualidade (ANDRADE, 2011, p. 39).

Ainda que Lourdes Ramalho apresente em sua dramaturgia um protagonismo liderado pelas mulheres, para Andrade, essa presença feminina “não condiciona o masculino a uma ação meramente coadjuvante.” Isso quer dizer que, mesmo as personagens masculinas aparecendo em segundo plano e algumas delas presentes apenas nos contornos dos textos ramalhianos, a autora constrói suas tramas trazendo as questões relacionais, envolvendo homens e mulheres. A apresentação dos conflitos expõe a proposta dessa dramaturga em que “a intenção de pôr abaixo estruturas socioculturais corroídas se nutre 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 cooperação” (ANDRADE, 2011, p. 40). Essa autora além de relacionar a cultura do Nordeste, nos seus textos, traz à tona um processo “anti-patriarcal e emancipatório” fundamentado em ações envolvendo as mulheres, como uma das suas linhas de criação dramaturgica. Andrade, neste contexto, ainda nos relata:

Como já referido em outros estudos, no itinerário que faz sertão adentro em busca das raízes ibero-judaicas e populares da cultura nordestina, a dramaturga passa por entre as muitas veredas do feminino e do masculino, dando relevo a representação de gênero que tanto denunciam quanto questionam as relações desiguais entre homens e mulheres do Brasil, notadamente da região Nordeste (ANDRADE, 2011, p. 40-41).

A partir dessas afirmativas, Valéria Andrade continua sua investigação e constrói o segundo ciclo dos textos ramalhianos. A pesquisadora em sua “expedição arqueológica” nos oferece uma explanação em torno de uma dramaturgia em versos em que, Lourdes Ramalho, mesmo escrevendo em tom rimado, seus textos continuam historiando a cultura do Nordeste, especificamente aquela proveniente dos sertões, trazendo em tema e conteúdo a herança da ancestralidade ibérica, como já foi dito, presente nos hábitos do povo daquela região.

Segundo Ciclo: Uma expedição arqueológica em versos – No intuito de resgatar traços da ancestralidade nordestina, a composição desse ciclo “toma corpo” definitivamente a partir de 1990. “A proposta estética de desvendamento e de ressignificação das raízes étnicas e culturais do universo popular nordestino – remetendo, em particular, à cultura ibérica do século XVI – marca o segundo ciclo da sua dramaturgia” (ANDRADE, 2011, p. 44). Além de outros textos que compõem este ciclo, ressaltamos: *A feira*, *Charivari*, *Presépio mambembe*, *Romance do conquistador* e *Guiomar a filha da mãe*.

Terceiro Ciclo: Teatro Infantil – Segundo a pesquisadora, este conjunto de peças destinado para o público infantil está escrito quase todo em versos. Os textos desse ciclo, não

se colocam nos dois ciclos da produção de Lourdes Ramalho, anteriormente já citados, “até por terem surgido, em suas primeiras versões, [...], numa fase em que inventar personagens e situações para fazê-los viver no palco era uma brincadeira que a menina Lourdinha mais apreciava” (ANDRADE, 2011, p. 48). Na produção desse ciclo, está presente uma considerável quantidade de brincadeiras cantadas, provenientes da “tradição oral brasileira”.

Embora outros textos também participem desse universo infantil da dramaturgia, destacamos *Novas aventuras de João Grilo*, *Malasartes Buenas Artes*, *Dom Ratinho e Dom Gatão*, *Folgedos natalinos*, *O diabo religioso*, *Maria Roupa de Palha*, bem como *Anjos de caramelada*. Nesse universo infantil de Lourdes Ramalho, encontramos um mundo de fantasias composto por personagens e situações mágicas inerentes a esse gênero:

Revisitando personagens, fábulas e procedimentos estéticos da literatura popular em verso e de contos de fadas, além de provérbios e danças dramáticas, a autora mistura versos e ritmos, criando um clima de magia, brincadeira e festa, próprio da cultura popular e, igualmente, do teatro infantil. Príncipes, princesas, fadas, bruxas, irrupções várias do maravilhoso povoam este mundo de encantamento, a que se juntam ainda elementos do teatro popular de rua, do circo, das histórias de folheto de cordel (ANDRADE, 2011, p. 48).

A crítica social se torna uma marca na obra dramatúrgica de Lourdes Ramalho e nesse terceiro ciclo não é diferente, mesmo não sendo esse o seu objetivo principal na construção das peças infantis. O senso crítico continua permeando esse universo voltado para a criançada. “Seu suporte está, sobretudo, na brincadeira e, ainda, na utilização do humor, na recorrência a temas e personagens que povoam o imaginário popular e na musicalidade do verso de sete sílabas” (ANDRADE, 2011, p. 48-49). Lourdes Ramalho continua escrevendo sua dramaturgia, reinventando, renovando o velho, refazendo as velhas histórias e, aos poucos, conquistando mais espaços.

A dramaturgia de Lourdes Ramalho vem sendo reconhecida paulatinamente pela crítica teatral nordestina desde a década de 1970. Ao longo dos anos, seus textos foram aclamados por estudiosos, por artistas de teatro, pelo público, o que assevera o potencial criativo dessa autora. Sua fortuna crítica enfoca, principalmente, questões relacionadas à condição de “ser nordestino”, às personagens, às circunstâncias enfrentadas por homens e mulheres nas suas lutas e desventuras, nas relações sociais, amorosas e, por que não dizer, humanas. Vale ressaltar que, nesta fortuna crítica, geralmente, as personagens femininas são as mais discutidas talvez pelo fato de serem elas, na maioria dos textos, as protagonistas da ação. As heranças culturais ibéricas, presentes no povo nordestino (como as crenças e os

costumes), estão inseridas na sua obra, se entrelaçando com outros fatores de ordem política e social que dão forma ao contexto da trama, como já afirmou Sabine Möller-Zeidler:

[...] As peças procuram as raízes tradicionais e mostram a mistura da cultura própria com a cultura européia, mantendo como cena preferida o sertão onde o misticismo, as crenças populares e as vivências remetem diretamente a Ibéria medieval (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 202).

As personagens presentes na dramaturgia de Lourdes Ramalho, muitas vezes, são vítimas do sistema político que rege o país; outras vezes, são condenadas a enfrentar as tramas tecidas pelo próprio destino, mas que, certamente, estão cercadas por crenças e costumes embutidos, há muito tempo, na sua própria cultura. Por enquanto, vale evidenciar a forte presença feminina nos textos de Lourdes Ramalho, em que as personagens masculinas, na sua maioria, aparecem de forma secundária e algumas vezes nas entrelinhas, como n'*As Velhas* por exemplo. Os homens surgem em segundo plano em relação ao poder feminino. Andrade, neste sentido, ainda nos diz:

As figuras femininas percorrem toda a obra de Lourdes Ramalho desde a sua primeira peça, escrita aos dezesseis anos como um manifesto contra a atmosfera representativa do colégio interno onde estudava, em Recife. Na maioria dos textos, não apenas as personagens mais significativas são femininas, como também a ação dramática é conduzida por elas [...] (ANDRADE, 2005a, p. 320).

O pesquisador Diógenes André Vieira Maciel (2005), se referindo a Lourdes Ramalho, no artigo “Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise”²⁰, indica a universalidade da obra ramalhiana na representação de tipos marcantes do Nordeste e ao mesmo tempo, evidencia a importância da autora que não se prende a clichês regionais, nem mesmo aos apelos folclóricos. Na obra da nossa dramaturga, o popular é recriado de maneira que possamos nos reportar à Ibéria dos mais remotos tempos (onde a História se confunde com a arte), como também ao Nordeste, nosso contemporâneo. A forma da criação artística adotada pela autora torna sua fatura singular, tudo isso para dizer que, mesmo em tempos de globalização, é possível ser original, recriar, inovar e não se deixar levar pelo modismo dominado pela cópia:

É inegável que os temas tratados são alçados a níveis universais, não estando presos ao surrado *capim&curral*, ou seja, a miséria, mesmo que apareça

²⁰ Esse artigo é uma versão aprimorada de um outro texto, a saber, MACIEL, 2004b.

como pano-de-fundo em muitas de suas obras, não é pintada como solução simples e/ou com tons populistas (MACIEL, 2004b, p. 3).

Embora Lourdes Ramalho, em seus textos teatrais, represente as classes subalternas do Nordeste brasileiro, podemos perceber que a sua dramaturgia é repleta de temas universais: as alegrias e tristezas, o amor e o ódio, os encontros e desencontros, são temas que terminam por qualificar e universalizar o ser humano, mesmo quando envolvem variações de diferentes culturas, povos e costumes.

Maria das Vitórias de Lima Rocha (1989, p. 66) assegura que essa dramaturga fala do homem do povo e sua expressão típica, sua maneira de falar, seu comportamento, superstições, preconceitos, dificuldades, como também das suas angústias, conflitos e esperanças. Contudo, ainda acrescenta que em qualquer recanto do mundo em que exista ser humano, também estão presentes o desespero, a fé, a dor, a alegria, o ódio e o amor, ou melhor, o homem e sua história.

Diógenes Maciel também faz destaque e ao mesmo tempo, complementa o que já foi expresso anteriormente, ao revelar as possibilidades e referências regionais expostas no conjunto dessa obra:

O nível prosódico das personagens, recheado de ditos e de referências a lugares e tipos, as situações em que se envolvem, o ambiente por onde circulam, são elementos estruturais, constitutivos e necessários para a construção da realidade representada, trazidos à cena não só para despertar o riso fácil pela caricatura, mas aquele riso desconfiado, de si mesmo (MACIEL, 2004b, p. 4).

O pesquisador ressalta em outro artigo intitulado “Ainda, e sempre, *As Velhas*”, quando se refere a uma das montagens dessa peça, dirigida por Moncho Rodriguez, em 1989: “O que se via no palco era o embate entre duas mulheres, fortes, falando como nós sobre coisas de nossa terra, desfilando suas dores em meio àquela luz, seca, áspera, quente... mas que bem poderia ser de qualquer lugar” (MACIEL, 2005a, p. 113-114). Ainda se referindo *As Velhas*, desta vez se reportando a outra encenação, do Grupo de Teatro Contratempo, no ano 2000, dirigida por Duílio Cunha, em João Pessoa – PB, o mesmo autor reafirma sua empatia, ou melhor, uma espécie de interação com o universo de Lourdes Ramalho, principalmente quando se deparou com Vina e Mariana: “Não podia deixar de novamente encontrar aquelas mulheres, não podia resistir à enorme vontade de ouvi-las. E elas estavam lá. Tão nossas, tão fortes, [...]. Era impossível não ser arrebatado por elas” (MACIEL, 2005a, p. 114).

É provável que o fato de “ser arrebatado” por personagens fortes que representam as virtudes e as deficiências humanas esteja vinculado a muitos de nós mesmos, afinal, somos

humanos, somos universais. Como bem afirma Sabine Möller-Zeidler, apesar de algumas exceções, as tramas de Lourdes Ramalho se passam no sertão nordestino, vazadas numa linguagem “simplória”, muitas vezes maliciosa e com expressões específicas do povo, o que implica esta obra ser classificada como regionalista, com ênfase às vezes, para o trágico, outras vezes, para o cômico. Tudo isso acaba por diferenciá-la, por exemplo, de Ariano Suassuna, uma vez que Lourdes Ramalho não se detém a representar apenas o Nordeste, sua obra vai muito mais além, pois, busca dialogar com outros setores, envolvendo temas, personagens e situações com características comuns ao ser humano, independente de recortes geográficos. “[...], Lourdes não se limita ao retratar o Nordeste. A maioria de suas peças implica uma mensagem universal, onde a tragédia nordestina serve de exemplo para evidenciar a condição humana geral” (MÖLLER-ZADLER, op cit., p. 198).

Em *As Velhas*, as personagens femininas são marcadas pelo destino e, ao mesmo tempo, pela bravura, pela ironia, pelo sentimento de vingança, como também pelas angústias e pelo sacrifício.²¹ Assim, como afirma MACIEL (2005a), o enredo dessa peça traz à cena o conflito familiar, núcleo temático importante nas tragédias da tradição grega. É a partir desta afirmativa que podemos traçar a relação de Lourdes Ramalho com as tragédias gregas, quando ela se vale da ordem social para discutir ou denunciar esse mesmo sistema social. Ela não reproduz e sim questiona, pois, assim como nas tragédias da Grécia Clássica, não tematiza o mito, mas utiliza-se desse mito para delatar e contestar a sociedade e a realidade sua contemporânea. Vejamos:

Há algo mais propriamente nosso, mais brasileiro, do que o drama das famílias tangidas pelas secas, exploradas em seus poucos recursos pelas frentes oficiais de trabalho controladas pelos poderes locais? Contudo, desde quando a temática do êxodo é exclusivamente nordestina? Mais ainda: desde quando vinganças familiares, amores impossíveis, finais trágicos são apenas privilégio de obras ‘regionais’? Eles não dizem de nossos dramas enquanto seres viventes? N’*As Velhas*, discute-se tudo isso: a seca, o poder político, a posição das matriarcas na organização familiar e social, vinganças e êxodo rural, temas que antes de serem ‘regionais’ são ‘universais’ (MACIEL, 2005a, p. 116-117).

Sabine Möller-Zeidler destaca “a recaída no velho preconceito” quando cita o dramaturgo carioca João Siqueira, que, elogiando o texto teatral *As Velhas*, classifica Lourdes Ramalho como “autora nacional se não tivesse a infelicidade de ter nascido na Paraíba.”

²¹ Estas características são encontradas na dramaturgia ocidental desde a Grécia Antiga na dramaturgia de Sófocles, por exemplo, personagens dos clássicos como, *Antígona*, que enfrenta a luta da autoridade contra os sentimentos, e *Electra*, em que a ironia habita e vai se entrelaçando com o decorrer dos fatos.

(MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 202). Será que se João Siqueira soubesse que Lourdes Ramalho não nasceu na Paraíba e sim no Rio Grande do Norte teria se pronunciado da mesma forma? Talvez sim, pois, em se tratando de Nordeste, nesse caso, para alguns, pouco importa se é este ou aquele Estado.

Segundo Maria das Vitórias de Lima Rocha (1989), na peça *Festa do Rosário* se tematiza a luta de uma comunidade negra do interior da Paraíba, de maneira próxima àquela da construção da ação trágica da Antiguidade. O principal conflito se desenvolve dentro do contexto da preparação dessa gente negra para a festa que se aproxima: “A cena se reveste de significados simbólicos, uma vez que a ação realizada pelas duas mulheres – uma velha, outra nova – encerra em si a própria história de servidão negra [...]” (ROCHA, 1986, p. 67-68). Mais uma vez, a mulher é o foco principal dessa discussão. A personagem da avó faz um retrospecto da situação histórica do negro, desde quando esse era negociado como mercadoria, fechando o seu lamento e notabilizando o drama das mulheres negras exploradas sexualmente e que acabaram por conceber filhos que passam a representar a afirmação das circunstâncias femininas e a imagem da sua sujeição:

Sem ser de origem africana, a escritora Lourdes Ramalho revela uma profunda identificação com a questão da mulher negra dentro da preconceituosa sociedade nordestina, em particular e brasileira por extensão. Seu ponto de vista como narradora é de dentro, identificada com o objeto narrado. Sua narrativa tem empatia e a intimidade de alguém do interior da própria comunidade negra [...] (ROCHA, 1986, p. 72).

Em se tratando da mulher, seja ela negra ou não, nossa dramaturga exprime a sina dessas criaturas trágicas condenadas às mais variadas controvérsias no seu dia-a-dia e, desta forma, entrelaça suas personagens nos liames sócio-culturais, uma maneira de elevar e humanizar o seu povo: “Igualmente fatal, trágico mesmo, em Lourdes Ramalho é o desejo feminino, com todo o seu potencial subversivo, de quebrar os preconceitos nos quais está estruturada a ordem patriarcal nordestina” (ROCHA, 1986, p. 79). Hoje podemos entender que o universo dos patriarcas nordestinos encontra-se em decadência, mesmo ainda havendo alguma resistência principalmente nos confins do semiárido. Afinal, trata-se de um processo de transição que avança e anuncia o fim da sociedade patriarcal.

Diante dessa discussão, somos conduzidos a revelar outros fatores, analisados por pesquisadores, envolvendo a relação de Lourdes Ramalho com outras tendências dramáticas ocidentais envolvendo temas de natureza universal. Há quem compare seu universo com a obra do dramaturgo espanhol Garcia Lorca, como ainda afirma Maria das Vitórias de Lima Rocha, ao revelar que o Nordeste brasileiro anda “de mãos dadas” com a

Ibéria: “[...] Além do mais, [...], a mulher nordestina é lorquiana” (ROCHA, 1986, p. 75). Do mesmo lado, as mulheres lorquianas são representadas através de um contexto histórico, social, cultural, principalmente no que se relaciona com seus princípios de honra, vida e morte.

Neste sentido, vejamos o que expressa Valéria Andrade em seu artigo “A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho”:

[...] Sob esse olhar, podemos, portanto, considerar que os “dramas das mulheres de vilarejos da Espanha” representados por Garcia Lorca guardam um parentesco com os vividos por mulheres brasileiras do sertão nordestino. Vejamos, na obra de Lourdes Ramalho, como estão representados estes dramas e como se aproximam e se distanciam dos lorquianos (ANDRADE, 2005b, p. 322-323).

As personagens femininas espanholas se aproximam das personagens Mariana e Vina, de *As Velhas*, que exprimem o espírito de luta das mulheres nordestinas, herança de um povo que ainda carrega as características das mulheres judias e ibéricas. Valéria Andrade, além de destacar essa força das mulheres nordestinas, também dialoga com a dramaturgia de Lorca e suas mulheres, dois mundos separados pelo mar, unidos pela herança cultural e pela maneira de retratar o ser humano e seu universo sócio-cultural:

Nos contextos sociais retratados por Garcia Lorca e Lourdes Ramalho, as tensões e os conflitos vividos pelas mulheres em decorrência da assimetria das relações de gênero parecem, à primeira vista, insolúveis. Ambos discutem questões suscitadas pelas relações de gênero do ponto de vista do feminino. São das mulheres as experiências de mundo e de vida que ambos trazem ao centro da ação dramática, de onde elas se pronunciam e afrontam a onipotência do masculino. Submissas, de um modo geral, apenas até certo limite, as mulheres re/criadas por Lourdes Ramalho diferem de suas ancestrais lorquianas sobretudo quando apontam saídas para os impasses [...] (ANDRADE, 2005b, p. 329).

Como podemos observar, tanto em Garcia Lorca, como em Lourdes Ramalho, as mulheres estão inseridas no centro da ação dramática evidenciando os conflitos que permeiam o contexto social da trama. A diferença entre essas mulheres está na maneira como Lourdes Ramalho impulsiona suas personagens femininas em direção à resolução dos impasses, ou melhor, à procura de saídas, que possam tornar os fatos não menos abrangentes, porém, mais brandos. Tudo isso nos leva a refletir em relação aos sentimentos de cooperação e solidariedade do povo nordestino:

[...]. Uma dessas saídas está representada de forma magnífica no desfecho de *As Velhas*: a solidariedade como única alternativa para se buscar superar a

rivalidade tão alimentada entre mulheres vivendo em sociedades marcadas historicamente pela ordem patriarcal como a brasileira, em particular a do Nordeste do país (ANDRADE, 2005b, p. 329).

É sabido que as personagens encontradas em Lorca são compostas de especificidades que terminam por nos remeter ao universo do povo nordestino. A semelhança nos costumes, crenças e linguajar são fortes vestígios da herança ibérica trazida pelos nossos ancestrais europeus e que, até hoje, ainda permeiam a cultura do Nordeste, principalmente nos sertões. Na introdução de *Os mal-amados*, a própria autora afirma ser este texto um documentário do linguajar nordestino, dos seus costumes e preconceitos, identificando o personagem Julião Santa Rosa com os bárbaros que invadiram a Península Ibérica ou os pagãos que escravizavam as mulheres e as transformavam em objetos de prazer ou vingança (RAMALHO, 1980, p. 83).

Valéria Andrade nos remete ao encontro entre as personagens lorquianas e as mulheres de Lourdes Ramalho. N' *As Velhas*, há ecos da voz de Bernarda Alba, se referindo ao comportamento e a personalidade forte, os desejos, a vida, enfim, de suas filhas, pois, “Mariana e Ludovina agiam exatamente dentro do mesmo padrão com seus filhos”. (ANDRADE, 2005b, p. 328). Em *A Casa de Bernarda Alba* e *Yerma* são evidentes os indícios de afinidades com *As Velhas* e *Os Mal-Amados*, respectivamente:

Em *Os mal-amados* (1976), [...]. Embora não apareça em cena, sabe-se que Ana Rosa, tal como as filhas de Bernarda Alba, vivia enclausurada. [...]. Tal como Adela, Ana Rosa afronta a tirania do pai. Antes de se envolver com o padre, ela flertara com um estudante da capital. Já Paulina descende de *Yerma* em seu desejo obsessivo de ser mãe, [...]. Em Paulina encontramos a mãe lorquiana que Yerma teria sido, que buscava satisfazer seu desejo de filhos principalmente porque, impedida de se realizar como mulher, direciona sua afetividade inteiramente para os filhos. [...]. Esse mesmo amor de mãe entranhado e da mais completa devoção está em *As Velhas*. Defensora feroz de seus filhos e da honra da família – centrada na virgindade da filha e também na sua própria honra -, a sertaneja Mariana tem um ajuste de contas a fazer com Ludovina, a cigana que, vinte anos antes, lhe roubara o marido [...] (ANDRADE, 2005b, p. 324-325).

A universalidade dos temas envolvidos na dramaturgia de Lourdes Ramalho termina por espelhar nossa capacidade de ver, de comparar ou mesmo de reportar as mais diversas situações que, enriquecidas pela ação dramática, acabam por revelar nossas próprias trajetórias ou mesmo a realidade dos nordestinos tangidos pela seca e pela desproporção social e seus conflitos. Valéria Andrade, ainda assinala a relação entre a matriarca de Lorca (em *Bodas de Sangue*) e as matriarcas de Lourdes Ramalho (em *As Velhas*), para ela, é a “voz que partilha também com Mariana e com Ludovina igualmente o timbre desesperado da mãe

que não teme o risco de entregar o filho à morte para limpar a honra da filha” (ANDRADE, 2005b, p. 328).

Outra análise a respeito da obra de Lourdes Ramalho está no artigo intitulado “Regionalismo e universalismo. O Teatro de Lourdes Ramalho” de Sabine Möller-Zeidler, a que nos referimos. A autora passa a desenvolver seus comentários no sentido de nos acrescentar que “a obra ramalhiana (sic) não foge da classificação como regionalista. [...] Às vezes revela a tragicidade, às vezes leva para o lado cômico, apontando a uma mentalidade peculiar ao povo nordestino [...]” (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 197-198). Para Möller-Zeidler, *Fogo-Fátuo* é a peça responsável pelo sucesso da nossa dramaturga, por ter conquistado o primeiro lugar no Concurso da Federação Nacional de Teatro (FENAT), em plena ditadura militar. Nessa peça, Lourdes Ramalho revela sua firmeza e seu posicionamento anticolonialista, trazendo à tona a entrada de “gringos” numa determinada área de mineração, o que, conseqüentemente, gera mudança no *modus-vivendi*, engendrando um processo de transformação nos valores morais dos sertanejos, moradores daquela área.

Todos os autores com quem dialogamos até agora citam *As Velhas*, como uma das referências primordiais da obra ramalhiana, não só como vencedora, em 1975, do concurso da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), em Curitiba - PR, na época, um dos mais concorridos no país por autores nacionais – mas, também, pela grandeza da sua estrutura dramaturgic. Möller-Zeidler acrescenta que este prêmio abriu uma brecha para Lourdes Ramalho tornar-se uma dramaturga conhecida nacionalmente (o que ainda não aconteceu) e ainda acrescenta que “a tragédia cotidiana do sertão brasileiro multiplica-se [...]. A rivalidade entre as duas mulheres, alimentada pelo ódio de vinte anos, se reduz a um destino em comum – a solidão: [...]” (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 200).

Para Möller-Zeidler, talvez seja *A Feira*, a peça mais regionalista da obra de Lourdes Ramalho. Premiada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), a ação acontece em uma feira nordestina, retratando o lado mais fiel do cotidiano sertanejo. Nas feiras acontecem os encontros de vários tipos que moram na região, principalmente os da zona rural, “é o campo de choques sociais” (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 198).

A Eleição, texto também premiado, denuncia a prática corrupta dos políticos na caça ao voto. É interessante notar que estávamos em pleno clima de reabertura política. Para Möller-Zeidler, daí para cá, entre 1978 e 1990, Lourdes Ramalho produziu textos bem menos significativos:

Curiosamente, com esta peça, ainda sob o regime militar e o Ato Institucional nº 5 em vigor, o ciclo dos textos políticos alcançou seu auge e, ao mesmo tempo, chegou ao fim. [...]. Verifica-se, na obra da nossa autora, a mesma tendência para o escapismo e a volta a uma visão mais intimista. Serve de exemplo desta fase *O Psicanalista*, escrito em 1981, [...] (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 199).

Por outro lado, n' *O Psicanalista*, as personagens, com suas deficiências mentais, entrelaçam seus caminhos num consultório de um médico que aglomera, nele mesmo, todos os possíveis componentes da condição humana que ele próprio está pretendendo levar à cura. Apesar de o texto poder ser considerado uma crítica destinada à saúde pública, nota-se a diferença, no que se refere ao seu conteúdo crítico, em relação aos textos escritos entre 1973 e 1978, que dispunham de um posicionamento político mais direto, com uma crítica social mais acirrada.

Na década de 1990, a criação de Lourdes Ramalho tomou um novo rumo. A emergência de outras raízes deu margens ao processo criativo da dramaturga que, também, apontou para a herança europeia renascentista, de onde deu asas e voz ao mito do Don Juan, através da peça *Romance do Conquistador* (1991). A pesquisadora Sabine Möller-Zeidler discute sobre Lourdes Ramalho e a ligação cultural que une o Nordeste brasileiro e Ibéria:

A ponte cultural entre o Nordeste e a Ibéria ganha ainda mais destaque na penúltima peça de Lourdes Ramalho, de 1991: *O Romance do Conquistador. Diferente d'As Velhas*. *O Romance* trata a essência humana com toda força típica à poesia popular, [...], recriado com a cor e a musicalidade das caatingas do Nordeste (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 202).

Na peça *Romance do Conquistador*, escrita em versos, o herói conquistador europeu ganha uma roupagem popular quando é recriado por nossa dramaturga, que o transforma em um vendedor ambulante de folhetos das feiras das cidades do interior. Trata-se de um conquistador, de “sexo de ferro”, “cabra da peste”, machão nordestino que percorre as feiras das pequenas cidades da região. Esse texto retorna às fórmulas cordelistas e trata da essência humana, a partir de traços típicos da poesia popular, dando ênfase ao erotismo, tornado elemento acionador do riso através da construção das personagens.

De encantações, errâncias e cantorias é o título do artigo de Valéria Andrade, sobre a peça *O trovador encantado* (1999), em que se destaca o lugar que o universo ibérico medieval ocupa na criação de Lourdes Ramalho. Nessa peça, também em versos, a autora faz uma mistura envolvendo o profano, o sagrado, a história, a fantasia, o cômico, a poesia popular, etc., construindo personagens que envolvem figuras distintas, como bobos, trovadores, beatas, prostitutas, padres, bruxas, inquisidores. Tudo isso aponta para a real

importância de “vislumbrar a verdadeira rede de espionagem que se cria em Portugal a partir da instalação do tribunal da Inquisição, em 1536, a fim de averiguar a sinceridade da fé dos recém-convertidos” (ANDRADE, 2005a, p. 126).

Para Valéria Andrade, *O trovador encantado*, coloca em evidência, numa perspectiva histórico-imaginária, as origens ibero-judaicas do cantador de viola brasileiro. Do mesmo lado, ainda faz uma reflexão sobre os procedimentos adotados literariamente por Lourdes Ramalho na realização desta sua proposta apoiada no conceito de hibridização, que implica na “capacidade de fazer o novo com fragmentos e restos de algo anterior, de se (re)fazer constantemente pela mescla” (ANDRADE, 2005a, p. 124). Segundo Andrade, talvez este seja um dos componentes mais duradouros e mais característicos da literatura popular, como também de outras práticas culturais populares. No que se refere ao já mencionado procedimento denominado de hibridização ou mistura, este pode envolver vários elementos no processo de criação, desde que haja comprometimento poético e ajustes nos versos e narrativa. Além disso, essa fusão de linguagens pode ser elaborada a partir do oral e da escrita; elementos de uma manifestação popular transferidos para outra.

Entre toda ação que move a atmosfera de *O trovador encantado* é evidente a afinidade da dramaturga não só com a História (já que envolve a Inquisição e os judeus), mas com as tradições populares que permeiam seu imaginário. Nesse universo ramalhiano, desfilam tipos populares capazes de nos transportar a uma ‘viagem’ delineada por figuras simples, heróis e anti-heróis. São personagens que representam nossa genitura que, no início do século XXI, ainda ancora no Nordeste brasileiro, só que desta vez sem fama de aventureiro: sua reputação está voltada para a cultura, numa recriação capaz de mexer com nossas memórias mais ancestrais.

Na Dissertação de Mestrado intitulada *O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina*, de Vanuza Souza Silva (2005), são encontradas várias abordagens acerca de Lourdes Ramalho e sua obra. Nesse estudo, a pesquisadora discute diversos fatores históricos, sociológicos, culturais, criativos, críticos, etc. “Percorrer, portanto, os textos dramaturgicos de Lourdes Ramalho é percorrer, simultaneamente, a ideia de cultura que a autora vai construindo, [...]” (SILVA, 2005, p. 22). Para a pesquisadora, o fato de Lourdes Ramalho escrever cinquenta anos depois de José Lins do Rego e Gilberto Freyre atualiza a discussão que mobilizou a produção intelectual que instituiu o Nordeste enquanto espaço da tradição, ao mesmo tempo em que contribui para a particularidade dessa região do país.

Observamos que, no seu processo de construção da pesquisa, Silva percorre vários textos da obra ramalhiana, como *As Velhas*, *Os mal-amados*, *A feira*, entre outros já discutidos. Para ela, o teatro de Lourdes Ramalho e sua paixão por essa arte, se justificam pela

fixação dos costumes e valores da região. Vejamos seu posicionamento em relação a esta discussão:

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 cultura. Essa preocupação social com as raízes da sua região explica em grande medida o fato de ser a única escritora na cidade (Campina Grande – PB.) nas décadas de 70 e 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 (SILVA, 2005, p. 69).

Para Silva, no centro dessa busca pela tradição está a pesquisa voltada para o cordel: é uma trajetória em que Lourdes Ramalho mostra essa prática, como arte em processo no Nordeste. Essa é uma das fontes inspiradoras da nossa dramaturga para recriar as raízes ibéricas, mouras e judaicas presentes no Nordeste, uma região que ainda preserva fortes registros desses povos que nos deixaram um legado cultural.

A pesquisadora utiliza, no seu estudo, uma série de entrevistas com alguns intelectuais campinenses, entre eles Saulo Queiroz e Hermano José, que dispõem de um bom entendimento a respeito de Lourdes Ramalho e sua trajetória criativa. Há, também, uma conversa com a própria autora que afirma serem seus textos versos, repletos de um misticismo que se entrelaça com o sagrado, o profano, o cômico, o burlesco, tipos sertanejos e imagens alegóricas que terminam por ilustrar sua arte. Essas imagens são provenientes da observação do popular e das leituras das poesias de feira.

Segundo Silva, esse processo de observação de Lourdes Ramalho renasce, por exemplo, n'*A feira*, em que a dramaturga dispunha de um banco, à tardinha, e passava a observar o movimento da feira, assumindo uma atitude de pesquisadora. Em *Fogo fátuo*, que fala da descoberta de xelitas, (*scheelita*: tungstato de cálcio, minério do qual se extrai o tungstênio e seus compostos.), no sertão nordestino, nossa dramaturga afirma o mesmo, pois, a descoberta de xelitas se deu próximo à sua fazenda, em Santa Luzia – PB. Em relação ao texto *Os Mal-amados*, a postura de Julião Santa Rosa de prender a filha, durante oito anos, no sótão, é também fruto da observação, nesse caso, de um fato verídico relatado pelo seu tio-avô. São alguns detalhes que acabam por ilustrar parte do acervo de imagens da dramaturga Lourdes Ramalho.

Entre as imagens captadas pela dramaturga e o direcionamento dos seus textos até o público, não poderíamos deixar de reverenciar a importância da figura do encenador. É ele o encarregado de montar a peça, assumindo a organização estética do espetáculo,

escolhendo atores e interpretando o texto, para utilizar as possibilidades cênicas e levar o que antes era texto escrito ao público. Vejamos o que afirma o diretor Duílio Cunha, diretor do Grupo de Teatro Contratempo (João Pessoa – PB), na condição de encenador de *As Velhas*, uma montagem do ano 2000, que se manteve até o ano de 2006:

[...], um texto que desde o início cativou o grupo pela possibilidade de uma encenação repleta de imagens e símbolos poéticos para tratar de um ser humano universal construído a partir do diálogo com nossas origens mais autênticas presentes na dramaturgia e com o próprio recontar de nossas histórias de vida. Desta forma dando luz a um espetáculo capaz de abordar questões relativas à aridez da vida, da alma, da terra, da nossa gente, num tempo onde velhas também são as estruturas sociais que reforçam a miséria, o preconceito, a opressão e tantos outros males que cerceiam a nossa liberdade [...].²²

Se velhas são as estruturas mantenedoras da miséria e da pobreza, faz-se necessária a emergência de artistas capazes de, na forma literária, condensar sentidos e, pelo seu trabalho, atuar na transformação e na mudança: esse é um lugar ocupado por Lourdes Ramalho.

²² Programa com informações, impresso, assinado pelo diretor Duílio Cunha, destinado ao público do espetáculo *As Velhas* nas apresentações por todo o Brasil, de 2000 até a presente data. O elenco é formado por Cida Costa, Cláudio Silva, Ingrid Trigueiro, João Dantas, Maurício Soares e Zezita Matos.

3 AS VELHAS

O texto teatral *As Velhas* é composto por doze cenas²³ e foi escrito em 1975, pela dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho, que nos apresenta duas famílias. De um lado, Mariana (42 anos) e seus dois filhos, Chicó (20 anos) e Branca (16 anos), do outro, a cigana Lodovina (Vina – 45 anos), seu filho José (22 anos), e Tonho (essa personagem não aparece nas cenas), atual marido de Vina. São estas as duas esferas familiares que irão se cruzar, em meio a intrigas, amor e ódio. Em meio a esse cruzamento encontra-se o mascate Tomás, um vendedor ambulante que ao percorrer este universo acaba interagindo com essas duas famílias. Assim como o bode Melado, as personagens Dr. Procópio e Tonho aparecem apenas nas entrelinhas do texto. No entanto, essas três criaturas são fundamentais na construção dramaturgica da autora, lembrando que Tonho e Dr. Procópio são essenciais para a inserção do principal conflito e o desfecho da trama, respectivamente. O principal conflito aconteceu quase duas décadas antes do início da ação. Neste sentido, lembramos os tragediógrafos gregos que iniciavam suas tragédias *in medias res*, isto é, em meio de eventos importantes. Lourdes Ramalho inicia a trama, com uma ação comprometida com o passado causadora da atual situação. Neste sentido, vejamos o que nos diz o pesquisador Vlader Nobre Leite:

Permeando toda a problemática da seca no sertão, do quadro político comprometido pelas viciadas estruturas de poder, além do castigante êxodo rural por que passa a família de Mariana, o que a motivou a sair pelo mundo foi bem mais que isso: foi sua condição de mulher abandonada pelo marido. Atribuindo culpa a outra mulher que “tirou o pai de” seus filhos, a sertaneja perseguirá esta *inimiga*, como que procurasse a si mesma: a própria sexualidade, que se perdera com o abandono do marido. A peça inicia-se *in media res* (no meio da ação), como nas tragédias antigas: Mariana, ao peregrinar pelos sertões, chega à oiticica, não sabendo do fato de que, a pouca distância dela, vive Ludovina – a cigana que “roubou” seu marido. Somente mais a frente, com o desenrolar do envolvimento dos filhos de ambas, haverá o *reconhecimento* entre elas. E enquanto isso não ocorre, Mariana alimenta a ideia de perseguir as pistas deixadas pelo marido (LEITE, 2007, p. 261 - 262).

A personagem Tonho, no passado, foi marido de Mariana e abandonou a esposa que estava grávida, indo embora com a cigana Ludovina ou Vina, como é apelidada, que também estava grávida dele. Essa última era nômade e na época, quando conheceu Tonho, já carregava consigo o filho José. Dezesesseis anos depois, em decorrência da seca, no semi-árido

²³ As 12 cenas do texto, foram determinadas pela autora, a partir da edição comemorativa do 30º aniversário do texto teatral *As Velhas*, (RAMALHO, 2005), uma vez que, a edição anterior era composta por 11 cenas. Portanto, passamos a utilizar como referência apenas a paginação, referente à atual edição.

nordestino, mais precisamente no sertão da Paraíba, as personagens Mariana e seus filhos, Branca e Chicó, deixaram suas terras, no sertão de Piancó²⁴ - PB, em direção à microrregião do Seridó²⁵, para em seguida percorrer partes dos estados do Rio Grande do Norte, Ceará (especialmente a cidade de Juazeiro do Norte) e Pernambuco, até retornar ao Seridó paraibano e daí seguir o caminho que levaria de volta para casa. Nesse regresso, em direção as terras “piancoenses”, as personagens chegam a uma oiticica²⁶, uma árvore que lhes oferece sombra e água de uma cacimba existente nas proximidades, possivelmente na zona rural do município de Santa Luzia²⁷, (a 126 km de onde incidiu o principal conflito). Assim, estabelecendo o primeiro plano de ação, onde acontece o início da peça:

Chicó – Mãe, vamo parar com essas andanças e ficar por aqui até chegar o inverno. A senhora já viu que todo lugar, nesse tempo, é como cantiga da perua – de pior a pior.

[...].

Chicó: (Retirando dum saco um ganzá que segura carinhosamente, começa a sacudi-lo, cantando.)

Pode chover canivete
quem tá falando é Chicó
fio de dona Mariana
do sertão de Piancó. (p. 19).

Mariana - (Surpresa) Então a gente fica aqui mesmo?

Chicó – Pra que melhor? Uma oiticica com um sombrão de fazer gosto, toda cercada em redor de marmaleiro e tem uma vantagem de ficar em riba da cacimba e até perto do barracão, uma meia leguinha só... Parece até coisa prometida por Deus...

Mariana - [...]. Tá esquecida do que aconteceu no Rio Grande?

Branca – Ô mãe, e o que aconteceu também no Ceará, no Pernambuco... [...].

[...].

Branca – Ora, a senhora quer me culpar de ter saído do Seridó... [...].

[...].

²⁴ A Microrregião de Piancó (Sertão de Piancó) faz parte da Mesorregião do Sertão Paraibano, é formada por nove municípios: Aguiar, Catingueira, Coremas, Emas, Igaracy, Nova Olinda, Olho d'Água, Piancó e Santana dos Garrotes. É possível que Mariana, Branca e Chicó tenham saído do município de Piancó - PB, a referida comuna atualmente possui uma população com pouco mais de dezesseis mil habitantes.

²⁵ A Microrregião do Seridó envolve uma pequena parte dos estados do Rio Grande do Norte e Paraíba, é dividida em Seridó Ocidental e Seridó Oriental.

²⁶ A oiticica é uma árvore da caatinga, podendo atingir até 15 metros de altura, sempre verde, encontrada nas várzeas de rios e riachos da região do semiárido nordestino.

²⁷ Município localizado na microrregião do Seridó Ocidental Paraibano, com pouco mais de quinze mil habitantes.

Branca – [...]. Por que foi que se saiu de Juazeiro? (p. 21-22).

A partir das informações dadas pelas personagens e com a ajuda da Internet, especialmente o site Google Maps, foi possível reconstruir um mapa referente à caminhada de Mariana e os filhos. Nessa trajetória, entre o Sertão de Piancó e a oiticica, onde se dá o início da ação, foram percorridos 1.212km.

Figura 4 – Mapa: Percurso de Mariana e seus filhos

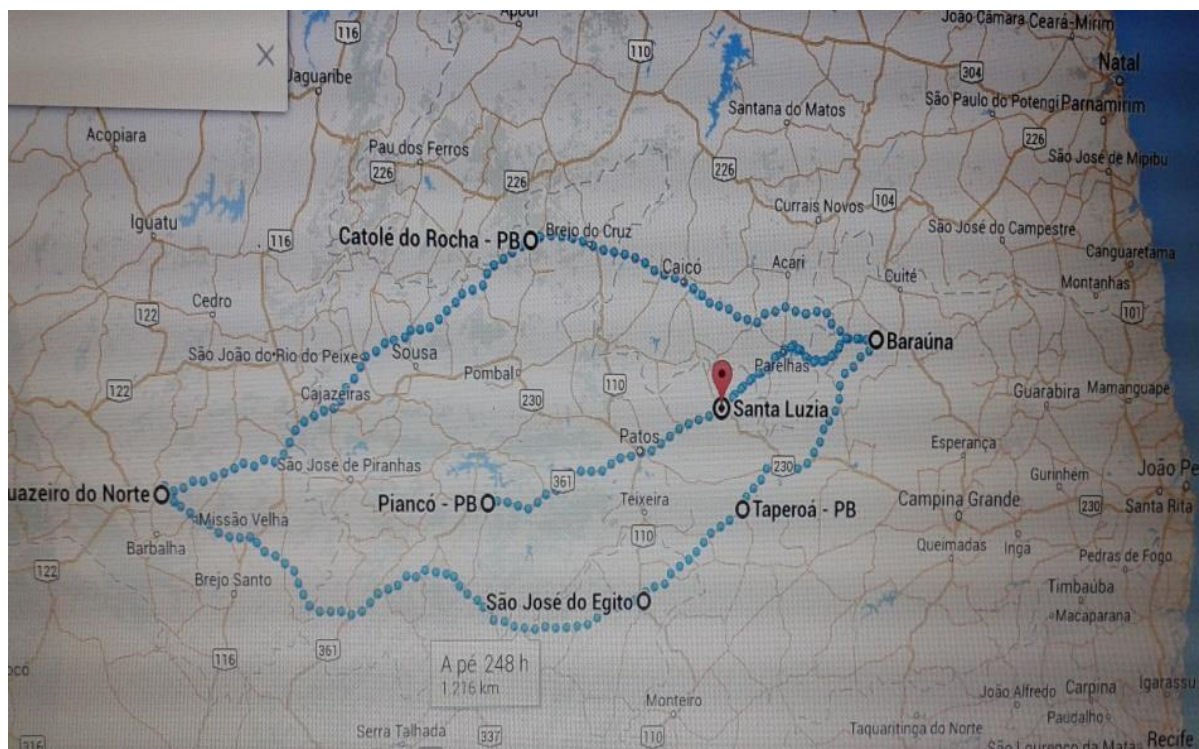


Foto: João Dantas

Em relação à localização geográfica, envolvendo as andanças de Mariana na procura pelo ex-marido, é importante frisar que ela e seus filhos saíram em linha reta, como podemos observar no mapa acima, de Piancó - PB com destino a Baraúna – PB. A partir dessa última cidade seguiram, no sentido anti-horário, até retornarem a Baraúna – PB, onde retomaram o mesmo caminho de volta à Piancó. Nesse retorno, ao passarem e se instalarem em Santa Luzia - PB, acontece a ação presente d'*As Velhas*. É importante também ressaltar que Tonho é conhecido como Tonho da Baraúna, conforme informação da própria Mariana: “Sabe, sabe muito bem, agora, que eu sou a mulher de Tonho da Baraúna, [...]” (p. 58). Por isso, existe a possibilidade de Mariana, ao deixar o Sertão de Piancó, ter iniciado sua

caminhada em direção a Baraúna - PB²⁸, provavelmente a cidade natal de Tonho²⁹, para em seguida realizar o percurso envolvendo partes dos outros três estados já citados, que se limitam com o Estado da Paraíba. Esta informação foi detectada de acordo com essa fala de Mariana: “Esperei a vida inteira por isso: andar, andar, até achar aquele ingrato.” (p. 29). A dramaturga Lourdes Ramalho não informa no texto se a ação acontece no município de Santa Luzia – PB. Essa informação foi adquirida a partir de um diálogo, na cena 1, entre as personagens Tomás e Chicó, em que são citadas a comunidade Pitombeira³⁰ e a Procissão de São José³¹ bem como um trecho de uma entrevista, realizada com a autora, em 10 de janeiro de 2014, respectivamente:

[...].

Chicó - Vôtes! – E por perto num se arranja nem uma neguinha pra um namoro achambregado?

Tomás – Só se for lá na Pitombeira, praqueles lado.

[...].

Chicó – E como se vai lá – tem algum festejo?

Tomás – Tem novena, mas só no mês de Maria, São João e Santana. Agora mesmo teve a procissão de São José - [...].

Chicó – [...]. – Rapaz, eu tou precisando me desferrar dum tempão que passei sem ver nem cara de mulher, quanto mais o resto... Desde que a seca começou que a gente vira mundo. Já se andou por tudo quanto é canto. Eu mesmo quase fico enterrado em Catolé do Rocha, terra em que se mate gente no meio da rua por brincadeira. Entrei lá numa fria... (p. 29).

Como podemos perceber, o diálogo entre Tomás e Chicó aponta para além das localizações geográficas. Esse último demonstra querer conhecer algo relacionado, não só ao mundo novo que ora habita, mas também onde ele possa satisfazer seus desejos e suas necessidades afetivas. De qualquer modo, tais curiosidades são inerentes à jovialidade desse rapaz que acaba por revelar as confusões enfrentadas, possivelmente relacionadas a seus

²⁸ Município com pouco mais de quatro mil habitantes, localizado na Microrregião do Seridó Oriental Paraibano.

²⁹ É comum no Nordeste, o nome do lugar de origem de uma determinada pessoa, se tornar seu sobrenome popular.

³⁰ Comunidade rural afrodescendente, localizada no município de Várzea - PB, na divisa com o município de Santa Luzia - PB.

³¹ Trata-se da popular procissão de São José Operário, que acontece anualmente, no dia 1º de maio, na cidade de Santa Luzia – PB.

desejos íntimos, na cidade de Catolé do Rocha - PB. A informação sobre sua passagem por esse município paraibano nos auxilia para melhor entender a caminhada, no sentido anti-horário, percorrida por ele, sua mãe e sua irmã. Essa trajetória que existe antes do início da ação deve ser considerada, uma vez que envolve as andanças da personagem Mariana e sua família que saíram do Sertão de Piancó - PB, passaram pelo Seridó, seguiram para o Rio Grande do Norte, foram para o Ceará, especificamente Juazeiro do Norte, seguiram para Pernambuco para chegarem ao início da ação. Neste sentido, vejamos o que afirma Lourdes Ramalho (2014) em um trecho da sua primeira entrevista. Quando foi indagada sobre onde se passa a ação d'*As Velhas*, a resposta da dramaturga foi: “Entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte, porque Santa Luzia é Paraíba e é Seridó, [...]” (RAMALHO, 2014, informação verbal). Daí em diante, começamos a compreender, por meio do diálogo das personagens e dos solilóquios de Mariana, as relações densas e as tensões que permeiam toda peça, algumas vindas do passado, outras que irão se constituindo, assinalando esse universo.

Além do problema da estiagem ter impulsionado Mariana a sair em busca de sobrevivência foi esse o motivo encontrado por essa matriarca para deixar suas terras e sair propositalmente a procurar o ex-marido Tonho e a inimiga Vina. Como podemos observar, na cena 1, o diálogo entre Mariana e Branca, no qual essa última demonstra sua insatisfação diante da atual situação e indaga a mãe sobre o motivo da saída de casa, seguido pelo desabafo de Mariana:

Branca – Ora, a gente sempre teve onde morar, com que passar, sempre foi considerado – e agora deu pra correr mundo... Podia ter ficado em casa, como gente decente...

Mariana – (*Que escutou.*) E que diabo você queria ficar fazendo naquele desterro? – Comendo lagartixa assada ou fazendo vida de santa?

Branca - Se a gente num tivesse saído aparecia um jeito. Das outras vez ninguém saiu e escapou tudo – até as criação.

Mariana – Mas isso foi das outras vez. [...].

[...].

Branca – [...]. Enquanto a gente foi pequeno até que se ficou quieto num canto, mas quando se cresceu, a senhora jurou tanto que afinal deu pra correr mundo – atrás de que eu não sei...

Mariana – (*Misteriosa*) Mas sei eu... É um causo comigo mesma, que num tem nada a ver com vocês...

[...].

Mariana – [...]. (*Branca começa a varrer. Mariana costura, pensativa*) - Ai que dor nas cruz. (*Fala só.*) Tô mais banida do que couro-de-pisar-fumo. – Também, viver que nem judeu errante... Mas, já comecei vou até o fim... Esperei a vida inteira por isso: andar, andar, até achar aquele ingrato. (*Suspira.*) – Talvez fosse melhor ter morrido tudo em casa, numa ruma feito tapuru... Mas as leis de Deus tem que ser justa, tem que fazer ela pagar tim-tim por tim-tim todo o mal que me fez. (p. 20-24).

De acordo com a fala de Mariana, que procurava o marido “íngrato”, além de andar em busca de Tonho, o sentimento de vingança em relação à inimiga é algo presente nessa personagem. Na construção da trama, também podemos observar que os papéis das protagonistas se invertem, ou seja, a cigana Vina, que encara com naturalidade o nomadismo, passa a residir em um ambiente fixo, enquanto Mariana, que morava em um determinado lugar, em residência própria, torna-se nômade.

Após a chegada da família na oiticica, Chicó vai trabalhar numa frente de emergência, ou seja, em um trabalho oferecido pelo governo para saciar as necessidades básicas dos flagelados da seca, tendo na ocasião José como seu chefe. Os dois se tornam amigos e enquanto isso, Branca e José, filhos respectivamente das duas inimigas Mariana e Vina, iniciam um namoro, se apaixonam e contam com a ajuda de duas personagens, que transitam nesse universo e se transformam numa espécie ponte entre as duas famílias: Tomás, o mascate e Melado, o bode, que se tornam alcoviteiros desse namoro. Assim, podemos considerar o mascate como o popular “leva-e-traz”, conduzindo bilhetes e transmitindo recados, enquanto o bode carrega os bilhetes enlaçados por Branca no pescoço do bicho. Surge então, a gravidez de Branca. Esse é o motivo que leva Mariana a ir ao encontro da mãe de José, descobrindo nessa ocasião, que está diante da odiada e velha inimiga:

Mariana – (Recordativa.) Primeiro foi as feição, agora é o tom da voz... Eu lhe conheço – já lhe vi, num sei bem onde nem quando, mas sei que vi...

Vina – (Agressiva) Onde, por certo? – Dessa terra nunca saí, nunca fui retirante...

Mariana – Mas num tá livre de ser. O futuro a Deus pertence.

Vina – Se é praga, que caia no seu lombo, desgraçada.

Mariana – (Vitoriosa) Ludovina! – Agora me lembro! Até que afinal lhe encontro!

Vina – Quem é você?

Mariana – Ora, num é o que eu digo, até as pedras se encontra. – Então você num me conheceu? – Olhe pra minha cara – num dá pra se lembrar?

[...].

Vina – Num tou entendendo nada do que você tá dizendo.

Mariana – Num tá entendendo? – Pois eu já lhe refresco a memória – há quanto tempo num vai ao vale do Piencó?

Vina – A senhora tá maluca – saia daqui, senão estrumo o cachorro em cima.

Mariana – Antes de estrumar seu gozo, me responda a uma pergunta – cadê Tonho? Cadê meu marido que você roubou, sua cigana maldita? (p. 57).

Diante desse trecho da discussão envolvendo Vina e Mariana, é importante lembrar que seus respectivos filhos José e Chicó descobriram um processo de corrupção liderado pelo chefe do barracão³², Dr. Procópio. Esse senhor estava desviando os produtos alimentícios, enviados pelo governo e destinados aos trabalhadores da frente de emergência. Essa descoberta articulada pelos dois jovens acabou levando-os a adquirir provas que seriam usadas, contra o Dr. Procópio, no momento de denunciá-lo. As tensões sociais se intensificaram e em meio a esses conflitos José e Chicó são pegos em uma emboscada. Simultaneamente, está acontecendo o encontro das duas mulheres, expondo suas mágoas em meio a uma tempestade de pragas e ameaças. Logo após o aviso de Tomás, dando conta da situação trágica envolvendo os dois rapazes, feridos na armadilha, Mariana e Vina mudam o tom da discussão. Às vezes nos parece que a autora procura representar o sacrifício humano através da imagem final reportada no texto, conforme encontramos na cena 12:

[...].

(Tiros soturnos, vozes, tumulto à distância, ambas as mulheres ficam imóveis, à escuta.)

TOMÁS - *(Entra correndo.)* Depressa, é preciso acudir José e Chicó. Tão baleados. Vou atrás de Miguel da Bicicleta pra ir na rua chamar o doutor.

MARIANA E VINA - Tomás, meu filho tá vivo?

TOMÁS - Só vi eles caído no chão numa poça de sangue e num tem carro que queira levar pra rua.

MARIANA - Tomás, eu vou com você. Me leve pra junto de meu filho.

TOMÁS - Tome o caminho do barracão. Eu vou atrás de Miguel. *(Sai.)*

[...]

³² Lugar de recebimento e distribuição dos mantimentos que eram destinados aos flagelados trabalhadores, da frente de emergência.

MARIANA - O barracão! Adonde é? Por onde se vai, que eu num sei...

[...]

VINA - Eu sei onde é – tem um atalho que vai bater lá – você me leva também?

MARIANA - Eu levanto – mas num posso perder tempo com uma aleijada. Você ensina por onde é e vai se arrastando atrás...

VINA- Só ensino se você me levar. Só tem nós duas aqui – uma pra ajudar a outra. Se lembre que também sou mãe... (*Intencional*) de José.

MARIANA - (*Lembrando-se.*) Sim, de José... (*Tomando uma resolução.*) Eu lhe carrego, lhe ajudo, lhe levo, até – mas se você me prometer... se você jurar... você jura?

[...]

VINA - Se eu jurar... sim, eu juro, eu juro...

MARIANA - (*Aproxima-se de Vina e vai levantando-a.*) Então, jure... jure comigo... diga: Eu juro...

VINA - Eu juro...

[...].

MARIANA - Juro por toda a corte celeste...

VINA- ... juro por toda a corte celeste...

(*Desaparecem as duas, caminho afora, sob o vermelho do ocaso, ainda murmurando juras.*) (p. 63-66).

Como podemos observar, a notícia trágica sobre a emboscada é dada por Tomás, no momento do reencontro entre as duas inimigas. Essa notícia leva Mariana e Vina a tomarem uma decisão: superar os sentimentos adversos de desgraça e infortúnio provenientes do passado e do presente e seguirem à procura dos filhos. Vale salientar que, se por um lado Mariana desconhece o caminho que leva ao local da emboscada, por outro Vina encontra-se limitada fisicamente, o que a impede de se locomover. Num gesto solidário, uma ajuda à outra e juntas vão de encontro aos corpos dos filhos, concluindo pois, dessa forma, o desfecho trágico da trama. Certamente, o futuro esperava o encontro dessas duas mulheres, marcadas pelo poder do ódio e do amor, da vingança e do perdão, do momento único em que a solidariedade supera as divergências, revelando a importância da vida e a grandeza da morte.

3.1 A construção dramatúrgica d'*As Velhas*

A dramaturga Lourdes Ramalho construiu um texto de cunho político que vem denunciar as injustiças sociais no Nordeste brasileiro, em especial o poder de mando e a força dos maiores em detrimento dos menos favorecidos. Essas práticas podem ser vistas como resquícios das oligarquias, instaladas há séculos nessa região do Brasil e que ainda prevalecem tentando sobreviver, mesmo tendo que encarar os novos tempos, os novos olhares, as novas concepções. No entanto, podemos observar em *As Velhas* que a dramaturga e sua contextura não se resumem em apurar as injustiças sociais. Ela traz à tona um conflito que se entrelaça com a realidade para a construção de outros conflitos. Todos os tumultos que acontecem no tecer da trama, principalmente as relações amorosas, são de ordem humana e universal. Afinal, nós, seres humanos, não possuímos rótulos padronizados, somos submetidos à convivência e as convergências sociais, ora em consonância com nossas convicções, ora movidos pela força das paixões.

Em uma entrevista realizada com Lourdes Ramalho, no dia 16 de janeiro de 2014, em sua residência, na cidade de Campina Grande - PB, tive a oportunidade de ouvir essa dramaturga a respeito do texto teatral *As Velhas*. Perguntei a dramaturga o que a teria influenciado para escrever *As Velhas*. Ela respondeu: “Eu nem sei lhe dizer o que me influenciou, porque foi tanta coisa, foi tanta coisa junta, eu não sei. Isso foi a vontade, principalmente, a vontade de falar sobre o Sertão, sobre esse pessoal que eu amo de coração.” Quando indaguei sobre a dramaturgia d'*As Velhas*, ou melhor, se teria sido diferente se não fosse a problemática da seca, Lourdes Ramalho diz que teria sim. Para ela a problemática da seca está muito intrincada dentro do texto. “Eu digo mesmo que faz parte da realidade da época. Escrevi aquilo que presenciei e sofri.” No que se refere as mulheres, a problemática sertaneja, etc., a dramaturga ainda diz: “... tudo isso eu defendo e acho que precisava ser dito e pouca gente, até hoje, tinha se lançado nesse campo.”

Depois de quarenta anos que a peça foi escrita, perguntei a Lourdes Ramalho o que levaria esse texto a continuar sendo estudado, pesquisado, investigado nas universidades, imediatamente ela me respondeu: “Eu acho que em primeiro lugar a veracidade, o que representa a veracidade em termos de história, de termos de tudo e principalmente amor a isso. Amor a esse passado, a essa história, amor, amor, simplesmente.” Perguntei também se ela mudaria algo na trama d'*As Velhas*, caso fosse reescrevê-la hoje. A dramaturga me respondeu: “Eu acho que, eu teria muita coisa a aumentar porque com a idade e a distância

(de Santa Luzia à Campina Grande) vão mudando as coisas, vão ficando mais claras ainda, eu teria muito mais coisas a dizer.”

A temática abordada por Lourdes Ramalho em *As Velhas* nos mostra que velhas também são as condições de vida do povo nordestino, notadamente, aquele do sertão, empobrecido pelas condições difíceis da região, humilde e massacrado. Velhas também são as promessas dos políticos, velhas são as mazelas que atravessam a vida de homens e mulheres, são velhas as sentenças de morte, as emboscadas, a luta por justiça social. Neste sentido, se velhas são as estruturas mantenedoras da miséria e da pobreza, faz-se necessária à emergência de artistas capazes de, na forma dramática, condensar sentidos e, pelo seu trabalho, atuar na transformação e na mudança.

Os encontros e desencontros, em *As Velhas*, registram a fragilidade do ser humano, vencido pelo poder dos mais fortes e alimentado pela esperança. Apesar do poder estabelecido, essa espera continua grudada na carne do nordestino, na luta pela vida, indo de encontro à grandiosidade da morte, esse fantasma que nos rodeia e que poderá se aproximar a qualquer momento. Podemos observar o pesquisador Vlader Nobre Leite, quando se posiciona nesse sentido:

O teatro de Lourdes Ramalho é palco em que se denunciam os conflitos sociais, sobretudo, como olhar não para as elites, mas para os subalternos, a grande massa de excluídos, que sofre incessantemente pelos sertões nordestinos. Com um olhar crítico contundente, Lourdes Ramalho constrói a trama de *As Velhas*, levantando, como pano de fundo, uma problemática social muito comum ao Nordeste: denúncias de fraude no programa oficial de emergência contra a seca. Isso se dá no conflito desenvolvido entre as personagens masculinas: José, aliando-se a Chicó, percebe os burburinhos do Barracão (lugar apenas indicado pelos personagens em suas falas) e trama um modo de desmascarar os mandos e desmandos do político Procópio. Em virtude dessas denúncias de desvios de verba do governo, os dois homens acabam cravejados de bala (LEITE, 2007, p. 265).

Encontramos no texto de Lourdes Ramalho, vários fatores que constituem a construção dramatúrgica dessa autora e por mais que possamos compreender o universo de *As Velhas*, bem como os significados expressos nela, passamos longe de esgotá-la. Neste sentido, somos levados a pensar para além do regional como podemos observar nas palavras de Leite, (2007, p. 271), “Para além do rótulo de regional, [...] é antes um pensar sobre a condição humana. Ao passo em que se mantêm as velhas estruturas, surge também o alvorecer de uma nova ordem: das mortes resta a vida nascente do ventre de Branca.” Esse autor, ainda avança afirmando que existe na peça algo que vai além da maneira oposta das protagonistas, pois, há

também uma transformação de valores, tendo em vista que a autora elabora sua crítica, através de um processo de construção em que, ao mesmo tempo, desconstrói, não permitindo um resultado capaz de eleger a condição de vencedora ou vencida. “*As Velhas* relata, antes de tudo, a importância da luta, a permanência da vida, ainda que em situações adversas, para que um novo surja e altere o velho” (LEITE, 2007, p. 271).

Velhas, na simbologia da peça, não são apenas as matriarcas: talvez estejam nelas a marca indelével de um tempo duro, seco, mais que velhices, são cicatrizes de conflitos sociais. O matriarcado em relação ao patriarcado, os pobres necessitando de ajuda governamental em virtude da seca, a difícil condução de uma família sem a ajuda de um marido, as questões envolvendo a honra feminina (expostas na relação amorosa de Branca e José), o tradicionalismo nordestino, centrado em costumes ibéricos, com tudo isso a autora comunga e mostra conhecer bem as angústias do povo do seu tempo e lugar (LEITE, 2007, p. 266).

O desenvolvimento da ação n’*As Velhas* acaba por transportar suas personagens para “fins trágicos”, porém, podemos perceber que em determinadas ocasiões aparece o cômico, como forma de romper com a ação trágica, ou talvez desconstruir as tensões presentes no texto.

É importante acrescentar que não queremos aqui comparar a estrutura textual de *As Velhas* e a estrutura dramática dos tragediógrafos gregos, abordada por Aristóteles (1997) em sua *Poética*. Nossa intenção é evidenciar referências contidas na estrutura da tragédia, que nos levam à ação (trágica), um fator importante em *As Velhas*. Verificamos a importância da ação, uma vez que se faz presente nesse texto de Lourdes Ramalho. Neste sentido, vejamos o que nos ensina Diógenes Maciel em seu artigo, “Ainda, e sempre, *As Velhas*”:

[...], a ação dessa peça de Lourdes Ramalho está marcada pelos vaticínios: seja na desconfiança contra os ciganos, que marcam a vida de Mariana; seja na sombra de morte que repousa sobre os rapazes antes da ida ao barracão; seja na imagem recorrente do bode esquartejado – tanto no passado, que propicia o primeiro embate entre as duas; quanto o do presente, agora de Ludovina, que Mariana ameaça matar se ele novamente destruir sua pequena plantação - e as várias ‘pragas’ rogadas pelas mulheres... tudo parece apontar para a desgraça irremediável. [...]. Às pragas, como respondendo à crença popular que diz que “praga de mãe pega”, segue-se a instauração do desfecho *trágico* do texto, que toma de assalto todos os leitores-espectadores (MACIEL, 2005a, p. 120).

Ainda lembramos que os outros subsídios que constituem o texto tornam-se importantes na medida em que os diferentes elementos de uma ação ganham força a partir da complementação que segue essa mesma ação. Para David Ball, na primeira parte do seu livro

Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais, a definição de ação é apresentada da seguinte maneira:

Então, o que vem a ser ação? Na análise de texto, a ação é uma entidade muito especial. *A ação ocorre, quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A ação são “duas coisas acontecendo”; uma conduzindo a outra.* Alguma coisa causa a ação ou permite que outra coisa aconteça. Eu solto meu lápis (metade de uma ação); ele cai no chão (a outra metade da ação). Juntos, esses dois eventos relacionados constituem uma ação (BALL, 2005, p. 23-24).

Assim, é importante também acrescentar alguns fatores que nos levam a uma conexão da ação que se direciona ao trágico, como acontece em *As Velhas*, de acordo como abordado neste contexto. Segundo Anatol Rosenfeld, a tragédia grega honrava a liberdade humana ao admitir que o herói lutasse contra o poder supremo do destino, mas, no entanto, não se encontra na *Poética* uma filosofia de fenômeno trágico, apesar de Aristóteles estabelecer uma teoria da tragédia. Uma filosofia de fenômeno trágico surgiu somente com o idealismo alemão, a partir de Schelling e Hegel, e desde então continua sendo domínio quase exclusivamente alemão:

Schelling, debatendo-se com o problema da tragédia grega, encontra no trágico o fato propriamente trágico no paradoxo de um “ser mortal, destinado pela fatalidade, acaba punido, de modo terrível, pelo crime que foi obra do destino [...]”. (*Cartas sobre dogmatismo e Criticismo, 1795*). [...]. Hegel deriva o fato trágico da fragmentação do espírito divino ao ingressar no mundo temporal e se manifestar na ação individual. Nessa ocasião a substância espiritual se diversifica nas oposições morais de vontades particulares. O atuar individual se segrega na sua determinação e provoca dialeticamente o *pathos* (paixão) contrário, suscitando assim, de modo inexorável, o conflito. Na sua *Estética* (1832), Hegel define o trágico como uma colisão em que “os lados opostos têm, por si, cada qual a sua razão, ao passo que de outro lado não são capazes de fazer valer o conteúdo verdadeiro e positivo de sua meta [...] a não ser como negação e violação do poder contrário, igualmente justificado; e assim ambos os lados se envolvem em culpa enquanto seres morais, precisamente por causas dessa moralidade” (exemplo: *Antígona*, de Sófocle) (ROSENFELD, 2008, p. 68).

Neste estudo, procuramos apenas enfatizar o trágico como fator presente na dramaturgia de Lourdes Ramalho, não como tema principal, mas como mera aproximação com o contexto. Raymond Williams afirma que o mais evidente na teoria trágica moderna é que ela possui muito das suas raízes na mesma estrutura de ideias, continua e insiste na arte trágica: “É necessário, seja como for, romper com a teoria se quisermos valorizar a arte: num sentido simples, vê-la como um importante período de produção trágica, diretamente comparável, em importância, aos grandes períodos do passado” (WILLIAMS, 2002, p. 70).

Quando em *As Velhas* ficamos diante de duas mulheres, Mariana e Vina, não estamos frente as duas heroínas trágicas, como na tragédia clássica, (quando o herói concorda com sua ação, se colocando através da luta e do conflito moral, contestando seu erro e se harmonizando consigo e com a sociedade), estamos perante duas heroínas do povo. Duas mães pertencentes à classe subalterna, capazes de enfrentar as dificuldades sociais, lutando para sobreviver numa terra seca, sem perspectivas de nenhum futuro promissor. São duas mulheres sofredoras, porém fortes, marcadas pelos desenlaces sociais e pessoais, enfrentando as mazelas do mundo pela força da coragem. Houve uma inversão nas trajetórias dessas duas criaturas, ambas foram forçadas a enfrentar a desgraça e se intercruzarem por caminhos tempestuosos.

As fortes personalidades dessas mulheres nos remetem às grandes personagens do teatro grego, principalmente as protagonistas de Eurípedes, como Electra, Medéia, Alceste e Andrômaca que, marcadas pelas tramas da vida, revelam-se heroínas singulares, fortalecendo o mundo com suas virtudes e sua coragem. No texto *As Velhas*, Mariana e Vina exprimem o espírito de luta da mulher do Nordeste, marca registrada de um povo que ainda realça as características dos seus antepassados, das mulheres judias e ibéricas, com fortes traços nesta região. Neste sentido, além de destacar essa força das mulheres nordestinas, a dramaturga Lourdes Ramalho também dialoga com a dramaturgia do dramaturgo espanhol Garcia Lorca e suas mulheres heroínas, como já vimos (Cf. p. 77. ANDRADE, 2005b, p. 329) a partir das pesquisas de Valéria Andrade.

Podemos também perceber, de acordo com o que aponta Diógenes Maciel³³, que, como nas tragédias gregas antigas, a ação dessa peça está marcada pelos vaticínios: seja na desconfiança contra os ciganos, que marcam a vida de Mariana, seja na sombra de morte que repousa sobre os rapazes antes da ida ao barracão, seja na imagem recorrente do bode esquartejado e nas várias pragas rogadas pelas mulheres, tudo parece apontar para a desgraça irremediável:

Mariana - Criatura, tem dó de uma desatinada.

Vina - E num tava tão valente, tão imperiosa? – Vá, dê parte ao delegado, ao juiz de paz. Encha o terreiro de gente pra vê se sai casamento.

³³ MACIEL, Diógenes André Vieira de. **À procura da inimiga ou Lourdes Ramalho e o nacional-popular.** Disponível em: <www.lourdesramalho.com.br/fortunacritica/index.htm>

Mariana - (*Num entrechoque de emoções*) Eu posso encher seu terreiro, mas é pra fazer o velório de seu filho, porque, lhe juro como há Deus no céu, ele, daqui pro quebrar da barra, será defunto.

Vina - (*Solene*) Se você assim quer, vai ser praga contra praga. Eu lhe garanto, pela luz que me alumia, que, antes de mim, você vai se cobrir de luto.

Mariana - Ludovina, você venceu a primeira vez – quando me tirou o marido; venceu a segunda – quando seu filho fez mal à minha filha; mas, da terceira, o tiro sai pela culatra... E você, pode fazer reclamação, pode berrar, pode gemer – mas dessa vez eu me vingo. E você que esperneie, que arranque os cabelos como eu fiz – e chore, chore, pois boca de couro num se rasga não. (p. 62-63).

Às pragas vociferadas pelas duas mulheres, como respondendo à crença popular que diz que “praga de mãe pega”, segue-se a instauração do desfecho trágico do texto, que toma de assalto todos os leitores-espectadores.³⁴

A presença do trágico em *As Velhas* nos direciona para a certeza de estarmos diante de uma peça que carrega em seu contexto a tragédia do povo nordestino, nos moldes do que já foi discutido sobre a dramaturgia regionalista nordestina. Neste contexto, as condições sociais de homens e mulheres do Nordeste são conduzidas pelo espírito de luta e sobrevivência. Por outro lado, ao nos depararmos com a presença do sentimento de maldição e de vingança, somos levados a perceber que estamos diante de um universo ainda mais amplo e que, certamente, acaba por nos conduzir às tragédias gregas. Não pretendemos comparar e sim expor a estrutura textual d'*As Velhas*, uma tragédia social e pessoal como relata Raymond Williams, ou melhor, um texto composto por uma espécie de antiheróis, principalmente por duas mulheres determinadas, tangidas pelas desgraças e pelos mistérios da vida. Isso nos leva ao livro *Tragédia Moderna*, quando o autor se refere às definições de Tolstoi e Lawrence:

A tragédia foi, de maneira inevitável, moldada por essa divisão: Há a tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. (WILLIAMS, 2002, p. 161).

³⁴ MACIEL, Diógenes André Vieira de. **À procura da inimiga ou Lourdes Ramalho e o nacional-popular**. Disponível: <www.lourdesramalho.com.br/fortunacritica/index.htm>

Para Williams, os indivíduos envolvidos tanto na tragédia social como na tragédia pessoal, são representantes do sofrimento e do heroísmo. É esse o contexto do universo dramático d'*As Velhas*, no qual nos deparamos com o sofrimento e com o heroísmo de duas mães, Mariana e Ludovina. São criaturas fortes, marcadas pelos desenlaces sociais e pessoais, enfrentando as mazelas do mundo. O destino inverteu as trajetórias dessas duas mulheres, pois, enquanto a primeira, no passado, gozava do convívio familiar com o marido Tonho e os filhos; a segunda, na condição nômade de cigana, conquista o marido de Mariana.

É necessário, a princípio, esboçarmos um esquema, que possa nos oferecer um encaminhamento em relação ao nosso discurso, envolvendo *As Velhas*. Assim, podemos entender como Lourdes Ramalho elabora sua construção dramaturgica, em que podemos apontar alguns fatores, como a oiticica e o bode, por exemplo, que serão analisados pelo campo da simbologia, envolvendo as crenças populares da região Nordeste em conexão com outros contextos da dramaturgia ocidental. Assim, o texto é apresentado de acordo com esses quatro constituintes da ação, expostos da seguinte forma:

- 1 A Oiticica: Mariana, Chicó e Branca (bode Melado implícito);
- 2 A Casa: Ludovina e José (Tonho, implícito);
- 3 O Itinerante: Tomás – (percorre os demais núcleos);
- 4 O Barracão: (Dr. Procópio, implícito).

De acordo com essas quatro constituintes da ação, podemos perceber as ferramentas utilizadas por Lourdes Ramalho para a construção da estrutura e desenvolvimento do texto teatral *As Velhas*. A autora nos apresenta uma peça tratando da desventura de duas famílias (1 e 2), bem como seus conflitos existenciais, tendo em vista o cotidiano e as situações de ordem social. O conflito se inicia, a partir das duas mulheres protagonistas,³⁵ Mariana e Ludovina, dentro de um contexto, que envolve um passado distante, voltado para questões envolvendo Tonho o agente principal gerador dessa situação. Na qualidade de mulheres a mães, as duas terminam por reconsiderar os vínculos de inimizades do passado, tendo em vista a aceitação de um acontecimento maior, envolvendo seus filhos.

O mascate, Tomás, (3), trata-se de uma personagem de fundamental importância no transcórre da peça e naquilo que lhe foi determinado como função: vender bugigangas e percorrer outros lugares. Esse vendedor ambulante tem entrada livre, podendo transitar por toda região, isso o torna bem informado em relação a muitos casos que se passam naquele

³⁵ Utilizamos o termo de acordo com Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*. Protagonista: Atualmente, costuma-se referir aos protagonistas como personagens principais de uma peça, os que estão no centro da ação e dos conflitos (PAVIS, 1999, p. 310).

universo. Com o Dr. Procópio, (4), a autora revela os mecanismos do poder, a corrupção, e os desmandos sociais do Nordeste, através do discurso das outras personagens. É a frouxidão que, diante das denúncias existentes contra ele, prefere se rebelar de maneira violenta, como forma de expor a força e o poder.

Dentro desta discussão voltada para *As Velhas*, gostaríamos de considerar as figuras dos bodes, que embora apareçam no passado fazendo parte do conflito entre Mariana e Vina, continuam no presente, dando vida a situações conflituosas. Podemos apreciar as palavras de Vlader Nobre Leite, que em relação à figura do bode nos acrescenta:

O bode além de simbolizar a resistência às intempéries da seca nordestina, assemelhando-se assim às próprias características das personagens, representa, ainda, um vínculo entre o Nordeste e suas relações com hábitos ibéricos. Este bode (*Melado*), aparentemente pouco desenvolvido na tessitura da trama, conserva uma forte relação com um outro bode, distante do presente da ação: aquele que Tonho estava matando quando Mariana encontra-se pela primeira vez com a cigana (Vina), momento crucial para todo o desenrolar dos acontecimentos (LEITE, 2007, p. 267).

Como podemos constatar, a figura do bode se constitui em *As Velhas*, ao aparecer no passado e no presente, sendo também este um elemento causador dos conflitos. O primeiro bode aparece no diálogo de Mariana e Branca, na cena 5, quando da narração do seu primeiro encontro com Vina:

(Tomás vem chegando e se resguarda num canto para escutar).

Mariana - Eu me lembro como se hoje fosse. – Tonho tinha matado uma criação e tava despencando a matutagem. Era um bodinho novo, de uma cabrinha que dava leite pra Chicó. Eu ia me assentado junto, com Chicó no colo, quando ela apareceu, puxando um menino pela mão, e foi logo pedindo: “- Ganjão, me dê um pedaço dessa carne, que eu estou de desejo...”

Branca - E quem era ela?

Mariana – A cigana, a desgraçada... *(Tomás redobra a curiosidade.)* – Aí Tonho olhou pra minha banda, a faca na mão como quem ia cortar um pedaço, e eu, no continente, gritei: “- Que desejo que nada, sua pidona, o costume de vocês é esse, passar a mão em tudo que vão encontrando.” – Ela, muito cheia de si, virou-se pra Tonho e falou: “- Ganjão, vai negar uma coisa que uma mulher prenha tá desejando?” – Dessa feita perdi a paciência e perguntei, bem bruta: “- Por que seu desejo é só pra comer coisa boa? – Deseje comer bosta de boi ou chinica de galinha que tem muita, em todo canto.” – Ora, eu já num agüentava... *(cala-se repentinamente)* (p. 40-41).

No presente da ação, especialmente na cena 3, tomamos as primeiras informações a respeito de outro bode, Melado, que aparece, no diálogo entre Vina e Tomás:

Vina – [...]. Quem se atreve a bulir com Ludovina? – Respeitam tudo que é meu – até o Melado. Sim, senhor, o Melado.

Tomás – Falar em Melado, eu me lembre – vê se prende ele uns dias... O bicho tá dando o maior trabalho ao pessoal que se arranchou nas oitica... Foi num foi aparece lá e é um destempero...

Vina – Ah, é os retirantes que você anda parido por eles. – Pois lhe informaram mal, Melado num sai de redor de casa. Eu num digo: só terá de bode nessa terra ele?

Tomás – (*Insistente*) Que num sai de casa, Vina. – Toda vizinhança vive se queixando. Nem roupa se pode mais deixar nas cerca que ele come tudo.

Vina – Pois é num deixar. – Quem lavar seus pano que fique pastorando (p. 33).

Observamos também, outros conflitos aflorados através de Melado, o bode de Vina, dentre eles o que vemos na cena 12, quando se dá o encontro entre as duas protagonistas:

Mariana – [...] Se lembra do quarto do bode que você foi corejar e saiu com a vontade no bico? – Pois aquele eu lhe arranquei das unhas, mas, agora, vou lhe mandar a metade daquele nojento, que todo dia vai me aperrear e cagar no meu terreiro.

Vina – (*Enraivecida*) Você num toca no meu bode – assim como eu num toquei no seu. – E, olhe lá, se bulir num cabelo do Melado vai se arrepender. (p. 58).

Podemos perceber que, apesar de aparecer apenas nos diálogos, o bode é uma presença marcante nessa peça, se tornando importante diante de atitudes interativas da maioria das personagens. Aquele bode esquartejado do passado, que contribuiu para o início do principal conflito, se reflete no presente, principalmente com a intromissão de Melado, quando passa a interagir na tranquilidade do lugar onde inicia-se a ação presente. Vejamos a interpretação de Diógenes Maciel relacionada à imagem do bode:

Arriscamos, aqui, um exercício interpretativo, mais uma vez em torno dos vaticínios, da imagem do bode esquartejado e do desfecho *trágico* do texto: vimos que o primeiro encontro entre essas duas mulheres dá-se quando Vina, grávida, vem pedir ao marido de Mariana um pedaço do bode que ele havia acabado de matar. Diante da negação imposta por Mariana, Ludovina acaba lhe imprecando a negação à convivência com o seu marido. O bode reaparecerá, no tempo da ação, quando Melado (animal de estimação de Vina) é ameaçado por Mariana e a outra lhe diz que ela não tocará em seu animal, assim como, no passado, não tocara no dela (MACIEL, 2005, p. 121).

Os bodes, do passado e do presente, são figuras-chaves que nos indicam importantes caminhos interpretativos capazes de apontar para o universo trágico. O bode, além de ser um animal de fácil adaptação no semiárido nordestino, faz parte do cotidiano do povo dessa região, pois, enquanto sua carne é consumida em pratos variados na culinária, o couro é usado no artesanato local, na confecção de chapéus, tapetes, sandálias, etc. É possível que Lourdes Ramalho tenha colocado os bodes na trama de *As Velhas*, para ir mais a frente desse cotidiano do Nordeste, uma vez que esse animal encontra-se na Antiguidade Clássica, principalmente no culto a Dionísio, quando se supunha que os bodes eram companheiros desse deus. Anatol Rosenfeld, se referindo à origem da tragédia, nos ensina com o seguinte argumento:

A palavra tragédia, composta de *tragos* e *ode*, canto de bode ou canto pelo bode (como prêmio) ou ainda canto por motivo do holocausto de um bode, liga a tragédia, qualquer que seja a interpretação adotada, aos sátiros (satyros ou silenos), espécie de demônios silvestres peludos chifrudos, de barbicha, com características de homens, bodes e cavalos, mas chamados “bodes” devido a sua impetuosidade sexual (ROSENFELD, 2008, p. 47-48).

A sexualidade aguçada permeia toda a trama de *As Velhas*. Chicó, no primeiro encontro com Tomás, logo pergunta: “[...] esse negócio de mulher aqui... mulher pra... você entende, né? [...] E por perto num se arranja nem uma neguinha pra um namoro achambregado?” (RAMALHO, 2005, p. 28-29). A presença dos bodes pode também estar vinculada às questões voltadas para o passado em que Tonho se relaciona com a esposa Mariana e com Vina, a amante. Enquanto no presente, tanto Mariana busca o ex-marido Tonho, como a filha Branca declara sua necessidade sexual e termina grávida de José. Vejamos na cena 5, um trecho de um diálogo entre Mariana e Branca:

[...].

Branca - Queria ter o que fosse meu – casa, marido... num queria ser mandada como escrava.

Mariana - Ô engano da mulesta. – É sair de um dono pro outro. Mulher nasceu pra ser sujeita mesmo.

Branca – Mas a gente tendo marido, mesmo sendo sujeita a ele, tem direito a outras coisa – [...], a senhora sabe.

Mariana - Ah, meu Deus, agora eu tou entendendo... [...]. Quem botou isso na sua cabeça?

Branca – Ninguém... A gente vê os bicho... (p. 39-40).

Na Idade Média, o diabo era considerado deus do sexo, passando a ser apresentado sob forma de um bode. Podemos acrescentar que esse caprino simboliza a pujança genésica, a força vital, a libido, a fecundidade. Antes de mais nada ele é um animal trágico, porquanto, deu seu nome a uma forma de arte: *tragédia* significa *canto de bode*. Era com esse canto que, na Grécia, se acompanhavam os ritos do sacrifício de um bode nas festas de Dionísio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 134). Vejamos o que nos diz Hermilo Borba Filho, quando se refere à sua origem e simbologia, como elemento importante na compreensão daquilo que precede a cultura teatral do ocidente:

Já se sabe quem era Dionísio: deus da uva, do vinho, da embriaguez. Pois bem: uma vez por ano, justamente por ocasião das vindimas, prestava-se uma homenagem a esse deus, ao qual se sacrificava um animal. Precisamente um bode (macho caprípede), em grego *tragos*, de onde nasce a palavra *tragédia*. Ao som da música de flautas, as bacantes dançavam em sua honra, juntando-se aos sátiros, dançarinos que imitavam bodes e que se suponha serem companheiros do deus (BORBA FILHO, 1968, p. 15).

Ainda no *Dicionário de Símbolos*, podemos perceber que o bode é avaliado como um animal fedorento, considerado impuro, símbolo de abominação, de rejeição (ou reprovação) e por isso é absorvido pela sua necessidade de procriar, no entanto, nada mais é do que um signo de maldição, cuja força atingirá seu auge na Idade Média, nas narrativas edificantes, a presença do demônio são representadas tal como a do bode (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 134).

Esta simbologia do bode, em *As Velhas*, também sinaliza para a figura mítica do Diabo que, segundo a crença cristã, tem corpo de homem e de mulher, com cabeça e pés de bode e que promove a ausência da paz, instalando o caos e a discórdia entre as pessoas. O bode, também, aponta para o *Levítico* (16, 5-10), onde se menciona, pela primeira vez na Bíblia, o bode expiatório. Na Festa da Expição eram oferecidos dois bodes para ser sorteado um deles era imolado e o outro recuperava sua liberdade, essa liberdade era sobrecarregada com todos os pecados do povo. Em seguida, era conduzido e abandonado no deserto, mas há quem diga que era atirado num precipício. O bode expiatório, carregado com os pecados do povo, sofre a pena do banimento, do afastamento; simboliza, assim, a condenação e a rejeição do pecado e assim, o mal é levado embora (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 135-136).

Ainda observamos que em *As Velhas*, após quinze dias da chegada dos retirantes, o bode Melado começa a atuar. O número quinze nos remete ao arcano maior, “O Diabo”, no

Tarô de Marselha, baralho utilizado como método adivinhatório, difundido pelo mundo ocidental desde a Idade Média. Esta carta simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro de noite, por oposição a Deus, centro de luz. Um arde no mundo subterrâneo, o outro brilha no céu. Sua redução a uma forma animal serve para manifestar simbolicamente a queda do espírito. Todo o papel do Diabo é espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação. “Enquanto divisor, desintegrador, o Diabo preenche uma função que é a antítese exata da função do símbolo, que é de reunir, integrar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 337).

Todavia, em *As Velhas*, a presença dos bodes simboliza o sentido de desequilíbrio social, envolvendo domínios da hierarquia do poder e outros setores subalternos que são controlados por esse mesmo poder de mando, gerando assim uma intranquilidade representando a presença do mal. Segundo Williams, “O mal, é evidentemente, uma palavra tradicional, mas, como outros nomes, deixou-se apropriar como uma ideologia particular que então se apresenta como totalidade da tradição trágica” (WILLIAMS, 2002, p. 84). Isso torna-se castigo a partir do sacrifício real e simbólico de Chicó e José no desfecho da ação.

Os dois bodes presentes na dramaturgia d’*As Velhas*, como já foi dito, aparecem um no passado e o outro no presente da ação, sempre nas entrelinhas do texto. Lourdes Ramalho não precisou explicitar suas presenças nas cenas da peça, ela nos traz esses caprinos através das falas das personagens. Esses bodes ganharam especial importância na montagem do Grupo de Teatro Contratempo, de João Pessoa – PB, que teve sua estreia no ano 2000 e que perdurou com suas apresentações até o ano de 2006. Nessa encenação, o diretor optou por levá-los à cena, em que eles apareciam no final da peça. Primeiro acompanhando a personagem Branca (filha de Mariana), e que nos faziam lembrar os Sátiros, seres presentes na Mitologia Grega, em seguida apareciam pendurados de cabeça para baixo, simbolizando o suposto sacrifício de José e Chicó. Mais adiante, no Capítulo 3, veremos outras informações referentes a presença dos bodes nessa encenação d’*As Velhas*.

3.2 As personagens d’*As Velhas* em ação

No texto de Lourdes Ramalho podemos perceber que as mulheres demonstram uma relação de poder sobre os homens, elas assumem a postura de matriarcas tanto na condição de mães, como na maneira de se impor diante das contrariedades da vida. No

entanto, também percebemos que em alguns momentos elas se contradizem, pois dependem deles para que o sustento familiar, necessário à sobrevivência, seja garantido. Encontramos tais afirmações a partir das personagens em ação, Mariana e o filho Chicó, bem como Vina e o filho José. Além disso, ainda temos a personagem Branca que também se impõe nas suas relações de irmandade com Chicó e na sua condição afetiva com o namorado José. Restando apenas Tomás, o mascate que, como se entrecruza entre as mulheres das duas famílias, também é atingido por essas divergências. Tais relações passam algumas vezes por momentos de descontração, porém, o que predomina são os conflitos que se estabelecem dando sentido ao traçado da trama.

Daqui em diante faremos uma análise acerca dessas relações entre as personagens d'*As Velhas*, abordando através dos diálogos, questões relacionadas ao universo onde acontecem as ações em convívio com as personagens e suas diferenças. No que diz respeito a essas relações, decidimos abordar questões relacionadas ao poder, considerando que as relações humanas estão socialmente agregadas a determinadas hierarquias, sejam elas de caráter familiar, institucional, religiosa, etc. Nesse sentido, podemos enfatizar que as circunstâncias geradas no decorrer da trama implicam, diretamente, nas variações do convívio com as diferenças. Reforçamos nossa análise ressaltando que as ideologias e os discursos dessas personagens evidenciam as suas afinidades, mas que variam entre tensão e descontração e muitas vezes se manifestam de forma contraditória.

Se observarmos, o panorama das relações entre as personagens, certamente, estaremos diante de um fator humano que sempre existiu e que continua presente no cotidiano. É necessário enfatizar, também, que a construção cultural é um fenômeno complexo e que deve ser observado a partir de uma compreensão da dinâmica dessa mesma construção. Para isso, podemos considerar a interferência cruzada de fatores de naturezas diversas, tais como as variáveis sociais, econômicas e políticas, além de outros parâmetros que envolvem o universo das personagens. Neste sentido, é preciso considerar a compreensão dessa construção das relações entre personagens e suas possíveis transformações.

Para que possamos continuar nossa análise em torno d'*As Velhas*, é necessário construir uma discussão a partir da dramaturgia da escrita do texto envolvendo as personagens, de modo que as mesmas possam se tornar uma ferramenta capaz de expor outros questionamentos relacionados ao texto e, portanto, imprescindíveis à nossa investigação. Como bem afirma Décio de Almeida Prado (1987, p. 84), “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. [...]”. Esse mesmo autor ainda nos diz: “[...]. Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro

o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.” (PRADO, 1987, p. 84). Nesse contexto, vamos dar seguimento a nossa discussão considerando os ensinamentos de Prado, quando nos oferece esta afirmação: “Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito [...]” (PRADO, 1987, p. 88).

Adotando essas três vias que caracterizam as personagens no teatro, segundo Prado, elegemos a terceira via, ou melhor, “o que os outros dizem a respeito das personagens”. Isto assegura que, a princípio, nosso propósito será destinado, em primeiro lugar, às mulheres e seus comentários a respeito dos homens e em seguida, será a vez dos homens, ou melhor, o que eles revelam sobre as mulheres, em *As Velhas*.

3.3 Comentários das mulheres da peça a respeito dos homens

Seguindo os ensinamentos de Décio de Almeida Prado (1987), passamos a analisar o que as mulheres d’*As Velhas* falam a respeito dos homens. Logo na primeira cena nos deparamos com Mariana, seu filho Chicó, e sua filha Branca. A partir dessas três personagens, Lourdes Ramalho nos apresenta uma espécie de prólogo, em que o leitor ou espectador passa a se situar a respeito de algumas das situações existentes no texto. Esse argumento nos remete às considerações de David Ball (2005), em que o autor denomina esse início de estase³⁶:

A trajetória de uma peça traça o movimento do mundo. [...]. No início o dramaturgo apresenta o mundo em *estase*. [...]. O mundo que se apresenta no começo de uma peça teatral está em estase. Às vezes ela é rompida antes que a peça comece; ainda assim sabemos qual era a estase (BALL, 2005, p. 37-39).

Veremos a seguir, um trecho da primeira cena, em que Mariana, em um diálogo com Chicó, comenta a respeito da atual situação dele. Naquele momento, Chicó é seu único companheiro, o que nos leva a observar a grandiosidade do amor e a compaixão de uma mãe, preocupada com os maus-tratos que se abatem sobre o filho:

³⁶ De acordo com David Ball, estase é a imobilidade: uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude; uma imutável estabilidade; um estado em que todas as forças se equilibram entre si, e que resulta em falta de movimento.

Chicó - Mãe, vamo parar com essas andança e ficar aqui até chegar inverno. A senhora já viu que todo lugar, nesse tempo, é como cantiga de perua – de pior a pior.

Mariana - Num é os lugar que me desinquieta, meu filho, é os serviço pesado que botam pra riba de você, como se fosse qualquer flagelado acostumado a pegar no eito.

Chicó - Tá certo que eu nunca fui flagelado, mas chega tempo em que a situação dá pra isso – e quem é homem tem que enfrentar toda versidade de trabalho.

Mariana - Mas lhe castigarem desse jeito na picareta, botando serrote abaixo pras estrada passar... Pensa que num vejo o seu sofrer, se virando a noite inteira na tipóia, sem poder pegar no sono, as mãos inchadas de fazer dó?

Chicó - Ora, Mãe, as mãos é minha... E a senhora, por que num dorme?

Mariana - Acha que posso pregar os olhos vendo você num serviço que só Satanás agüenta? – Aquilo tira a sustança de qualquer cristão. (RAMALHO, 2005, p. 19).

Como podemos observar, Mariana demonstra uma preocupação em relação à atividade exercida por Chicó, que tem como ferramenta de trabalho uma picareta, instrumento de ferro muito usado para escavar terra ou arrancar pedras. Chicó não seria habituado com aquele tipo de “serviço pesado”, o que leva à aparente aflição de Mariana, preocupada com o inchaço das mãos e com a insônia do filho, sintomas provavelmente causados pelo excesso de esforço físico.

Inclusive nesta primeira cena, Mariana se mostra apreensiva em relação ao comportamento impulsivo do rapaz, conforme um diálogo envolvendo Branca e Chicó, em que discutem as andanças daquela família, que saiu do Vale do Piancó, no sertão da Paraíba; passou pelo Seridó, entrou no Rio Grande do Norte; foi para o Ceará, especialmente à cidade de Juazeiro do Norte - onde um motivo grave provocou sua saída, para em seguida ir à Pernambuco e retornar a Paraíba. É interessante observar que esta caminhada acontece no sentido anti-horário, simbolicamente é como se a família estivesse andando para trás, vejamos: o Rio Grande do Norte está localizado ao Norte da Paraíba, o Ceará a Oeste, e Pernambuco ao Sul.

O diálogo, a seguir, aponta para os motivos que fizeram a família sair de Juazeiro do Norte. Vejamos a atitude de Mariana, em defesa e proteção do filho:

Branca – [...]. - Por que foi que se saiu do Juazeiro?

Mariana - Ali foi aquele desgraçado que começou com zonzeira com seu irmão. Duro com duro não dá bom muro... Vivia se jurando um ao outro. Se a gente ficasse lá eles acabava se esfaqueando.

Chicó - (Que fazia a arrumação.) Mas pia mesmo. Aquilo era um frouxo. Na primeira vez que eu cantei o bicho ele correu com a sela.

Mariana - Num é o que eu digo? Você mesmo gosta de comprar briga, meu filho. É você na valentia e sua irmã na... (p. 22).

A valentia e as desavenças de Chicó acabaram por acelerar a saída daquela família da cidade de Juazeiro do Norte - CE, o que significa que, para Mariana, se ausentar daquele lugar, naquele momento, seria uma forma de preservar a vida do filho. Conforme as falas de Mariana, a primeira impressão que temos, em relação à personagem Chicó, é que se trata de um jovem que, vez por outra, se envolve com causas conflitantes. Ao se juntar a José, no enfrentamento das denúncias contra o Dr. Procópio, Chicó vem confirmar esta primeira impressão que detectamos a respeito dele.

A primeira cena ainda revela a desconfiança que Mariana tem em relação a Tomás. Assim como Vina, ambas suspeitam de pessoas desconhecidas, não dando cabimento a estranhos, nem oferecendo liberdade para estes, sem antes ter a certeza de quem se trata, ou seja, desconfiam das pessoas que não conhecem. Mariana é uma mulher cismada, que não tem o menor interesse em se aproximar das pessoas daquela região:

Mariana - (Agressiva) O senhor sabe que é muito mal prometido chegar assim, na casa alheia, de chapéu de sol armado, como se já fosse conhecido antigo?

Tomás - (Desculpando-se.) ...ia passando e vi gente arranchada aqui...

Mariana - Todo penso é torto e num lhe conheço e nem o senhor a mim, do contrário já tava sabendo que num sou mulher de prosa nem de braço no pescoço – e mais – pra ter minha confiança a pessoa tem que, primeiro, comer uma saca de sal mais eu...

Tomás - (Reagindo.) Até aqui nunca tive malquerença com ninguém – o que ouço num canto lá mesmo deixo, nunca fuxiquei e sempre fui benquistado – se a senhora quiser saber quem é Tomás Mascate é só especular.

Mariana - (Cortando.) Num tem precisão. Nessa terra num conheço ninguém, nem tenho vontade de conhecer – eles pro canto deles e eu pro meu, tá ouvindo? (p. 25-26).

Vale lembrar que tudo que foi discutido até agora, tem como base as falas das personagens, um recurso bastante importante para nossa argumentação. É através destas falas

que podemos procurar conhecer melhor cada personagem. Jean-Pierre Ryngaert, em seu livro *Introdução à análise do teatro* (1996), nos remete a seguinte afirmação, a respeito da fala no texto teatral:

Toda fala no teatro, busca seu destinatário, o que é verdade para o diálogo, quando várias personagens estão ocultas (destinatários diretos como Orgon debaixo da mesa em *Tartufo*), quando outras, embora ausentes, são convocadas pela fala. [...]. O Texto de teatro revela-se assim, em última análise, como um apaixonante jogo de falas em busca de destinatários, como fragmentos de linguagem a caminho de um destino, [...] (RYNGAERT, 1996, p. 114).

As considerações de Ryngaert demonstram a importância do destinatário para a verdade do diálogo. Por outro lado, abre nossos olhos a um recurso que a autora lança mão para caracterizar Tonho. Esta personagem oculta, mas, também, totalmente inserida em algumas das situações do texto: ele está, quase sempre, presente no desenvolvimento da trama, através das falas das outras personagens, ou melhor, nos diálogos desenvolvidos por elas. Portanto, Tonho torna-se um elemento de fundamental interesse no âmbito das discussões envolvendo *As Velhas*.

Na cena 5, num diálogo entre Mariana e Branca, elas discutem a respeito de Tonho e acabam por abordar questões relacionadas às mulheres e aos homens, no entanto, quando a filha se refere ao irmão-homem, o espírito protetor de mãe vem à tona:

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 tanta mulher ruim...

Mariana - Aí vareia – tem a raça das que presta e a das que num presta. Agora o bicho homem – todo ele é ruim. [...].

Branca - (*Pensativa*) A senhora acha Chicó ruim?

Mariana - Ora, Chicó num é homem, é filho. [...].
(RAMALHO, 2005, p. 38).

Diante deste diálogo entre mãe e filha, em que discutem sobre os homens, podemos atentar para o argumento de Mariana, ao excluir o filho Chicó do universo masculino, considerado por ela como um mundo negativo. A proteção materna, novamente, se manifesta de acordo com o modo natural das relações humanas, em que a mãe sempre está pronta para defender suas crias, colocando-as num patamar superior e, portanto, não igualitário.

Por outro lado, a personagem Vina, assim como Mariana, também é defensora do filho José. Muitas vezes, quando se refere a ele, demonstra uma postura matriarcal, não somente por se tratar de um filho, mas também, pela importância que este representa como homem, de quem ela depende, a quem protege e, certamente por isso, defende. Vina sobrevive “nas costas” de José, depende do filho para sua segurança, assim como se põe em defesa dele. Afinal, assim como Mariana, podemos considerá-la como a base ou a chefe da família, e neste sentido está em jogo o poder de uma matriarca.

Enquanto o patriarcado traz implícita a noção de relações hierarquizadas entre seres com poderes desiguais, entendemos que o matriarcado se destaca, num contexto em que se compreendem as desigualdades a partir das diferenças e da ausência do macho. As diferenças sexuais presentes no ser “macho” ou “fêmea” são transformadas em subordinação histórica das mulheres. Porém, diante da inexistência do marido, como em *As Velhas*, a mulher assume aquele papel normalmente reservado ao homem. Vejamos o que expressa a personagem Vina, em relação ao filho José, conforme o diálogo com Tomás, na cena 3. Notamos em primeiro lugar um tom protetor inerente à sua condição de mãe, munida da valorização materna em relação às qualidades masculinas de José:

Tomás - Virge. Agora é que a safadeza vai engrossar...

Vina - Se vai... É desses traste que os políticos precisa pra fazer a robalheira. Cadê que chamam José? Por muito favor deram o emprego de feitor – e ainda num tomaram com medo da minha língua... Quem se atreve a bulir com Ludovina? Respeitam tudo o que é meu [...] (p. 33).

De acordo com a fala de Vina, ela se impõe socialmente, pelo “poder” da sua língua. Essa mulher, considerada “linguaruda”, faz com que as pessoas passem a temê-la, receando as circunstâncias que poderão ser causadas, em decorrência de algum falatório proveniente dela. Vina ainda afirma que ninguém ousa mexer com ela, respeitando tudo que lhe pertence. Sua indiscrição tanto assegura a permanência de José, na função de feitor, na frente de emergência, como garante sua defesa em relação à proteção de mãe.

Em seguida, na mesma cena, essas duas personagens ainda comentam sobre as pessoas que já morreram e que, apesar disso, estão com seus nomes nas listas de trabalhadores da frente de emergência. Uma forma encontrada, provavelmente, pelo Dr. Procópio, para o desvio do dinheiro. Podemos observar a reação de Vina, diante do questionamento de Tomás a respeito da lista da turma de trabalhadores da qual José é o responsável, exercendo a função de feitor:

Tomás - (*De chofre.*) E na turma de José?

Vina - Na do meu filho num tem disso não, tá com a grenguena pra pensar uma coisa dessa? José é carne-de-galo, por isso tão danado com ele. Outro dia colocaram nome de um magote de menino-de-cueiro – mas ele cortou na hora (p. 34 -35).

De acordo com a afirmação de Vina, verificamos que José é um homem honesto, que não permite irregularidades na sua lista de trabalhadores da frente de emergência. Ainda acrescenta outra qualidade em relação à dureza do filho, sua condição de “macho” (carne-de-galo), mesmo sabendo que as pessoas não gostam dessa postura.

Na cena 4, José e Chicó chegam à casa de Vina, interrompendo o diálogo entre ela e Tomás. Desconfiada com a presença e a fidelidade de Chicó, que para ela é um desconhecido, Vina chama a atenção do filho, em um dado momento, no sentido de não confiar em qualquer pessoa, o que aponta para mais um meio de proteção de caráter materno: “Ô José, você diz que eu falo demais – parece é que macaco, num olha pro rabo. Eu escolho com quem falar e você pega qualquer cabuleté do oco do mundo e dá toda confiança.” (p. 36). Esta fala de Vina reporta ao receio que ela, na condição de mãe, tem em relação ao envolvimento de José contra os procedimentos ilícitos que acontecem no barracão, temendo traição – o que, de certa maneira, prenuncia o desfecho.

Podemos acrescentar que, provavelmente, Vina desconfia de Chicó e não aprova a amizade entre ele e José. A matriarca demonstra não estar, nem um pouco, satisfeita com essa aproximação. Vina também nota, através dos diálogos, que Chicó se tornou confidente do seu filho José. Esse fator é compatível com o que afirma Décio de Almeida Prado (1987, p. 89), em seu estudo sobre a personagem no teatro, o que vem contribuir com nossa argumentação: “O confidente é o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável!”.

Na cena 12, ou melhor, no encontro entre Mariana e Vina, esta última assume sua condição de matriarca, enquanto assegura a cumplicidade de José para com ela: “Qualquer negócio que a senhora tenha e qualquer resposta que meu filho dê – tudo passa pelas minhas mãos, que ele nada faz sem me ouvir primeiro” (p. 56-57). Pelo que podemos detectar, através desta afirmação é que, apesar da sua maioridade, José ainda vive sob o domínio de Vina, ficando ela sempre na defesa do filho. Essa defesa de Vina se mantém, conforme a continuação da mesma cena, quando ela está cara-a-cara com Mariana e se refere aos trabalhos caseiros executados por José, em decorrência das circunstâncias causadas pela invalidez de Tonho. Vina chega a relatar que seu filho não tem nenhum parentesco com

Tonho e, portanto, não tem nenhuma obrigação com esse homem inutilizado: “Vai buscar seu filho? Pra quê, pra levar o pai? É bom, a carga, pra José, já tá muito pesada. E ele num é parente nem aderente. Vou mandar fazer a trouxa” (p. 62).

Apesar das diferenças entre Mariana e Vina, as duas agem da mesma maneira quando se trata de proteger e, conseqüentemente, defender os filhos. Essas duas mulheres se enfrentam, na última cena da peça, e terminam por passar a limpo a história de um passado cheio de dúvidas e ódio. O que se vê, no diálogo entre Mariana e Vina, é a força do amor materno, superior a muitos sentimentos ligados aos conceitos de razão. Essa argumentação nos leva a refletir com Décio de Almeida Prado, quando se refere à compreensão de uma personagem, para ele não é fácil penetrar na clareza das zonas obscuras do ser:

No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem (PRADO, 1987, p. 88).

Para uma interpretação mais apurada do nosso estudo, passamos a analisar o que diz a personagem Branca, na condição de irmã de Chicó e namorada de José. Na primeira cena, Branca reprova a postura do irmão, o que a leva a demonstrar um pressentimento a respeito do declínio que afetará Chicó, no futuro, através da emboscada em que são vítimas ele e José: “Chicó fala se opando todo, como se fosse o dono do mundo... Ô xente. Já vi torres mais alta cair...” (2005, p. 21). Diante dessa fala, vale ressaltar alguns questionamentos particulares: por que Branca menciona a queda das torres? Estaria ela utilizando um dito popular ou nossa dramaturga faz uma referência à carta de número dezesseis, “A Torre”, do Tarô de Marselha³⁷? Afinal, Branca tem dezesseis anos, seria uma coincidência a presença do número dezesseis?

Na cena 7, as personagens José e Branca estão no esconderijo, ela exhibe um comportamento inquietante, um procedimento que termina por misturar pressão e chantagem, uma conduta, até então, ausente nos argumentos e nos propósitos dessa menina: “[...] José, será que você é de gelo pra aguentar essa guerra da família sem esquentar a cabeça? Se num

³⁷ O Tarô de Marselha é um baralho de origem medieval. O arcano maior, dezesseis, retrata “A Torre”, um monumento atingido por um raio, com o impacto, o topo dessa torre se desprende da base, provocando a queda de duas figuras humanas. Em sentido geral, indica dificuldades em todos os aspectos da vida, destruição de tudo aquilo que foi construído, deterioração mental e física, provocada pelo excesso de confiança em si mesmo.

gosta de mim, diga logo, pois tou sem saber se o que você tem é covardia ou falta de amor por mim” (p. 45).

Logo em seguida, na cena 9, podemos confirmar essa tendência, não muito simpática, da personagem Branca, em relação ao seu comportamento, provido por uma pressão psicológica acompanhada de uma espécie de chantagem, diante do namorado:

José - Vamo deixar passar esse reboiço do barracão...

Branca - (*Desesperada*) Eu num tou em condição de deixar passar nada. Você tem que enfrentar nosso caso é agora. [...].

José - Que nervoso é esse, sem motivo?

Branca - Sem motivo? Era pra tá rindo pras paredes? Serei alguma lesa? Me dá gana de chegar pra mãe e contar tudinho.

José - Ia ser a desgraça da gente. Minha mãe é fogo de caieira. Vamo esperar uns diinhas só, enquanto as coisa se ajeita, aí nós casa, eu juro.

[...]

Branca - Homem é diferente. Em você num pega nada. Mas em mim... Se me der o vexame eu desembucho tudo e Chicó dá fim a nós dois... [...]. (p. 49-50).

Podemos constatar, através das falas de Branca, que apesar da honestidade de José, a insegurança habita o universo dessa jovem, grávida, tendo de enfrentar circunstâncias nem um pouco agradáveis, o que nos leva a confirmar a difícil situação em que ela se encontra. Branca ainda é uma adolescente que se aproximou de José na esperança de preencher seus sonhos e fantasias. Esse diálogo, da cena 9, acontece justamente no seu último encontro com José.

Na última fala dessa cena, um monólogo, Branca parece pressentir que algo de ruim vai acontecer, ela menciona os homens como seres ruins, que não fazem o bem, conforme já escutou da sua mãe. A consciência da gravidade do caso, em que estão envolvidos José e Chicó, se transforma num sentimento de coragem, capaz de nos levar a crer que o destino dessa jovem está comprometido com o sofrimento, numa reiteração do que já ocorrera com a sua mãe no passado. Há, na fala da personagem, uma reflexão crítica em torno da necessidade dos homens em se afirmarem como tais em detrimento das relações afetivas:

Branca - (*Só.*) Acabou-se, acabou-se tudo, eu sei... Por que os homem só pensa em vingança, em lutar pra derrubar uns aos outro? Diz que o homem é que constrói o mundo – constrói e destrói também, nessa sede de botar pra baixo, de descontar, de ser o salvador, o herói... E lá se vão eles, e muitos

nem volta; vai-se o marido, vai-se o pai, vai-se o filho... Fica as mulher, na espera... heróis... heróis, que nem se importam com as mãe que chora, com as noiva que suspira, com os filho que pode ficar na orfandade... (*Levanta a cabeça.*) Agora, Dona Branca, é mostrar que é bem filha de Mariana, é levantar a cabeça e receber nos peito toda a desgraça que possa acontecer... É criar coragem e enfrentar tudo – a compaixão ou o abandono; a benção ou a maldição – mas lutar, lutar como sua mãe, deixada pelo marido e com você bulindo nas entranha... (*Chorando.*) Coragem, Branca, defenda o seu menino, contra tudo o que possa acontecer... coragem, coragem... (*Sai soluçando.*). (p. 51).

3.4 Revelações dos homens da peça sobre as mulheres

Dando continuidade a nossa análise, passamos a avaliar agora, como e o que as personagens masculinas declaram sobre as três personagens femininas da peça. Na primeira cena, Chicó revela e ao mesmo tempo denuncia a postura de Branca: “E você pensa que é o quê? - A princesa Cesarina ou alguma baronesa? Ai que essa mocinha agora tá que nem o sol: tudo lhe fede a sangue real.” (p. 20). Em seguida, na mesma cena, num diálogo entre Tomás e Chicó, este último se refere à sua mãe, de modo que demonstra compreensão em torno da natureza áspera desta mulher: “Viu? Pra viver com mãe é preciso jeito. Ela é arisca por vida, e muito desconfiada com desconhecido” (p, 28).

Num diálogo entre Chicó e Tomás, ainda na primeira cena, ambos revelam a postura matriarcal de Mariana, capaz de não só defender o filho, não só de aguentar os maus-tratos causados pela seca e pela incansável busca pelo marido, mas também uma mulher de garra, pronta para agir:

Tomás - Por isso sua mãe é carrasca – você é metido a cavalo-do-cão...

Chicó - Ela é carrasca mesmo. Sustenta a gente no cabresto curto... O cabra estremeceu – ela já tá ali, no pé do louro... (p. 29).

Podemos perceber que, de acordo as informações do diálogo acima, a mulher, nesse tipo de relação familiar, é quem tem o poder de mando. Obviamente, a posição entre mãe e filho nada tem a ver com as questões que envolvem a relação homem e mulher. Consequentemente, na condição de matriarca, ela dispõe do direito, outrora reservado ao pai. Na cena 8, a natureza áspera de Mariana é desaprovada por Chicó, ele discorda da atitude da mãe, de afastar Branca que estava sentada junto de José. Vejamos o trecho:

Mariana - (*Entra com o café.*) Deixe de bestidade, Chicó. Num é tempo de se andar cantando não. (*À Branca.*) Que acelero é esse, menina, assentada de parêlha com um estranho? Entre pra dentro que tem o que fazer. (*Aos outros.*) E vocês, se sirvam a gosto.

Branca - Que tem eu ficar? Ninguém vai me tirar pedaço.

Mariana - Me respeite, desaforada. E escute bem: só depois que tiverem sacudido a derradeira pá de terra na minha cova é que se pode armar escândelo na minha casa. Marche já pra dentro.

Chicó - (*Intervindo.*) Deixe de carrancismo, mãe. Deixe a moça ver gente... E aqui é tudo que nem irmão.

Mariana - Nem que fosse irmão da opa. Mestre mundo já me deu uma lição muito dura. Entre, menina, que já tou injuriada de tanto assanhamento.

[...].

Chicó - Tá vendo, mãe, o que a senhora foi fazer sem precisão? A pobrezinha num matou, num roubou nem se desgraçou pra viver num castigo desse não? Ela tem toda razão de ficar sentida com a senhora. Agora – é chaleirar a bichinha, pra ela desaparecer o desgosto (p. 47-48).

De acordo com o trecho da cena 8, verificamos que, além de desaprovar a atitude da mãe, Chicó também revela seu afeto de irmão para com Branca e, talvez por isso, sentia-se à vontade para defendê-la. Do mesmo lado, Branca também expõe sua rebeldia, exprimindo seu sentimento de vingança em relação ao procedimento da mãe.

A carga que Mariana carrega, provida de sentimentos de ódio, desgosto, sofrimento, dor, segundo Branca, faz com que Mariana não suporte a alegria e a felicidade das pessoas. Isso prova a gravidade do comportamento desta mulher: Mariana é uma personagem angustiada, mas que também protege, tem ódio e amor, desespero e esperança, independência e dependência, enfim, sua natureza áspera se confunde com a miserável situação em que vive, pois, a dualidade que acompanha as trajetórias humanas não escolhe a condição de vida.

No esconderijo, na cena 10, José e Chicó desenvolvem um diálogo em que fica exposta a preocupação de ambos em relação à gravidade das denúncias, encabeçadas por eles, contra o chefe do barracão, o Dr. Procópio. A preocupação com aquela situação faz com que ambas as personagens reflitam em torno de vários fatores, principalmente aqueles de origem familiar, conforme podemos verificar na fala de Chicó, que propõe um acordo com José, caso um deles não consiga sair vivo do conflito em que estão envolvidos. Afinal, as mulheres dependem do trabalho desses dois jovens que garantem a alimentação:

Chicó - Vamo fazer um trato: se nesse frege um de nós perder a vida, o outro fica na obrigação de zelar pela família do que morreu.

José - (*Se refazendo.*) Minha carga é muito pesada: um pai encaranguejado e uma mãe parálitica, difícil de viver... (p. 53).

Chicó, assim como José, sabe da responsabilidade para com a família, ambos se preocupam com o destino delas. Isso também demonstra que tanto um como outro têm consciência da seriedade da causa em que estão envolvidos. Afinal, ambos em muitos momentos da peça, assumem o papel de “dono da casa”, tendo que cuidar das mães e do mantimento da família. Diante da ausência da figura paterna é muito comum os filhos homens preencherem esta lacuna. De acordo com o trecho do diálogo acima, José também expõe um certo sentimento de preocupação, em relação aos limites físicos da sua mãe e do seu padrasto Tonho. Talvez José questione, para si mesmo, a respeito da vida destes dois deficientes, caso ele seja arrebatado pela morte. Este questionamento assegura o sentimento de carinho que José deposita, tanto em Vina, quanto em Tonho. Este procedimento, voltado para os sentimentos de afeto também aparece, em outro momento, através de Chicó, quando revela a ligação afetiva com Branca: “[...]... Branca, aquela irmã que eu adoro – Deus no céu e ela na terra...” (p. 53).

Em relação à personagem José, podemos afirmar que a sua convivência com as duas mulheres, Vina e Branca, o transforma em um homem dividido. Por um lado, a dependência e a segurança depositada pela mãe; do outro, o compromisso com Branca e a responsabilidade com a gravidez dela. A primeira demonstra, em alguns momentos, um ar de superioridade em relação ao filho; enquanto a segunda, consegue conquistá-lo, deixando-o contrariado ao pressioná-lo, a respeito do compromisso com a gravidez que ele deve assumir. Nesse sentido, enquanto Vina defende-o como um meio de proteção e segurança dela, a outra, consegue-o como namorado, conquista-o e deseja tê-lo como marido.

Na cena 2, José e Tomás encontram-se no caminho. Através do diálogo entre essas duas personagens, podemos detectar um pouco do perfil de Vina e da responsabilidade de José, tanto em relação à mãe, uma mulher quase impossibilitada de andar em decorrência dos problemas físicos causados pelo reumatismo, como em se tratando de Tonho, invalidado pela paralisia:

Tomás - Boa, José, em casa tá tudo em paz?

José - Se você chama aquilo de paz – o velho encaranguejado pra um canto e mãe pro outro... entrevada com o reumatismo... Assim mesmo a gente assenta ela no batente da cozinha, e dali, tanto ela determina a luta de casa, como dá conta da vida de quem vai e quem vem...

Tomás - Vina é uma graça e eu sempre digo: quando aquela morrer, o corpo vai numa caixa de fosco... e a língua num caminhão.

José - Mãe toda vida foi linguaruda – mas disposta. Só aguentar o banheiro da doença de pai todos esses anos... Vai lá em casa, ela tem um montão de encomenda pra lhe fazer (p. 30).

Neste contexto, referente à segunda cena da peça, podemos acrescentar que as dificuldades físicas que envolvem Tonho e Vina, segundo a fala de José, acabam por ausentar a paz familiar. Apesar da disposição de Vina para suportar aquela situação, em que se encontram ela e o marido, é notório que se trata também de uma mulher “antenada” em relação ao que acontece na região, o que leva José a denominá-la de linguaruda. O costume de espiar a vida alheia é visto de forma negativa, uma prática que classifica o sujeito como fuxiqueiro.

Na cena 7, no início de um diálogo entre José e Branca, a primeira fala dele confirma o que afirmamos anteriormente, quando nos referimos à desconfiança, como uma das características da personagem Vina. Vejamos o que assegura José: “Acho que mãe pegou o derradeiro bilhete que você mandou. Ela anda desconfiada...” (p. 45). Acreditamos ser Vina uma mulher esperta, que desconfia tanto da presença de pessoas desconhecidas, o que acontece na cena 4, como também daquilo que acontece ao seu redor.

Mais uma vez, na cena 9, José revela ter receio em suspeitar que, tanto Vina quanto Mariana, estão desconfiadas de que algo incomum está acontecendo, entre ele e Branca. Apesar da afirmação de Branca, indiretamente chamando-o de frouxo, José se defende alegando estarem às mãos à frente dos seus filhos, impossibilitando-os de “fazer finca-pé”:

Branca - (*Ao avistar José.*) Você custou tanto que eu já ia embora. Tá se julgando, é?

José - Tá doida? Desde aquele dia que sua mãe tá de orelha em pé, a minha escabriada...

Branca - (*Desdenhosa*) Mofino. Eu num queria ser homem pra ter medo de mulher.

José - É as mãe da gente, nega. Num se pode fazer finca-pé. Mesmo, tem o caso dos roubo que a gente precisa agir. (p. 48-49).

Ainda na cena 9, José jura para Branca que aquela situação que a aflige será resolvida no dia seguinte, ele promete que vai enfrentar as iras de Vina e é capaz de encarar tudo para ficar com ela (p. 51). Pelo que se nota, Vina está irada com o namoro de José e

Branca, ela não quer o filho dela com qualquer uma moça, principalmente com uma retirante, por exemplo.

Se passássemos a traçar um perfil das personagens de *As Velhas*, tudo aquilo que foi revelado, até agora, pelas outras personagens, a respeito dos homens e das mulheres desse texto, já traria dados que, certamente, despertariam outros olhares, tanto em relação a cada uma das personagens, quanto ao universo construído no texto e, assim, esse apanhado comportamental, se assim podemos afirmar, passaria a ser o fio condutor que nos levaria a compreender que através de outras personagens, podemos melhor conhecer aquelas que estão sob análise.

3.5 As densas relações entre os homens e as mulheres da peça

Para que possamos traçar uma discussão a respeito daquilo que as mulheres declaram sobre os homens, conforme suas relações com eles, é necessário entender como se dão essas conexões. Os homens que habitam o mundo dessas mulheres são, muitas vezes, interpretados por elas de uma maneira nem um pouco positiva. Porém, a relação que essas mulheres demonstram ter para com os homens denuncia uma espécie de dependência marcada por tensões. Vejamos como pretendemos expor nossa discussão a respeito da argumentação em pauta:

- Mariana se relacionou com Tonho, seu ex-marido e atualmente vive em companhia de Chicó, seu filho;
- Vina se relaciona com Tonho, seu atual marido, e com José, seu filho;
- Branca se relaciona indiretamente com Tonho, o pai; com Chicó, seu irmão, e com José, seu namorado.

Iniciamos com Mariana, que, na primeira cena, se refere a Tonho, de forma conturbada, já que uma espécie de propósito permeia os sentimentos dessa mulher: “Esperei a vida inteira por isso: andar, andar até achar aquele ingrato.” (p. 23). Conforme essa afirmação de Mariana, a ingratidão faz parte do perfil de Tonho, ele não reconheceu os benefícios que recebeu. Em relação a ela, porém, o tempo e o abandono não foram suficientes para afastá-la dos seus intuitos. Nesse contexto, vejamos o desabafo de Mariana envolvendo a personagem Tonho:

Mariana - (*Ainda em solilóquio*) Que vida tenho levado! Isso é baião pra doido. Queria ver se com Tonho a gente tinha desandado a esse ponto... Tinha nada! Tonho era aquela moleza, aquela queda pelas feme, mas era homem, e homem de todo jeito é respeitado. Se num fosse aquela cadela prenha ter se atravessado na vida da gente... Tirou o pai de meus filhos, o sossego da família... Foi que nem a outra disse, ah, praga dos seiscentos diabo –, fiquei sem meu Tonho e quem quiser que pense o que é uma mulher nova, forte, viçosa, caçar nos quatro canto da casa o seu homem e só achar a saudade dele... Dá vontade da gente desabar no meio do mundo e fazer tudo o que num presta... isso eu num fiz, sei mesmo que num fiz pela obrigação dos filho, mas ele merecia. Tem nada não, tudo vem a seu tempo – e agora... (p. 24).

Conforme o que foi dito por Mariana, chegando a beirar o melodramático pelo excesso da sua exposição como vítima, apesar do comportamento mulherengo de Tonho, com ele a vida da família não havia chegado a tal ponto, o que nos reporta ao dito popular: “Ruim com ele, pior sem ele.” Mesmo sabendo que, no passado, Tonho foi embora com Vina, porque ele mesmo quis, ou melhor, de livre e espontânea vontade, Mariana culpa Vina, por ter tirado o seu marido. Ela ainda afirma que não cedeu à vontade que teve de arrumar outro marido, o que em seu universo de valores seria uma traição, apesar de Tonho merecer. O que nos parece é que Tonho, ao ir embora com Vina, não estava nem um pouco preocupado com filhos, esposa, ou com quem quer que seja. A dramaturga, afinal, nos apresenta uma Mariana que vive em um período de pós-abandono e, portanto, um Tonho com perfil de um homem capaz de abandonar a família e incapaz de cumprir com as responsabilidades de pai e marido.

O que verificamos na cena 5, em um diálogo entre Mariana e Branca, é que a mãe não acredita nos homens: “Eu conheço a vida, menina, e sei que homem é uma nação que só vive pra judiar com as mulher, ora essa...” (p. 38). Mariana desacredita nos homens a partir da experiência que ela teve com Tonho, que para ela é um desnaturado. Sem o menor receio, Mariana comenta com Branca a respeito de Tonho, o fato de esse homem ter abandonado a família parece ser uma atitude muito séria para Mariana, até porque ele deixou para ela toda a carga de responsabilidade, tendo que enfrentar sozinha a criação dos seus dois filhos. Vejamos o comentário de Mariana em relação ao descompromisso de Tonho:

Mariana - Seu pai, teja vivo ou 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... Chicó, coitado, é que se arrastava – e tudo ele deixou aí, ao léu... (p. 37).

A confirmação de que, no passado, Tonho não teve interesse em continuar com a família, está presente ainda na cena 5, no mesmo diálogo entre Mariana e Branca. A mãe relembra com precisão o conflito entre ela e Vina e acaba por confirmar aquilo que

suspeitamos a respeito de Tonho, ou seja, que ele foi embora com Vina por opção, porque simplesmente quis. Isso justifica o que já foi comentado anteriormente neste estudo. Vejamos um trecho do diálogo:

Branca - E meu pai... num fez nem disse nada?

Mariana - Tonho? Ficou por ali, zanzando... Daí pra frente tratou de vender o gado e largou-se no mundo, com ela (p. 41).

Como se vê, Tonho foi capaz de vender o gado, para ir embora com a cigana. No sertão, geralmente, o gado é um meio de subsistência familiar, o leite e seus derivados, ainda hoje, fazem parte da dieta do povo sertanejo. Por aí podemos ter uma ideia sobre o sentimento de abandono causado em Mariana e da crueldade de Tonho, na condição de pai.

Quanto à relação entre Mariana e o filho Chicó, notamos tratar-se de uma convivência distensa apesar da posição de matriarca e do universo áspero daquela mulher. Os conflitos de Mariana acontecem muito mais com Branca do que com Chicó. O que podemos observar, na primeira cena, é apenas uma mãe que conta com o filho para expor uma espécie de desabafo em relação à rebeldia de Branca: “Essa sua irmã tem o costume ruim de passar as coisas na cara da gente... Diz cada uma que me fica atravessada aqui” (p. 22). Logo em seguida, Mariana fala da tendência de Chicó para se envolver em brigas, uma valentia que já foi discutida anteriormente.

Mariana também conta com Chicó para o sustento da família, afinal é ele quem trabalha, na frente de emergência, o que lhe assegura o alimento necessário para a sobrevivência dele, da mãe e da irmã. Essa responsabilidade de Chicó, em relação ao mantimento das duas é geralmente associada ao dever do marido e pai: com esta ausência, Mariana acaba por confiar essa responsabilidade ao filho. Na fala a seguir, vejamos o momento em que Mariana, indiretamente, alerta o filho no sentido de providenciar comida: “Por falar em vasqueira, Chicó, o feijãozinho que tem mal dá pra quebrar o jejum...” (p. 29).

Do outro lado está Vina, uma mulher que no seu cotidiano, se relaciona diretamente com Tonho, que apesar da invalidez física, continua sendo o seu atual marido. Ela também convive com José, seu único filho vivo, e embora seja dona de uma postura matriarcal continua dependendo dele. Vina pouco fala a respeito de Tonho, parece ser um homem sem nenhuma valia para aquela mulher. Tonho é tratado com desprezo por Vina, que não demonstra nenhum sentimento emocional ou compaixão em relação a ele. A cigana só vem se referir em relação a Tonho no final da peça, mesmo assim, instigada pelas indagações de Mariana:

Vina - (*Soberba*) Tonho? Quer mesmo saber o que é feito dele?

Mariana - (*Tomada de ódio*) Quero. Nunca é tarde pra se justar as conta.

Vina - (*Cínica*) Então, quer mesmo ver 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 Baraúna.

(*Mariana empertiga-se e, insensivelmente, num gesto de vaidade, passa as mãos na roupa, enrola o pano na cabeça e penetra na casa de Vina.*)

Vina - (*Só*) “O meu marido... o meu Tonho” (*Com desprezo*) Vai, danada, pega teu saco incriquilhado de riba da esteira. Leva teu feixe de osso – um peso-morto que só serve pra dar trabalho. Grande figura! Uma carga pesada que me caiu no lombo desde que veio pra minha companhia! Quem me dera me aliviar dessa cruz, era mesmo que uma carta de alforria, ou o perdão duma prisão perpétua. Uma boca que come mais que impingem e, quando o comer vai entrando, já vai saindo e desgraçando tudo... Vai-te, espírito de Satanás! Vai-te com tua mundaça! (p. 58-59).

Conforme observamos no diálogo anterior, Vina passa a tratar Tonho com desamor, ou seja, não valorizando o homem por quem foi atraída um dia, chegando a afastá-lo da família. Tonho é tido como uma “carga pesada” no discurso de Vina, que depois de desfrutar de momentos de prazer ao lado desse homem, passa a compará-lo a uma cruz, uma responsabilidade trabalhosa de carregar. Com sua língua ferina e sua falta de sensibilidade, Vina oferece Tonho de volta a Mariana como se tivesse entregando um fardo que para nada serve. Chega a compará-lo a uma impingem³⁸ e o renega em todos os sentidos.

Do mesmo lado, temos a relação entre Vina e o filho José. Ela traz consigo o lado protetor materno, pois quando se refere ao filho, geralmente é no sentido de protegê-lo, defendê-lo ou exaltá-lo, tanto pela postura dura de José, quanto pela sua honestidade. Vina vive preocupada com o filho, pelo fato do envolvimento dele com as causas sociais e, principalmente, com as consequências que isso lhe poderá render. No final da cena 3, em um diálogo entre Vina e Tomás, ela afirma que tem medo de José ser atacado em um ato de traição, pois, naquele lugar, os assassinatos são frequentes, ou melhor, de vez em quando as pessoas seguem para a cidade com um morto. “- Tenho até medo de uma treição, do jeito que aqui, por qualquer besteira mandam um pra cidade-de-pé-junto...” (p. 35).

Para Vina, a presença do filho José no convívio familiar é também um fator que nos leva a refletir ao seu respeito. De acordo com a fala dela, a seguir, fica claro que, diante

³⁸ Moléstia da pele, contagiosa, aguda.

dos seus sintomas de saúde, José é a figura central que transita naquele lar, um lugar aparentemente afetivo, porém, que aponta para a necessidade de segurança. Um diálogo entre Vina e Tomás, em que ambos se queixam de cansaço e doenças, vem revelar a importância de José como a garantia que aquela mulher precisa:

Tomás - Ô xen, e a píula que eu trouxe da rua?

Vina - As píula? Aquilo é água de pote. Também umas porqueirinha pichitinhas assim... E pior é que me apareceu uma dor de cabeça, encasquetada, do carço do olho aqui pra cova-do-ladrão... Ontem, já ao cantar do galo, José teve que ir atrás de uma cafeaspirina que foi com que ainda dormi uma madorna... (p. 32).

O que se vê, segundo Vina, é um rapaz que, mesmo de madrugada, é destinado a providenciar comprimidos de aspirina para alívio da enxaqueca que perturba o sono da mãe. Um ato comum, mas que traz o sentimento de solidariedade do filho para com ela. Apesar de sua proteção, a mãe revela ser uma mulher que não guarda segredos, o que não vem contrariar o seu lado acolhedor. Pois bem, uma vez que ela fala do desvio de cargas, certamente, estará expondo o seu próprio filho, que naquele momento está envolvido com as denúncias referentes ao desvio dessas cargas de mantimentos. Na cena 4, estão José, Chicó, Tomás e Vina: num primeiro momento, a cigana fala do caso dos caminhões de mantimentos, que ora estão sendo desviados, afirmando, ainda, não guardar segredo, em relação ao que se passa naquele lugar. Vina realmente é uma mulher esperta, cismada e misteriosa. No início da cena seis, ela já demonstra saber tudo sobre a família de Mariana que está arranchada na oitica, conforme este trecho, num diálogo entre Tomás e ela:

Tomás - (*Chegando.*) Ainda nesta sujeição, criatura de Deus?

Vina - É a mesma penitência. Você agora custa a aparecer, todo merecido, de amores novos, eu sei tudo (p. 43-44).

Diante do acima exposto, podemos repensar sobre os seguintes questionamentos: Vina soube dessas informações, sobre a família da oitica, através de quem? A possibilidade de ser através de Tomás é bastante remota, pois, segundo o diálogo, o mascate há muito tempo não aparecia na casa dela. É importante salientar que, apesar de Vina ter largado a vida errante, ela tem procedência cigana, um povo nômade provavelmente originário da Índia e emigrado em grande parte para a Europa Central, de onde se disseminou. Esse povo tem um código ético próprio e se dedica à música, vive de artesanato, de ler a sorte, etc. Em virtude

disso, não descartamos a possibilidade de Vina possuir um determinado conhecimento sobre as ciências ocultas, ou que desenvolva alguma habilidade voltada para a arte de adivinhar o futuro. Isso pode ser uma possibilidade, diante da questão, que vem justificar a sua afirmação.

Vina também já sabe do interesse de Branca por José e, como acontece em quase todas as relações entre mãe e filho, o interesse em saber quem são essas pessoas e quem é essa jovem interessada no seu filho, nos faz perceber que, de acordo com a expressão da fala, esta mulher também carrega consigo uma espécie de ciúme. Afinal sua relação com o filho pode estar ameaçada pela presença de outra mulher. A cigana ainda pressiona Tomás, não só no sentido da carestia dos seus produtos, mas também, no sentido de bisbilhotar quem realmente são aqueles retirantes arranchados na oiticica e qual o objetivo daquela família naquele lugar. Apesar da afirmação de Vina quando diz saber de tudo, mesmo assim, ela aparenta querer saber muito mais e a todo o custo. “[...] Vá vender caro àquele povo que vive correndo mundo. Pensa que num sei que já tem gente de olho em José? Me diga quem são eles e o que andam fazendo por aqui” (p. 44).

De acordo com o que vimos até agora, a relação entre Vina e José chega a um ponto crítico, que vai além da proteção materna. O poder da matriarca poderá ser abalado com a presença de outra mulher na vida do filho e a maioridade dele a deixa numa situação ainda mais ameaçadora. Essa ameaça tem o seu ponto alto na cena 12. Vina chega a afirmar, em diálogo com Mariana, que aquilo que se relaciona com os negócios do filho, ou mesmo as tomadas de decisões dele, primeiro passam pelas mãos dela. Pelo que notamos, Vina parece intimidar Mariana, não permitindo sua aproximação com José. Uma forma de proteger o que lhe pertence e uma recusa aos argumentos de Mariana:

Mariana - (*Suspirando*) Era com José que eu vinha falar...

Vina - Com José? O caso dos flagelado ou o chamego roxo dele com a sua desmiolada?

[...].

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*) Depois escute o que vou lhe responder: quem tiver suas filha doida, amarre no pé da mesa ou cosa as boceta delas – que num tou pronta pra encobrir ruindade nem consertar cabaço de ninguém.

Mariana - Ludovina, o que vai ser de minha filha, pelo amor de Deus? (p. 61).

Apesar dos apelos de Mariana, a mãe de José não abre mão de defender o filho, e ao mesmo tempo, deixa claro que não está nem um pouco interessada em fazer acordo com a inimiga. “Se você pensa que José vai casar com sua doida – pode quebrar o bico, que num casa mesmo” (p. 62). Vina sabe também que se permitir o casamento de José com Branca, estará comprando sua própria desgraça e então o jogo estará perdido. Talvez por isso ela não atenda aos propósitos de Mariana. “Tinha graça. Eu criar José com tanto sacrifício pra botar no altar com uma noiva sem grinalda” (p. 62).

E, assim, as tensões entre Vina e José retratam um tipo de relação que mistura amor e poder, proteção e defesa, segurança e dependência, um caldeirão de dualidades que acabam por comprometer as suas próprias individualidades. Por outro lado, a posição matriarcal de Vina é capaz de levar o leitor e o espectador a refletir a respeito das aparentes relações afetivas de cunho familiar, em que uma pessoa intervém no universo da outra invadindo o seu próprio direito de escolha e liberdade.

Quanto a Branca, mesmo sabendo que quando nasceu o pai já havia ido embora com Vina, ela demonstra uma relação ilusória com esse homem, sonha com ele, e se mostra curiosa a respeito da separação da mãe. Em relação a sua convivência com Chicó, sabemos que ambos convivem sem muitos atritos, notamos apenas na primeira cena, uma pequena discussão entre essas personagens, porém, não se trata de nada comprometedor que possa levar a uma maior desavença. O outro homem do universo de Branca é José, seu namorado, de quem engravida e com quem espera dias melhores.

No que se refere à relação entre Branca e Tonho, podemos acrescentar que, aquilo que vamos expressar a esse respeito, é justamente exposto por ela e por Mariana. No início da cena 5, Branca lembra de um sonho que teve com o pai, na noite anterior. A partir daí, pouco se sabe sobre essa relação filha e pai, ela apenas escuta os relatos de Mariana a respeito desse homem, declarações que, certamente, não trarão nenhuma impressão positiva acerca desse pai. Branca tem consciência da conduta de Tonho, mesmo assim, ela carrega a vontade de conhecê-lo, talvez um desejo tão forte que veio se realizar através do sonho.

Os sonhos, desde tempos imemoriais, têm sido considerados com um interesse que transcende a mera superstição. Sua causa e significado têm sido objetos de estudos e investigações por homens eruditos, através dos tempos. O sonho está ligado, certamente, às nossas mais íntimas experiências e constitui também uma inter-relação entre o agora, o passado e o futuro da experiência humana (ROBINSON; CORBETT, 1974, p. 7). É importante lembrar que, Branca foi abandonada pelo pai quando ainda estava na barriga de

Mariana, o que nos leva a perceber que, nesse caso, o sonho pode ter sido apenas uma manifestação do desejo de conhecê-lo.

Na mesma cena, Mariana mais uma vez expõe o procedimento do pai para com a filha, uma revelação encarada pela própria Branca, sem que seja necessário conduzir para fins de julgamentos. Podemos ter uma ideia da situação conflitante de Branca, uma jovem que, por um lado está ligada à dureza da mãe, e, do outro, à atitude insensata do pai, sendo ele o verdadeiro responsável pelo abandono da família. Esta talvez seja a maior causa de Mariana ter se tornado uma mulher revoltada, afinal ela foi obrigada a cuidar dos filhos e enfrentar a vida com a ausência do marido. Ainda na cena 5, Branca tenta reanimar a mãe, no sentido de encontrar um novo homem, e assim diminuir o sofrimento de Mariana e, certamente, deixá-la amparada:

Branca - Coitada... Teve de criar a gente, lutar sozinha como o homem e a mulher da casa, cuidando do roçado, das criações... podia ter se casado outra vez, mãe.

Mariana - Que é isso, menina? Eu nem sei se sou casada ou viúva. Ia lá cometer um pecado? (p. 42).

Talvez a referência negativa do pai, tenha tornado Branca uma moça que não acredita nos homens, o que vem justificar seu comportamento impulsivo diante de José, na cena 9, um tipo de procedimento que beira a chantagem, o que já foi discutido anteriormente. Do mesmo lado, Branca convive com Chicó, um irmão de quem espera não só o sustento, como também, a cumplicidade perante os preceitos de Mariana. Um destaque referente à ligação entre Branca e Chicó, acontece na cena 10, no esconderijo, onde acontece um diálogo entre José e Chicó. A menina Branca chega desesperada, preocupada, não só com José, mas também, com o irmão:

Branca - (*Chega correndo.*) José!

Chicó - Branca, tu é doida. Que veio fazer aqui? Volte pra junto de mãe que isso num é lugar pra você não.

Branca - (*Surpresa*) Eu queria... ver José e você... tou com medo...

Chicó - (*Enérgico*) Vá simbora já-já. Lugar de mulher é em casa. Numa hora dessa, você deixa mãe sozinha!

(*Branca sai lentamente, cabeça baixa, silenciosa, arrasada.*)
(p. 53-54).

Este é o último contato que Branca tem com Chicó. Ela parece pressentir que algo grave poderá acontecer com ele e José, o que nos remete a cena 1, quando Branca afirma: “[...] Já vi torres mais alta cair” (p. 21). Esse argumento já foi discutido anteriormente, quando nos reportamos à simbologia do arcano maior, “A Torre”, que, no Tarô de Marselha, retrata dois homens caindo do alto de uma torre, uma vez que o monumento é atingido por um raio. Notamos que, José e Chicó estão condenados a uma queda e, com isso, infelizmente pagarão muito caro pelos seus próprios objetivos e pela defesa de muitos.

No que se refere à relação entre Branca e José, as coisas mudam. Afinal, entre ambos existe um relacionamento íntimo e Branca encontra-se grávida. Diante das tensões causadas pela gravidez, como também daquelas relacionadas ao envolvimento de José e Chicó, a menina Branca, em alguns momentos, chega a beirar o desespero. O único momento de tensão entre ela e José, acontece somente na cena 9, quando ele é pressionado a assumir a gravidez. Nesta cena, José deixa de lado a aparência de moço mansinho passando a desenvolver, com Branca, um diálogo grosseiro, capaz de demonstrar, em alguns momentos, sinais até então desconhecidos. É a reação de um homem obrigado a enfrentar uma situação nada agradável.

Branca discorda da posição de José, no sentido de levá-lo a encarar as duas mães e contar a verdade sobre aquilo que está se passando entre os dois. Para ela, homem não pode ter medo de mulher, o que o leva a pedir paciência a Branca, uma vez que, primeiro, ele precisa resolver o caso do barracão que envolve o Dr. Procópio:

José - Vamos ter paciência, minha nega, até que o caso dos furto se resolva. A coisa tá crescendo e ninguém pode se descoidar...

Branca - A coisa tá crescendo e o meu bucho também. Você pensando nos outro e eu só, com o meu aperreio...

José - Vamo deixar passar esse reboição do barracão...

Branca - (*Desesperada*) Eu num tou em condição de deixar passar nada. Você tem que enfrentar nosso caso é agora. [...]. (*Desconfiada*) Será que quer cair fora? Será que peguei também um juda, feito minha mãe? (p. 49).

De acordo com a fala de Branca, ela tenta forçar José, a todo custo, a enfrentar a questão que envolve os dois, ao mesmo tempo, desconfia que José possa ser ingrato com ela, assim como Tonho foi com Mariana. Afinal, de acordo com o que Mariana descreve sobre os homens, principalmente Tonho, Branca provavelmente não dispõe de uma impressão positiva acerca deles. No trecho a seguir, Branca demonstra estar ainda mais alterada, prometendo

contar tudo, ou melhor, “abrir a boca”, inclusive, para Chicó, afirmando que o irmão poderá matá-los, o que deixa José em estado de desespero:

Branca - [...] eu desembucho tudo e Chicó dá fim a nós dois... Num pense que sou qualquer mamulengo, uma desvalida que num tem quem lhe chore...

José - Pelo amor de Deus, crie juízo. Nem pense em falar nada a Chicó, a quem estimo como a um irmão. Só de pensar fico doído. (p. 49-50).

No diálogo seguinte, José já está bastante alterado, pois ele sabe do compromisso com Branca, mas, ao mesmo tempo, também tem consciência da responsabilidade que o envolve junto à causa social. Para ele, resolver o caso das denúncias, promover o bem-estar social e a busca por um bem maior, está em primeiro lugar:

Branca - Você só quer bancar o bonzinho, pra sua mãe, pra todos, e eu que aguente as agonia sozinha...

José - Você tá desatinada. Vá pra casa, que eu tenho que ir falar com uns cabras. Preciso agir de cabeça fria, porque tem gente confiando em nós e a gente num pode deixar o povo na mão. Vamo, eu lhe deixo no passadiço e, depois do causo liquidado, a gente pensa no que vai fazer. Chore não, tudo vai dar certo (p. 50).

Como se vê, José está mais preocupado em não abandonar o povo e, assim, retribuir a confiança que lhe foi depositada. Apesar disso, é provável que ele acredite que o futuro lhe trará bons resultados ao lado de Branca. Por esta razão, pede que ela não chore, pois, “tudo vai dar certo”. Em seguida, ele jura para ela que no dia seguinte vai resolver tudo, inclusive, encarar Vina, contar a verdade e ficar com Branca, o que não acontece, em decorrência da fatalidade:

José - Eu lhe juro que vou resolver isso amanhã mesmo. Juro que vou enfrentar as iras de minha mãe, enfrento tudo pra ficar com você – mas agora, vá pra casa, que eu preciso ir. Chicó tá me esperando, eu num posso falhar na hora da precisão. Vá, amanhã tudo se resolve – você vai ser a noiva mais bonita desse lugar (*Beija-a e corre, apressado*) (p. 51).

Daí em diante, o que se vê é um desfecho trágico: o desespero toma conta de Branca, o perigo ameaça a vida de José e Chicó e se dá o encontro entre Mariana e Vina. Nesse encontro, a situação dessas duas mulheres é marcada pela posição das “cartas na mesa”, uma discussão que ecoa como um verdadeiro coro de discórdias, mas que acaba por ser velado com a solidariedade dessas duas mães, o que nos faz refletir sobre os infortúnios humanos que, ao mesmo tempo, nos revelam a proximidade existente entre o ódio e o amor.

4 GRUPO DE TEATRO CONTRATEMPO: DOS PROCESSOS CRIATIVOS ÀS ENCENAÇÕES

O texto teatral *As Velhas* já foi transposto para o palco em montagens que marcariam significativamente a história do teatro paraibano. Sua primeira montagem foi realizada em 1975, em Campina Grande - PB, pelo Grupo do Centro Cultural Pascoal Carlos Magno, sob direção de Rubens Teixeira. Em 1988 foi encenado, também em Campina Grande, pelo diretor espanhol Moncho Rodriguez. No ano 2000, o Grupo de Teatro Contratempo, de João Pessoa, realizou mais uma encenação com direção de Duílio Cunha, uma montagem que se manteve até 2006. Finalmente, em 2010, foi à vez do diretor teatral Luiz Marfuz, professor de teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que concretizou mais uma encenação.

Minha escolha em realizar esse estudo, envolvendo o espetáculo *As Velhas*, realizado pelo Grupo de Teatro Contratempo, de João Pessoa – PB, deve-se em primeiro lugar ao meu trabalho de ator nesse grupo, que aconteceu entre os anos de 1999 e 2008. Nesse período tive a oportunidade de atuar em duas encenações: *As Velhas* (2000 a 2006) e *Comédia em 3 X 4* (2006 a 2008). Eu gostava de trabalhar nesses dois espetáculos, porém, me apaixonei pelo primeiro, por vários motivos: pela dramaturgia de Lourdes Ramalho, pela beleza da encenação, pelo conteúdo trágico com “pitadas” de humor, pelas personagens, pelo universo sertanejo, já que nasci e me criei no sertão da Paraíba, além de outros pormenores que me envolveram no “véu árido e luminoso” d’*As Velhas*. Todos esses pretextos me influenciaram a continuar investigando esse texto. Lembro que durante as leituras voltadas para a encenação, eu sempre buscava informações que me diziam poder ir muito mais além, através de estudos e pesquisas.

Foi buscando me aprofundar sobre *As Velhas* que em 2005 acabei ingressando no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, concluindo em 2007, com uma Dissertação intitulada: *Homens Nordestinos em Cena: Relações/Tensões de Masculinidades em As Velhas, de Lourdes Ramalho*. Ao concluir esse curso, eu continuava percebendo que aquela investigação, envolvendo gênero e masculinidades, não bastava e que o referido texto ainda poderia ser analisado por outros pontos de vista, por outros caminhos. Foi quando em 2013, ou seja, seis anos depois da conclusão do Mestrado, surgiu mais uma oportunidade de continuar investigando *As Velhas*, dessa vez ingressando no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

Por outro lado, a escolha da encenação de *As Velhas* pelo Grupo de Teatro Contratempo foi apoiada pelo motivo do desligamento de duas atrizes e um ator do espetáculo anterior, *Não Se Incomode Pelo Carnaval*. Juntou-se também ao desejo do diretor do grupo Ângelo Nunes em montar um texto mais denso, com uma dramaturgia mais acirrada e que, ao mesmo tempo, abarcasse o universo regional e rural. O espetáculo anterior possuía como local da ação o universo urbano, em que o Carnaval da cidade era tema, repleto de memórias e demasiadas fantasias subjetivas. Essa urbanidade não interessava mais ao diretor. É bom lembrar que, os diretores de teatro da Paraíba costumam montar seus próprios textos, como Eliézer Rolin e Tarcísio Pereira, por exemplo. Isto não se trata de uma regra, até porque os diretores Fernando Teixeira e Roberto Cartaxo, por exemplo, se destacam por montarem textos de autores locais. Com esse grupo não foi diferente, junto ao desejo de embarcar no universo rural, unindo tragédia nordestina e dramaturgia local, este intuito acabou sendo realizado com sucesso.

O Grupo de Teatro Contratempo surgiu no ano de 1995, em João Pessoa – PB, através de uma iniciativa do ator e diretor teatral Ângelo Nunes, um jovem cheio de sonhos e apaixonado pelo teatro. Anteriormente, entre os anos de 1988 e 1992, ele já havia participado do processo de desenvolvimento de oficinas de teatro oferecidas pela Escola Piollin, aos adolescentes e jovens interessados na arte de fazer teatro. É importante ressaltar, que essa escola lhe ofereceu a oportunidade de iniciar seus primeiros passos no universo teatral, o que posteriormente veio a se concretizar através de uma carreira promissora como ator e diretor de teatro. No final da década de 1980 e início da década de 1990, Ângelo Nunes participou como ator de dois importantes espetáculos teatrais: *Homens de Lua* (1989) e *Anjos de Augusto* (1992), ambos escritos e dirigidos pelo diretor paraibano Eliézer Rolim. Nesse ano de 1995, nos primeiros momentos da criação do Grupo de Teatro Contratempo, ele já circulava há três anos com o Grupo de Teatro Piollin, pelo Brasil, por outros países da América Latina e pela Europa, como iluminador e operador de luz do espetáculo *Vau da Sarapalha*, com texto extraído do conto *Sarapalha*, do mineiro Guimarães Rosa e direção do paraibano Luiz Carlos Vasconcelos.

Depois desses três anos de andanças pelos palcos do mundo com *Vau da Sarapalha*, Ângelo Nunes retornou a João Pessoa com o anseio de desenvolver um trabalho teatral voltado para uma investigação destinada ao trabalho do ator e suas possibilidades criativas. Essa vivência com o Grupo de Teatro Piollin veio fortalecer suas ideias, bem como suas inquietações que culminaram com a criação do seu próprio grupo de teatro, que certamente contribuiu por mais de uma década com a história do teatro paraibano. O

pesquisador, ator e diretor teatral Duílio Pereira da Cunha Lima, em sua dissertação de Mestrado intitulada, *Relações Nada Perigosas: O Texto Dramatúrgico e a Encenação na Comédia em 3x4*, traz a seguinte informação a respeito do Grupo de Teatro Contratempo:

Inicialmente, o intuito deste grupo, que seria o embrião do que nove meses mais tarde viria a ser chamado de Grupo de Teatro Contratempo, não era de montagem de espetáculos ou de qualquer outra forma de encenação, mas, unicamente, de investigação e discussão das questões em torno da Arte do Ator. Enfim, neste momento, a principal referência era a experiência do Grupo Piollin e, a partir desta, os princípios da Antropologia Teatral formulada por Eugênio Barba³⁹ (LIMA, 2007, p. 30).

Segundo os estudos de Eugênio Barba, podemos enfatizar a seguinte afirmação: “A Antropologia Teatral indica um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada” (BARBA, 2009, p. 26). Neste contexto, Marianna F. M. Monteiro em seu artigo intitulado *Técnicas corporais, disciplinas e pre-expressividade*⁴⁰, acrescenta que, para Barba, trata-se de delimitar uma instância, a da pré-expressividade subjacente às diferenças culturais, mas que, além disso, possa vir a constituir-se como princípio operatório nas artes cênicas, no treinamento da expressão do ator, segundo determinados princípios. Segundo essa autora, os princípios da pré-expressividade constituem a base daquilo que Barba considera ser um conjunto de bons conselhos, extremamente úteis de serem manipulados na prática concreta e diária do ator, tendo em vista sua expressão cênica concreta e particular. Em relação ao treinamento praticado pelos atores e atrizes do Grupo de Teatro Contratempo, Lima nos traz a seguinte informação:

Essa vertente do trabalho do ator perseguiu todo o treinamento realizado a partir de vivências iniciadas, geralmente, com a leitura de um pequeno texto que serviria como motivação e ponto de discussão ao final do encontro, seguido de uma longa sequência de exercícios de aquecimento e alongamento, que buscavam o condicionamento do corpo e a preparação vocal, desembocando na experimentação de procedimentos técnicos ou na

³⁹ De acordo com a definição do seu principal teórico e fundador Eugenio Barba, a Antropologia Teatral é uma ciência pragmática que estuda as bases técnicas do trabalho do ator a partir de um processo comparativo com os vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental. Esta atividade de investigação comparativa acontece na ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), concebida e dirigida por Eugenio Barba, fundada em 1979, tem sede em Holstebro, Dinamarca. É uma rede multicultural de artistas e estudiosos acadêmicos do teatro, uma universidade livre e itinerante, cujo principal campo de estudo é a Antropologia Teatral. Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>> Acesso em: 15 abr. 2017.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Marianna%20Monteiro-%20T%20E9cnicas%20%20corporais%20,%20disciplinas%20e%20pr%20E9-%20expressividade.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

construção de improvisações livres ou com objetos que, gradativamente, iam se transformando em sequências de movimentos e ações que eram, depois, apresentadas, discutidas pelo grupo presente, editadas, registradas em caderno de anotações para que pudessem ser retomadas e novamente trabalhadas em encontros posteriores (LIMA, 2007, p. 30).

Concordando com Lima (2007, p. 31), mesmo diante das referências explícitas ao trabalho do Grupo de Teatro Piollin e da Antropologia Teatral, que se tornaram um verdadeiro embasamento para o treinamento do Grupo de Teatro Contratempo, é importante ressaltar que além da experiência que cada um dos participantes trazia, seja do seu cotidiano, de um teatro de ordem mais psicológica ou de cunho popular, outros subsídios teriam sido buscados para alicerçar o trabalho desse grupo: as propostas teatrais de Antonin Artaud, para realização de um Teatro da Crueldade, através de *O Teatro e Seu Duplo*. Outra fonte buscada foi Jerzy Grotowski em seu livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, que tem no trabalho do ator seu epicentro e também na obra do mestre russo Constantin Stanislavski e seu Método das Ações Físicas, em que a ação física é a unidade mínima de informação no trabalho do ator que funcionaria como impulsionador para desencadear processos interiores e garantir a manutenção de sua composição. No que se refere a esses detalhes do processo de treinamento do grupo vejamos o que segue:

Essas ações físicas e vocais realizadas, individualmente ou de modo compartilhado pelos atores e repetidas exaustivamente a cada noite, guardavam os registros das descobertas realizadas no plano do corpo, possibilitavam concretamente a retomada de dadas qualidades de energia, imagens e sensações a qualquer momento do treinamento, e, ao mesmo tempo, representavam a passagem dos elementos pré-expressivos à expressão propriamente dita, pois, ali, começavam a surgir esboços de personagens e situações dramáticas ainda que essa não fosse à intenção do trabalho. Mesmo não tendo um texto dramático para ser encenado como referência, eram tomadas situações aleatórias e temas para improvisação, tais como: o universo feminino, a solidão, a loucura, etc. O material resultante dessa investigação, codificado sob a forma de partituras físicas e vocais, possuía em si uma série de tensões e conflitos dispostos no tempo e no espaço (LIMA, 2007, p. 32).

Ainda de acordo com Lima (2007), as ações físicas e vocais realizadas pelos atores e repetidas exaustivamente, fossem elas executadas de maneira individual ou em grupos, acabavam por guardar os registros descobertos no plano do corpo, o que permitia de maneira concreta a retomada de energias, imagens e sensações a qualquer momento do treinamento. Todo o material adquirido como resultado de improvisações era codificado sob a

forma de partituras físicas e vocais, nele estava inserida uma série de tensões e conflitos dispostos no tempo e no espaço. Assim se constituía, o que os estudiosos da Antropologia Teatral denominam de Dramaturgia do Ator⁴¹.

Após seis meses de trabalhos, ou seja, de um treinamento intenso, sem interrupção, tendo em mãos a coleta de um vasto material corporal/vocal adquirido durante esse tempo, através das ações dos atores e atrizes, o grupo estava disposto a encenar algo e assim produzir um espetáculo como forma de culminar todo o esforço desse trabalho e, ao mesmo tempo, agradecer o público com uma produção. Lima nos relata que, naquele momento várias dúvidas permeavam o universo daqueles artistas e assim ele descreve:

Nesse momento surgem as dúvidas sobre que história contar e como fazer isso a partir daqueles fragmentos de cenas. Como construir as costuras dramáticas e estabelecer as relações necessárias para chegar a uma unidade? Haveria algum texto dramático previamente escrito que daria conta desta tarefa ou seria necessário produzir um texto específico para aquele momento? Quem escreveria esse texto? Era realmente necessário colocar texto na boca daquelas personagens? Como construir uma escrita dramática sem macular a composição atoral? (LIMA, 2007, p. 33).

Desse trabalho de dedicação e busca surgiu o espetáculo *Drama das Almas*⁴², uma encenação construída a partir do processo da dramaturgia do ator e de um “velho” roteiro de

⁴¹ Vejamos o que nos diz Andréa Stelzer em seu artigo intitulado, *A dramaturgia do ator e o processo de composição cênica*: Para Eugenio Barba, a dramaturgia não está somente relacionada a uma narrativa literária, mas existe também uma dramaturgia orgânica ou dinâmica que orquestra os ritmos e dinâmismos que afetam o espectador a nível nervoso, sensorial e sensual. Desse modo, pode-se chamar também de dramaturgia as formas de espetáculo que não estão atadas a representação nem a interpretações de histórias (dança, mimo, performance). A dramaturgia é uma maneira de pensar através de uma técnica que permite organizar os materiais para poder construir, desvelar e entrelaçar relações. Ela cria coerência, mas não clareza, pois é a complexidade que anima uma estrutura e permite ao espectador lê-la com sua própria imaginação e ideias. Daí, Barba afirmar que o trabalho do ator se constitui sobre três tipos de relações: o trabalho do ator sobre si mesmo, o ator com o outro (luz, cenário, objetos, figurino, companheiro, música, texto) e o ator com o público. As relações constituídas pelo ator, num primeiro momento, dizem respeito ao treinamento, em como operar sobre sua própria energia realizando partituras; o segundo momento diz respeito às improvisações, em como o ator deve organizar-se no domínio da linguagem ao criar relações com os outros elementos e, num último momento, diz respeito ao processo de composição, de como ele deve elaborar suas imagens para o público e induzi-lo a pensar (STELZER, 2010).

Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andr%E9a%20Stelzer%20-%20A%20dramaturgia%20do%20ator%20e%20o%20processo%20de%20composi%20c%20c%20c%20EAnica.pdf>> Acesso em: 07 mar. 2017.

⁴² O espetáculo estreou em março de 1996 na Escola Piollin com elenco formado por Ingrid Trigueiro (Joana das Dores), Duílio Cunha (Herculano de Moraes), Diana Cunha (Rosália) e Cida Monteiro (Querubina), sob a direção de Ângelo Nunes que também era responsável pela cenografia. Com trilha sonora original de Escurinho, iluminação de Fabiano Diniz e figurinos de Dadá Venceslau. Recebeu o prêmio de melhor pesquisa de linguagem no VIII Festival Nacional de Teatro de Francisco Beltrão/PR, melhor trilha sonora e atriz revelação (Ingrid Trigueiro) no I Festival Nacional de Teatro de Jacaré/SP, prêmio de atriz revelação (Ingrid Trigueiro) no I Festival de Teatro de Grupo de Santos/SP e os prêmios de 2º melhor espetáculo, revelação em interpretação (Ingrid Trigueiro), melhor trilha sonora na V Mostra Estadual de Teatro e Dança/PB (LIMA, 2007, p. 33).

Ângelo Nunes que envolvia o universo dos moradores de rua, em consonância com fragmentos do texto dramático *O marinheiro* e poemas de Fernando Pessoa. Essa construção também incluiu trechos de depoimentos de Emma Goldman e canções populares levantadas pelo grupo ao longo do treinamento.

Depois do espetáculo montado, o grupo passou a enfrentar algumas situações delicadas, como por exemplo, o fato de existir uma encenação com a ausência de um texto dramaturgício (a dramaturgia escrita era mais valorizada naquela época), geralmente levava o espetáculo a enfrentar várias discussões e debates, pelo fato de não existir uma dramaturgia tradicional em que fosse estabelecido um conflito seguido por um desenvolvimento e um desfecho para este. Foram realizadas apresentações em nível local, regional e nacional, tendo o espetáculo participado de importantes festivais de teatro. Um dado interessante é que, nas sessões de debates sempre se discutia sobre “a relação entre a pesquisa de linguagem/Dramaturgia do Ator e a ausência de uma dramaturgia convencional, a qual está sendo chamada de dramaturgia do autor” (LIMA, 2007). Segundo Lima, era comum que as pessoas viessem indicar textos dramaturgícios para o grupo montar e assim surgiu a proposta para a segunda montagem do Grupo Contratempo: *Não Se Incomode Pelo Carnaval*, do dramaturgo paraibano Paulo Vieira, em 1996 (LIMA, 2007, p. 35).

A segunda montagem do Grupo de Teatro Contratempo começou no início de 1997. Além do texto *Não Se incomode Pelo Carnaval*, o grupo também recebeu novas componentes, as atrizes Zezita Matos e Cida Costa, que anteriormente haviam recebido convite do autor Paulo Vieira, para uma montagem desse texto que seria realizada por ele mesmo. Além dessas duas atrizes, o grupo também recebeu o ator Marcus Vinícius que passou a ser mais um dos seus integrantes, “vestindo a camisa” e abraçando a proposta de encenação. Vejamos o que nos conta Lima, a respeito desse novo momento do Grupo de Teatro Contratempo:

Essa nova montagem representava um processo de continuidade nas pesquisas de linguagem cênica realizadas pelo grupo que mantinha os fundamentos principais da montagem anterior – como a centralização no trabalho do ator, a exploração dos princípios técnicos e a construção de partituras de ações físicas e vocais como base para construção da cena. Porém, as discussões realizadas a partir de *Drama das Almas*, a leitura de textos que tratavam da sutileza na construção do trabalho do ator, a presença de um texto previamente escrito para ser encenado e, principalmente, a significativa presença das duas atrizes novas do elenco, portadoras de um outro tipo de experiência no campo da representação (de ordem mais psicológica) ia, gradativamente, modificando o caráter eminentemente físico (ou apenas a “força bruta”, como foi batizado na época) do treinamento para que este pudesse assumir, também, outros referenciais a partir da

vivência e da imaginação criativa de cada participante, chegando a uma composição de ordem psicofísica (LIMA, 2007, p. 35).

Ainda segundo as informações de Lima, esse foi um momento importante para o Grupo de Teatro Contratempo discutir sua nova proposta de trabalho até chegar a um resultado positivo:

[...] havia a discussão de como trabalhar com um texto previamente escrito com situações e personagens já definidas, ou seja, que caminho adotar na composição dos atores para desembocar nas teias da dramaturgia do autor, sem que esta comprometesse o universo de construção particular do ator, aquele buscado na Dramaturgia do Ator. Nesse sentido, a tradicional leitura de mesa foi descartada pois não se queria uma idealização das personagens a partir do estudo e análise coletiva do texto (LIMA, 2007, p. 36).

No que se refere à relação entre texto dramático e a direção do espetáculo, esta última sabia da importância daquilo que estava escrito, em consonância com o potencial criativo dos atores e atrizes que eram capazes de somar artisticamente a riqueza do texto, auxiliando assim um resultado cênico bem mais potente. O texto passou a ser “minuciosamente analisado pela direção que retirava dali as imagens e situações para subsidiar a improvisação dos atores a partir de temas, como: o Carnaval, o incesto, a loucura, a relação pais e filhos, o cotidiano da família, etc.” (LIMA, 2007, p. 36). Para Lima, a partir desse momento o trabalho corporal/vocal dos atores e atrizes foi se entrelaçando com o universo do texto, dando lugar a uma atmosfera cênica, que aos poucos foi ganhando forma e oferecendo subsídios à proposta de encenação do diretor Ângelo Nunes:

Esse universo motivou a criação de ações físicas que funcionavam como uma espécie de investigação prática do texto, pois as cenas eram montadas a partir do material produzido pelos atores, assim funcionando como um movimento cíclico ou de retroalimentação – o texto subsidiava a ação do ator que, por sua vez, possibilitava uma leitura particular da cena e das personagens, ou seja, uma volta ao texto. A pergunta que se fazia ao longo da montagem pelo encenador era: que imagens retirar do texto para ajudar na composição dos atores? Esse é o caminho encontrado pelo grupo para retomar e promover o diálogo entre dramaturgia do autor e Dramaturgia do Ator (LIMA, 2007, p. 36-37).

O espetáculo *Não Se Incomode Pelo Carnaval* teve sua estreia em outubro de 1997 no Teatro Santa Roza, em João Pessoa – PB e participou de festivais de teatro em nível local, regional e nacional, recebendo prêmios⁴³. Foi uma encenação que trouxe uma boa

⁴³ Recebeu o prêmio de 2º melhor espetáculo e revelação em dramaturgia na VI Mostra Estadual de Teatro e Dança/PB; melhor atriz coadjuvante (Zezita Matos), melhor ator coadjuvante (Marcos Vinícius) e destaque em

aceitação do público, e após essa temporada de estreia continuou em cartaz em outros teatros da cidade. Destacou-se mais uma vez com o trabalho dos atores e atrizes, resultado de uma pesquisa de linguagem cênica em uma proposta de encenação capaz de entrelaçar o universo da dramaturgia do ator e a dramaturgia do autor. Tratava-se de uma encenação com os seus “significativos avanços em relação à radicalidade da proposta anterior, porém, nos debates dos festivais não faltaram às críticas para os descompassos entre o texto e a Dramaturgia do Ator” Lima (2007) ainda nos diz que entre as críticas destacava-se o seguinte: “[...] para alguns debatedores, a ação muitas vezes era maior que a própria cena ou era o exercício, ainda em “estado bruto”, que permanecia entremeado no jogo cênico criando cortes abruptos no desenvolvimento da fábula” (LIMA, 2007, p. 39).

Afinal, não devemos esquecer que o Grupo de Teatro Contratempo, quando surgiu em 1995, possuía como característica principal em seus trabalhos, um nível de elaboração poética que permeava a cena “afinada” com as buscas voltadas para encenações contemporâneas, em torno de um teatro não naturalista. Suas pesquisas apontavam para novas formas de abordagem ao fazer teatral, demonstrando seriedade em suas propostas, obtendo êxito e representatividade no teatro desenvolvido no Estado da Paraíba.

O grupo identificava-se com a preocupação de pesquisar e resgatar a obra dramaturgical de autores paraibanos. Objetivava, em suas encenações, investigar as possibilidades criativas na utilidade de um teatro voltado aos sentidos, com uma construção através da reflexão em torno da cena, da arte do ator e do espetáculo. Todo esse ensejo enveredado pela busca de um teatro poético que vinha contribuir para humanização da sociedade, interferindo nas relações humanas com vistas a novos discursos sobre a vida. Toda essa discussão contribuía para a investigação e preparava o campo para a montagem do novo espetáculo do Grupo de Teatro Contratempo, dessa vez foi *As Velhas*, de Lourdes Ramalho.

4.1 A montagem do espetáculo teatral *As Velhas*

A princípio, o projeto e a direção do espetáculo *As Velhas* era do diretor do Grupo de Teatro Contratempo, Ângelo Nunes. A ideia de montar esse texto surgiu em 1998, quando

dramaturgia no V Festival Nacional de Arte/PB; melhor espetáculo, melhor dramaturgia, melhor atriz (Zezita Matos), melhor ator (Marcos Vinícius) e melhor figurino no VIII Festival Nacional de Teatro de Anápolis/GO; melhor texto original, melhor atriz coadjuvante (Zezita Matos) e melhor direção no V Festival de Teatro Nordeste de Guaramiranga/CE (LIMA, 2007, p. 38).

o grupo realizou uma viagem à cidade de Campina Grande – PB, para uma apresentação do espetáculo *Não se Incomode Pelo Carnaval*, no Festival de Inverno daquela cidade. Nessa ocasião, a dramaturga Lourdes Ramalho de nome completo Maria de Lourdes Nunes Ramalho, residente nessa cidade, estava procurando dados ligados à sua ancestralidade e que certamente iriam contribuir para o histórico dos seus antepassados junto a sua genealogia da família Nunes. É naquele momento de busca, que a dramaturga acaba descobrindo um grau de parentesco com o diretor Ângelo Nunes. Entusiasmada com essa nova descoberta familiar, bem como com as habilidades teatrais do seu parente, mostrou-se interessada para que ele montasse um dos seus textos.

Posteriormente, Ângelo Nunes recebeu de Lourdes Ramalho uma caixa contendo vários textos teatrais, que foi encaminhada para o seu endereço, em João Pessoa – PB. Nessa época ele já desejava realizar um novo projeto para uma nova montagem teatral do Grupo de Teatro Contratempo. A partir da leitura desses textos ele tinha certeza que era Lourdes Ramalho a dramaturga da sua próxima encenação. Desse material textual foram selecionados dois textos: *As Velhas* e *Fogo Fátuo*, que logo passaram a ser indicados ao grupo como uma provável concepção cênica. Ângelo Nunes achava que um entre esses dois textos seria interessante para dar continuidade ao trabalho corporal e vocal do Grupo de Teatro Contratempo, pois, estava em mãos uma dramaturgia capaz de corresponder aos anseios dos seus atores e atrizes, bem como de dar uma sustentação à sua proposta de encenação. Por uma conveniência de elenco, e por achar que a disposição das personagens tinha muito mais a ver com a formação daquele momento do Grupo de Teatro Contratempo, optou-se pelo texto *As Velhas*. Vejamos o que nos diz uma crítica⁴⁴ publicada no *Jornal A União*, edição de 4 e 5 de outubro de 2003, intitulada, *As Velhas, o teatro paraibano resiste*, escrita e assinada pelo Professor Diógenes Maciel, Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Paraíba:

As Velhas, de Lourdes Ramalho, é um texto paradigmático para a história recente do teatro na/da Paraíba - montado, remontado e premiado por onde anda, desde 1975, quando foi saudado no Paraná, por Henriete Morienau como "magnífico"; passando pela assinatura expressionista/surrealista tida como "definitiva" do talentoso Moncho Rodriguez, em 1989; chegando à carreira de três anos de sucesso do Grupo Contratempo - e demonstra que ainda existem frentes de resistência e, por que não, de existência em nossa cena teatral (MACIEL, 2003, p. 5).

⁴⁴ MACIEL, Diógenes. **As Velhas: o teatro paraibano resiste**. Caderno Especial Correio das Artes. *Jornal A União*: João Pessoa – PB. 4 e 5 de outubro de 2003.

Logo após a escolha do texto a ser montado, surge um problema: Zezita Matos, atriz que interpretaria uma das velhas pediu afastamento para realizar seu Curso de Doutorado em Havana – Cuba. Mesmo assim, o grupo deu continuidade ao seu processo de busca teatral, desenvolvendo seus trabalhos e preparando seus atores e atrizes para a sua nova peça: *As Velhas*.

No início de 1999 foi realizada uma série de oficinas coordenadas por Ângelo Nunes. O grupo trabalhou cerca de três meses, de janeiro a março, na realização dessas oficinas. Foram convidados alguns atores e atrizes da cidade para participarem desses cursos, e dessa experiência saiu uma composição de elenco, que a princípio não teria a presença de Zezita Matos, pois, só posteriormente ela retornaria de Cuba e passaria a integrar o elenco definitivo do espetáculo *As Velhas*. Em uma entrevista com o diretor Duílio Pereira da Cunha Lima⁴⁵, além de outros comentários, ele falou sobre o início dos procedimentos destinados à montagem d'*As Velhas*, ou seja, do novo espetáculo do Grupo de Teatro Contratempo:

Nós começamos em janeiro de 1999, eu lembro que era bem no início do ano mesmo. Iniciamos esse trabalho juntando um grupo grande de atores e desse processo é que se foi construindo uma linha de identificação com o trabalho do Grupo de Teatro Contratempo com aquele texto e daí três meses depois a gente tem uma primeira definição de elenco (LIMA, 2016, informação verbal).

A partir de março de 1999, começaram os trabalhos do grupo que dá o pontapé inicial para o processo de montagem d'*As Velhas*. Os encontros tornaram-se frequentes e o grupo passou a utilizar a sala de ensaios da Escola Piollin. Naquele momento, foram definidos os atores e atrizes que iriam interpretar as personagens, caminhando para o que seria o começo da montagem. Aconteceu que a atriz Zezita Matos voltou de Cuba para João Pessoa e solicitou seu retorno ao grupo. Esse pedido foi aceito, o que acabou causando uma recomposição no elenco e daí por diante assume-se a ideia, de caráter irrevogável, de montar *As Velhas*.

De acordo com o que já foi mencionado anteriormente, no processo inicial da montagem através das oficinas ministradas por Ângelo Nunes, já havia uma demarcação do novo texto a ser montado: *As Velhas*. Mesmo assim, havia também uma pergunta que permeava todo o procedimento de construção nesses nove meses, ou seja, da oficina inicial,

⁴⁵ Entrevista gravada em áudio com o diretor teatral Duílio Pereira da Cunha Lima (Duílio Cunha), em sua residência, na cidade de Campina Grande – PB, na noite de 04 de fevereiro de 2016. Observação: A partir desta página todas as citações relacionadas a essa entrevista terão como referência: LIMA, 2016.

envolvendo a ideia de investigação e laboratório de ator, até a construção de material de partituras corporais e vocais, que era o foco de Ângelo Nunes em todo seu processo de montagem. Segundo Lima, o diretor Ângelo Nunes era sempre movido por uma pergunta: “Como contar a história de Dona Lourdes Ramalho, eu lembro demais dele dizendo assim: como contar?” Para ele, naquele momento havia um entusiasmo que envolvia todo o grupo: “Porque a história é essa, o texto é fantástico, ele sempre fazia muitos elogios, mas ele não queria fazer uma mera transposição e sim, encontrar um mote de contar aquela história que era tão interessante para ele e àquela altura também já era para o grupo todo” (LIMA, 2016). Em meio a um turbilhão de ideias e muito trabalho para a montagem do texto teatral *As Velhas* o inesperado acontece, ou seja, surge outro contratempo, não outro grupo e sim, a morte em um acidente automobilístico, do diretor e idealizador do Grupo de Teatro Contratempo e da montagem d’*As Velhas*, Ângelo Nunes.

4.2 A retomada do processo criativo para a montagem d’*As Velhas*

Em novembro de 1999, depois de dois meses da morte de Ângelo Nunes, os componentes do Grupo de Teatro Contratempo resolvem retomar os trabalhos voltados para a montagem do texto teatral *As Velhas*, iniciados naquele mesmo ano. Eles decidiram que o ator e diretor Duílio Pereira da Cunha Lima, que até então vinha exercitando para interpretar a personagem José, assumiria a direção da peça e outro ator seria convidado para substituí-lo. Neste sentido, vejamos o que ele nos diz a respeito desse momento de mudança:

Eu faria o personagem José e caminha-se com o elenco, que vai ter só uma mudança, que vai acontecer com o falecimento de Ângelo Nunes, em um acidente de automóvel, cerca de seis meses depois do início da montagem, em setembro de 1999. Quando eu saí da condição de ator e fui para a direção, foi porque eu já vinha acompanhando de perto a composição de Ângelo e como ator eu tinha visto toda a produção de material corporal. Tudo que estava sendo elaborado seria, àquela altura, quase impossível pensar que alguém chegasse de fora para dirigir (LIMA, 2016, informação verbal).

Em meio ao sentimento de perda e luto, Lima assume a condição de diretor d’*As Velhas*, ele relata que havia muito material corporal e vocal “bruto”, resultado de improvisos e havia também os esboços de duas ou três cenas, nada mais do que isso, inclusive da cena inicial. Ele também relata que o grupo preferiu substituir um ator que chamar um novo diretor, porque o grupo queria dar continuidade ao processo de produção que Ângelo Nunes

havia começado. Ele ainda lembra que, aquele processo de montagem já não era mais uma continuidade do grupo, mas era antes de tudo uma homenagem à memória e ao trabalho do colega que havia deixado o grupo de maneira tão trágica. Tudo isso fez com que o grupo adquirisse força suficiente para superar aquela perda, tendo em vista a montagem da peça *As Velhas* e o compromisso com o público e com o teatro.

Naquele tempo, Lima ou Duílio Cunha como era conhecido, já atuava como diretor de teatro, um artista bastante conceituado em João Pessoa e na Paraíba, ele havia dirigido outros espetáculos, paralelos ao Grupo de Teatro Contratempo, como por exemplo, *Negros e Pai do Mangue*.⁴⁶ Vale lembrar que, ele foi ator do primeiro espetáculo desse grupo: *Drama das Almas*, foi também assistente de direção do segundo espetáculo, *Não Se Incomode Pelo Carnaval*, estaria como ator n'*As Velhas*, ou seja, trata-se de um artista teatral que além da sua competência, também conhecia de perto o processo de construção cênica de Ângelo Nunes. Cunha já o acompanhava na direção dos atores, na construção de cenas, então já havia uma intimidade teatral entre ambos e como ator, também tinha participado de todo processo inicial de montagem d'*As Velhas*. Naquele momento, tudo aquilo não era novidade para ele, do ponto de vista de material, corporal e vocal, ou melhor, estava tudo de acordo com a concepção geral que Ângelo Nunes havia começado a “desenhar”, a conceber.

Vale também lembrar que, com o projeto de montagem d'*As Velhas* aprovado pela Lei de Incentivo Municipal (Viva a Cultura), o grupo tinha garantia de financiamento. Mesmo esse projeto tendo sido acatado com o nome de Ângelo Nunes, foi feito um acordo com a Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE), no sentido de realizar uma transferência para um dos integrantes do grupo. Dessa forma, o espetáculo foi financiado e o Grupo de Teatro Contratempo recebeu o dinheiro que garantiu os ensaios e todo o processo de produção, vindo a estrear no mês de agosto de 2000. Segundo Lima (2016), “ficamos muito tempo sem conseguir ensaiar nem trabalhar na sala, uma vez que tudo lembrava Ângelo Nunes e quase tudo levava a choro. ”

Quando o diretor Lima assumiu a direção d'*As Velhas*, abre-se outra lacuna: quem iria substituí-lo na personagem José? Depois de duas tentativas de substituição, com dois atores da cidade, que por motivos particulares não continuaram no processo de montagem, o grupo resolveu abrir um teste para mais três atores. A proposta seria que naquele teste fosse escolhido, em caráter definitivo, um novo ator a fazer parte do Grupo de Teatro Contratempo

⁴⁶ Dois premiados espetáculos, dirigidos por Duílio Cunha, desenvolvidos no Projeto Beira-da-Linha, em uma comunidade do Bairro Alto do Mateus - João Pessoa - PB.

e este seria o artista que assumiria a interpretação da personagem José, tendo em vista que todo o processo de montagem precisaria continuar.

4.3 Um processo criativo configurado por um elenco completo

A princípio devo afirmar que, mediante a posição do Grupo de Teatro Contratempo, para que o diretor Duílio Pereira da Cunha Lima assumisse a direção e encenação do espetáculo *As Velhas*, esse artista já compreendia sobre a responsabilidade que existia pela frente, não só como líder daquela “troupe”, mas, sobretudo pela composição de um trabalho que movia o universo das partituras⁴⁷ que já vinham sendo construídas. Muitas dessas partituras foram aproveitadas como matriz para a edificação das cenas, algumas com Ângelo Nunes ainda como diretor, mas grande parte do espetáculo só conseguiu ser montado com a presença do diretor Lima, a partir do ano 2000, porque “o final de 1999 foi a hora de chorar e secar as lágrimas” (LIMA, 2016).

No que se refere à composição da minha personagem José, as partituras foram criadas de acordo com o surgimento das cenas a serem trabalhadas, ou seja, passei a receber recortes de determinadas cenas para compô-la através dos improvisos para em seguida ser montada com a presença do diretor. Vale salientar que, quando eu ingressei no grupo o processo de montagem já estava bastante adiantado. As minhas partituras foram sendo criadas e, ao mesmo tempo, elas iam sendo registradas em um caderno de anotações, um registro escrito por cada um dos componentes em suas explicações particulares. Na proporção que a construção das cenas continuava, as partituras também iam sendo fixadas. Tudo isso fazia avançar a proposta de encenação do espetáculo, isso se manteve até a conclusão da montagem.

Elias de Lima Lopes em sua Dissertação de Mestrado intitulada: *Dramaturgia do Ator: Pré-expressividade, energia, sub-partitura na criação de partituras cênicas do*

⁴⁷ Esse “universo das partituras” nos leva a mencionar que, frequentemente quando se fala em partitura logo somos conduzidos ao contexto da linguagem musical, em que o músico interpreta no seu instrumento aquilo que está escrito através das notas musicais que formam uma partitura. No tradicional *Dicionário da Língua Portuguesa* (1993), o termo partitura significa: “disposição gráfica por extenso ou reduzida, de todas as partes vocais e instrumentais, de uma composição, de modo que permita a sua leitura simultânea”. Na partitura individual do ator é diferente. Neste caso, são selecionadas as ações físicas construídas através dos movimentos corporais que mais lhe interessam, inserindo-se o material vocal e em seguida é construída uma sequência.

espetáculo As Velhas, dedica um capítulo ao tema “partitura” e mencionando o trabalho do ator ele nos diz que, “a partitura não seria outra coisa senão a linha geral da ação subdividida em pequenos subconjuntos, que são as ações físicas imaginadas e organizadas pelo próprio escritor e previstas na futura encenação do próprio texto” (LOPES, 2001, p. 16).

Contrária à partitura musical, a cênica não é notação técnica, mas refere-se a todo produto de trabalho sobre a personagem, em que cada etapa contribui para a realização da encenação. Podemos observar que Lopes conceitua o termo partitura quando afirma que ela é a linha da ação. Ora, se nos meus treinamentos diários eu conseguia construir partituras a partir de uma sequência de movimentos munidos de uma intenção, através disso se estabelecia uma linha de ação que era indicada pela dramaturgia ou pela direção da peça, de acordo com a construção de cada cena. Sônia Machado de Azevedo percorre um caminho similar, pois na sua concepção, a ação exterior deve ser realizada uma de cada vez. Uma sequência deverá ser estabelecida para possíveis repetições. Consequentemente, essa construção deve ser fixada para a execução da ação física: “[...] preparar cada ação, executá-la e terminá-la para começar a próxima, levá-lo-á a experimentar a partitura exterior de seu papel com correção, e sem tentar forçar o que ainda não existe” (AZEVEDO, 2002, p. 224).

O termo ação exterior (AZEVEDO, 2002) é o mesmo que particularmente chamo de movimento codificado. É quando me refiro a uma ação física presente em uma partitura corporal. Quero dizer que, o movimento criado para a composição dessa partitura, para mim, funcionava como um código que carrega em si significados munidos de intenções. Assim sendo, essa compreensão enfatizada por Azevedo é considerada a preparação de um sentido para a partitura. Sem isso, o resultado cênico se limitaria, não seria validado, o que naquela época não seria um procedimento positivo, afinal, estávamos diante da responsabilidade de interpretar cada personagem, todos interagindo entre si, em um processo de construção cênica que, depois de alguns atropelos, naquele momento se engajava cada vez mais na montagem de um texto dramático.

Para um melhor entendimento sobre o processo de criação do espetáculo *As Velhas*, é importante ressaltar, a respeito do início dos trabalhos, o período quando o Grupo de Teatro Contratempo buscava material corporal/vocal, ainda com a presença de Ângelo Nunes. Lima nos esclarece como foi que o elenco teve acesso ao texto:

[...]. O processo do Grupo Contratempo, desde as outras montagens, parte exatamente da ideia de que o ator faz uma leitura inicial do texto, muito mais para escolha, depois o texto escrito é “abandonado” e o que a gente tem são as situações concretas de cenas e as situações de personagens. Então a gente não idealiza a construção de personagem com leitura de mesa, por exemplo.

A gente começa a trabalhar pensando num universo mais geral. Eu lembro que n'As *Velhas* a gente ficou pensando na ideia da retirância de um modo muito amplo ainda no início, como construir a retirância independente do personagem que a gente fosse fazer, todo mundo vivenciou o seu retirante, e construiu ele. Depois eu lembro que Ângelo também ficou muito tempo, nesse período ainda de montagem de material, buscando uma espécie de formação do povo paraibano e ele achou um trabalho acadêmico que falava sobre a ideia dos caboclos, de uma espécie de miscigenação que teria formado o sertanejo, o caririense na Paraíba, quer dizer, esse povo que teria ocupado o interior da Paraíba. A gente não teve acesso a esse documento acadêmico, ele levava alguns trechos e tentava encontrar na gente o que ele chamava de caboclo, esse mestiço que era provavelmente o que ele entendia que era o ser, aquele ser que tivesse a definição de cigano e sertanejo. A gente precisava encontrar o nosso caboclo e no mais era um trabalho também técnico sobre o trabalho do ator, muito centrado na Antropologia Teatral do Eugênio Barba, a ideia do “equilíbrio precário”, a ideia das “oposições de movimento”... então havia um treinamento técnico e um processo criativo de construção que começava desse universo do retirante, do caboclo, até chegar nas situações específicas de como pensar o dia-a-dia desses personagens, como eles comem, como eles dormem, como eles convivem juntos e como nasce dessas relações concretas um “desenho” de personagem que aponta para relação entre mãe e filho, porque é isso que termina movendo as relações iniciais do texto e como aquelas duas famílias se cruzavam depois (LIMA, 2016, informação verbal).

Nessa entrevista, o diretor Lima fala sobre a busca para a montagem d'As *Velhas* e que envolvia os ensinamentos de Eugênio Barba e da sua Antropologia Teatral, como algo que estava sendo considerado no processo de encenação. Lima é um pesquisador e, portanto, conhecedor não só das propostas “barbianas” como também de outras teorias e técnicas teatrais. Neste sentido, é importante ressaltar que, além do Eugênio Barba, outros nomes importantes do teatro foram citados na sua entrevista, tendo em vista suas respectivas teorias utilizadas nessa busca como recursos teatrais que certamente influenciaram o processo de montagem. O diretor Lima mencionou sobre o momento que ele assumiu a direção d'As *Velhas*, falou também que além de Eugênio Barba, outras teorias foram buscadas para sustentação do trabalho prático/artístico. Assim ele nos diz:

[...], Eugênio Barba, mas acho que toda essa tradição da qual ele é devedor, eu teria Grotovski, eu localizaria o próprio Stanislávski. Por mais que outras pessoas poderiam estranhar esse fio de tradição terminaria influenciando a gente, mas diferente talvez que um acadêmico ou estudioso pudesse enxergar. Na montagem não havia nenhuma tentativa de aplicação desse método no texto. O Eugênio Barba não era o do livro, mas era o nosso conhecimento da nossa cultura. A leitura que a gente fazia da proposta do Eugênio Barba estava muito presente, mas também estava muito presente a experiência dos atores que vinham de uma história de vida diferente. Havia eu (Duílio Cunha), a atriz Ingrid Trigueiro a princípio e talvez o ator Anderson Noel como atores mais jovens, com uma vivência muito barbiana. Mas também tinha Zezita Matos que vinha de um teatro desde os anos de

1950, com uma experiência ainda de um teatro muito Naturalista/Realista que vinha acompanhando toda uma transição que o teatro tinha feito nos últimos cinquenta anos quase. Zezita Matos já tinha quase cinquenta anos de carreira e a gente bebia muito nessa experiência de todo mundo, ou mesmo de Cida Costa que só se tornou atriz depois de uma certa idade e tinha uma facilidade muito grande para o cômico e isso ajudava muito na composição, de tal modo que a gente bebia um na experiência do outro (LIMA, 2016, informação verbal).

Para Lima (2016), a proposta não era reproduzir em cena a teoria de cada um dos teóricos citados por ele e sim, considerar a experiência artística e cultural que cada ator e atriz trouxe na “bagagem”. Assim sendo, era considerada a vivência teatral, bem como os costumes culturais de cada um daqueles artistas envolvidos naquela montagem, afinal, todo elenco era paraibano, porém, cada um dos componentes vinha de uma determinada microrregião do estado: litoral, brejo e sertão. Com isso, se revelava a identidade cultural munida de suas diferenças, além dos conhecimentos impregnados da sua própria cultura. Nessa entrevista e neste sentido, Lima acrescentou:

Por isso que eu nunca acho que o Eugênio Barba da gente era o que estava no livro. Era mas, ao mesmo tempo, era outro, porque a gente subvertia ao ponto de que talvez não desse para aplicar teses e teorias e nem era uma preocupação do grupo ter uma leitura teórica dessas coisas. Claro que a partir do momento que eu assumo a direção, a gente passa a ter uma presença em sala de ensaio que é importantíssima e hoje eu ousaria chamá-lo de dramaturgista, por mais que ele não tivesse essa função na época, que é a presença do Elias de Lima Lopes. Ele veio para fazer um trabalho de observação e tornar-se uma pessoa que não estava tão presente na sala e nem tão próximo da gente, mas ele veio jogar esse olhar de Eugênio Barba dentro do nosso trabalho. Eu acho que o trabalho é maior, eu também acho que tem muito de Stanislávski na obra e que o texto volta para a mão da gente. Não é o Stanislavski do psicologismo, mas o das ações físicas e de uma coisa que só depois eu entendi, fui ler, que era o da **análise ativa**. A gente não fazia a leitura de mesa, mas a gente improvisava a partir das situações para depois voltar para o texto. Por isso que quando você chega, João Dantas, o texto já está na mão da gente em pedacinhos mas no final se tem o texto todo. A gente estava, no final da montagem, com os atores tendo o texto completo, nas mãos. (LIMA, 2016, informação verbal, grifo nosso).

Segundo Lima, no início do processo o elenco não teve acesso ao texto e boa parte desse material corporal e vocal ia surgindo, a partir das improvisações. O Ângelo Nunes era o único que tinha acesso a esse texto, “porque na verdade, no final das contas, no final da montagem você tem um cruzamento de camadas dramatúrgicas: você tinha a dramaturgia da autora, que a partir de um dado momento a gente passa a ter acesso à cena por cena.” (LIMA 2016). Neste sentido, é importante ressaltar outras informações proferidas por Lima:

A gente nunca recebeu o texto inteiro, o texto inteiro só depois quando assumi a montagem, já num determinado estágio do processo de montagem lá na frente, eu mantive de algum modo esse processo do Ângelo. Você tinha a dramaturgia da autora, que vinha tomando forma no corpo e na voz da gente, daí você tinha uma camada de dramaturgia do ator, porque já não era *As Velhas* de Lourdes Ramalho. Era como a minha história, as minhas imagens, as minhas referências, os meus desejos iam tomando forma a partir dessa dramaturgia. E essa a dramaturgia que vou chamar, “a dramaturgia do diretor, do encenador”, que recortava e escolhia aquilo que era um material interessante para construir os personagens. Então, no final das contas, tem no processo do Grupo de Teatro Contratempo, isso já era uma prática dos outros espetáculos, desde *Drama das Almas* no ano de 1996. *As Velhas* é montada desde 1999, ou seja, eu estou falando desde 1996 que o grupo já trabalhava nesta perspectiva de leitura de texto, encenação de texto, mas que não parte da leitura de mesa, parte desse trabalho de criação dos atores, em que a dramaturgia do ator vai dando “gancho” para ler o universo do autor, nesse caso, *As Velhas* de Lourdes Ramalho (LIMA, 2016, informação verbal).

Falei para o entrevistado que quando eu entrei para no Grupo de Teatro Contratempo para o espetáculo *As Velhas*, o processo estava bastante avançado, que naquele momento os atores recebiam do diretor do Duílio Pereira da Cunha Lima pequenos trechos do texto, muitas vezes de uma determinada cena para que os atores trabalhassem a partir daquilo. Perguntei se no processo inicial, com Ângelo Nunes, era assim ou se ele trazia só o mote, a partir de uma cena do texto. Naquele momento, Lima com toda sua calma me explicou como funcionava:

Ele trazia só o mote, só a situação, ele trabalhava, por exemplo, no trabalho de Cida Costa que interpretava Vina eu lembro que ele dizia, como ela ia descobrindo na natureza, na relação dos objetos dela na casa, na coisa do oráculo e daí da leitura das mãos. Cida vai ler sobre Quiromancia, aquele conhecimento voltado para a leitura dos traços das mãos e com isso começa a aparecer resultado. As personagens vão se construindo do universo mais geral até chegar ao mais subjetivo e específico de cada um. Eu digo, no texto do programa do espetáculo, que ao contar a história de Lourdes Ramalho a gente estava contando a história da gente, uma “viagem” meio antropológica, ou seja, a história está lá, a gente não mexe em nenhum eixo principal do texto, tem uns cortes bobos de uma fala ou outra, porque a cena já diz, seria redundante, mas o texto de Lourdes Ramalho tá lá praticamente na íntegra, não tem cortes de cena, não tem nada muito severo. Eu digo que, partindo desse processo é como se a gente contasse a história de vida da gente. Eu voltei muito à infância, eu nasci no interior da Paraíba, em cidade diferente das cidades dos outros atores. Todos tinham suas vivências e essas vivências aparecem na leitura como a gente ver os personagens. Depois eu vou para diretor, daí eu vou saber lidar com o universo do outro, saio do meu universo muito específico em relação com o outro ator para pensar o todo, pra pensar a cena, considerando uma série de coisa que Ângelo tinha deixado, mas também pra tomar decisões sobre muitas outras, pois, estava tudo no começo ainda (LIMA, 2016, informação verbal).

Nessa entrevista foi possível conversar bastante com o diretor Lima. Em um certo momento eu perguntei dizendo a ele que, assim como aconteciam as improvisações em grupos, se também eram trabalhadas as improvisações individuais. Com veemência o diretor d'*As Velhas* diz:

Sim, dependendo da noite de ensaio, a gente poderia trabalhar em conjunto com um grande grupo ou a gente poderia trabalhar em grupos familiares. A família da sertaneja Mariana, a família da cigana Vina, a vida de cada um dentro da casa, porque Ângelo começou a entender muito que era preciso preencher o que Lourdes Ramalho chama de black-out no texto, tem muito black-out no texto, as cenas são cortadas por Ângelo e o desafio dele era construir uma continuidade. Como uma cena não era cortada com um black-out de luz, uma convenção muito próxima de quando o texto foi escrito em 1975, em 2000 ele queria dar uma ideia de continuidade, não era só uma transição, mas é como se fosse. É daí dos improvisos quando todo mundo estava trabalhando junto que nascem duas coisas, ainda com Ângelo, que eu vou dar continuidade, que é a ideia que as ações são contínuas, é como se fosse o dia na vida daquelas pessoas, e elas são simultâneas. Porque no texto é uma casa, a outra casa e na encenação, já aparece como “estalo” com Ângelo, a ideia de que as duas casas andam ao mesmo tempo, ou seja, as ações são contínuas e elas são simultâneas numa casa e noutra, para você ter a convergência das famílias, no namoro dos filhos e no encontro das velhas ali no final da peça. Isso apareceu como sugestão do incomodo dele com os black-outs que estavam nas rubricas do texto e apareceu também dele ver todo mundo trabalhando na sala de ensaios e imaginar que o espetáculo poderia ser daquele molde. Na verdade, ele conseguia ver todo mundo trabalhando em sintonia. Tinha dia lá na sala que era assim: “a hora do almoço”, o tema do improviso, então era desde o preparo da comida, servia a comida, comia, após o almoço, etc. Então a gente ficava a noite toda nas famílias vivenciando isso, sem texto, até construir falas, sons, movimentos, som do prato, som do garfo, que a gente já tinha esses objetos, e ele via que tudo podia funcionar junto e daí saiu dois princípios que foram fundamentais pra pensar a concepção de cena, são essas: a continuidade, uma ação leva a outra, leva a outra, é tanto que alguns atores nem saem de cena e a ideia que podia ser simultânea, que no texto é muito quebrado, você tem cena numa casa, cena na outra e você vai quase o tempo inteiro libertando essas polaridades (LIMA, 2016, informação verbal).

Em relação à improvisação relatada em trechos dessa entrevista com o diretor Lima e que fizeram parte permanentemente do processo de construção do espetáculo *As Velhas*, podemos dizer que de acordo com minha experiência como ator de teatro, devo afirmar que um treinamento adequado, direcionado e de acordo com as propostas do encenador, em que o processo de improvisação esteja presente, certamente poderá auxiliar o ator no sentido não só de interagir com os colegas do grupo, mas também de adquirir material para a criação das partituras, que conseqüentemente estarão presentes na construção das

cenas, além de aprimorar o desempenho artístico dos atores e atrizes envolvidos no processo de montagem.⁴⁸

A improvisação não é algo simples, pois a preparação corpórea necessária torna-se um fator de fundamental importância para o desenvolvimento dessa prática, gerando o estado de precisão, de atenção no ator. Nesse caso, a espontaneidade funciona apenas como exercício através do jogo teatral. Por outro lado, vejo que o jogo é essencial na preparação da técnica que o improviso exige. Não se improvisa do nada, é um jogo, que faz do ator senhor da sua própria arte, dizendo ao mundo que a verdade teatral não depende das palavras decoradas, mas do jogo teatral, onde a presença do ator se transforma numa espécie de vivacidade controlada. Chacra considera a improvisação como o início das manifestações cênicas que, vinculada ao ator, continua viva mesmo na presença da encenação formal:

[...]. A improvisação é concebida como a gênese da arte dramática, evoluindo das expressões mais momentâneas e espontâneas, a partir do rito, até a formalização de uma linguagem teatral de "caráter perfeitamente definido, próprio para atingir, por processos plásticos, ópticos e acústicos adequados, a sensibilidade e o espírito de um auditório" A improvisação é a raiz, não somente da tragédia, como também da comédia (CHACRA, 2007, p. 25).

Ainda segundo Chacra, a improvisação está para a arte dramática como uma raiz que não só serve de sustentação, mas formaliza uma linguagem teatral capaz de atingir processos variados. A improvisação sempre se fez presente no nosso treinamento, em que buscávamos recursos cênicos para a montagem d'*As Velhas*. Isso nos auxiliou no sentido de exercitar a confiança nos colegas, dar forma experimental ao personagem, a criação de partituras e a construção das cenas.

Podemos perceber que no último parágrafo da entrevista com o diretor Duílio Cunha, ele se refere a proposta de não cortar as cenas com *black-out*, como sugerido no texto, uma vez que a proposta anterior do Ângelo Nunes seria dar continuidade à ação, ou seja, "uma ação leva a outra".⁴⁹ Diante disso, podemos entender que se a ação está na base da

⁴⁸ Neste sentido, vejamos o que diz Viola Spolin: "Os atores do teatro improvisacional, como os dançarinos, músicos ou atletas, necessitam de treinamento constante para se manterem alertas e ágeis e para encontrarem material novo. Se se espera que os alunos-atores desenvolvam seu próprio material para as improvisações de cena, então a seleção e o acordo grupal sobre os objetos mais simples, no início do trabalho, são essenciais para desenvolver essa habilidade grupal" (SPOLIN, 1987, p. 35).

⁴⁹ A respeito do termo ação, Stanislávski reconhece que a ação cênica é aquela que deve ter um propósito determinado: "[...] Mesmo ficar sentado deve ser um propósito, um propósito especificado e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público. Temos de ganhar nosso direito de estar ali sentados. [...]" (STANISLAVSKI, 1991, p. 63). Podemos pressupor que o artista russo fazia uso do termo "propósito" no sentido mais fiel da palavra: intenção. "[...] Em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não

representação e sendo esta ação fruto de uma vontade determinada, ou seja, de uma intenção, essa mesma ação deve ter continuidade e para isso não seriam viáveis os “cortes”, entre as cenas, com os recursos de *black-out*. Isto provavelmente acabaria prejudicando esse processo continuativo. É importante salientar que os recursos de transições de cenas e simultaneidade podem responder as possíveis dificuldade de execução cênica quando se considera que “uma ação leva a outra”.

4.4 Os pequenos entrecchos textuais d’*As Velhas* e algumas opiniões necessárias

Entre a dramaturgia d’*As Velhas*, elaborada pela autora Lourdes Ramalho e a proposta de encenação do Grupo de Teatro Contratempo, pode-se perceber que em meio aos entrecchos efetuados no texto por Ângelo Nunes, está um canto da personagem Chicó, na primeira cena, quando este se apresenta tocando ganzá. A princípio, para mim, tratava-se de um trecho muito importante, pois, levava o espectador a se situar geograficamente. Esse espectador poderia começar a traçar as distâncias percorridas pelas personagens, assim ele passaria a conhecer um pouco mais sobre a trajetória da família de Mariana e obviamente dos seus filhos, Branca e Chicó.

Chicó:

Besteira, Mãe... Com esse cabra aqui ninguém pode não.

(Retirando dum saco um ganzá que segura carinhosamente, começa a sacudi-lo, cantando.)

Pode chover canivete
quem tá falando é Chicó
fio de dona Mariana
macho nascido nas brenha
do sertão do Piancó.

Na proposta de encenação de Ângelo Nunes, posteriormente continuada por Duílio Pereira da Cunha Lima, não foi utilizada essa parte do texto acima citada, mas esteve presente uma música, um canto executado pelos atores que interpretaram Chicó (Anderson Noel, substituído por Cláudio Silva) que cantavam: “Iaiá me dá teu remo, teu remo para eu remar, teu remo caiu quebrou-se Iaiá, lá no alto mar”. Esse era um dos recursos trazidos para a cena pelos atores, buscados na sua própria vivência, de acordo com o seu cotidiano, por exemplo. Segundo o diretor Lima (2016), “na antropologia teatral é muito comum essa coisa

atuem de *um modo geral*, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo” (STANISLAVSKI, 1991, p. 67).

das canções e como havia um personagem que era uma espécie de poeta popular, o Chicó, tocador de ganzá e improvisador de versos, isso precisava aparecer dentro do trabalho”.

Por outro lado, devemos ressaltar como é importante a maneira que o ator vai dando vida à personagem, às vezes até um pouco diferente daquilo que encontramos no texto:

Esse lado cantador de Chicó, não vibrava no trabalho de Anderson Noel que era o primeiro ator a interpretá-lo, ele terminou sendo suprimido quase no todo porque o Chicó ainda cantava, mas o Chicó dessa montagem não é o Chicó que Lourdes Ramalho descreve e aí todos os trechos, do texto que apareciam essas anotações, foram cortados pra cena e os cortes são todos de Ângelo Nunes, eu quase não fiz cortes naquele texto, porque eu tive acesso ao texto dele, o texto que eu passei seis meses sem ver, que vivia na pasta dele. Com a morte de Ângelo Nunes eu tive acesso a todo material, as anotações dele e aí todos os cortes eu respeitei, devo ter feito um ou outro por redundância de cena, mas os grandes cortes, não são muitos, foram feitos e um deles é esse (LIMA, 2016, informação verbal).

Como também nos diz Lima (2016), os trabalhos dos dois atores que interpretaram Chicó não apontavam para o cantador, para isso foram exploradas outras dinâmicas nessa personagem e o cantador ficou “tímido”, aparecendo só com o canto livre, sem as características do poeta popular que é tão presente no texto. É importante também lembrar que, a figura desse poeta popular é frequente na obra de Lourdes Ramalho. Nela, vamos sempre encontrar uma personagem que desenvolve isso, porque é quase como se ela se visse dentro das peças, é uma figura recorrente nos textos de Lourdes Ramalho, de um modo geral. “[...]. Para Ângelo Nunes eram muito importantes os “cortes” que foram feitos ali no início do texto, mas ele não tinha uma preocupação muito grande com essa geografia espacial com o trânsito dos retirantes, o que interessava muito a ele e a gente como grupo era a geografia humana”.

Não só os componentes do Grupo de Teatro Contratempo, mas também o público paraibano vinham de uma montagem de *As Velhas* com direção de Moncho Rodriguez que era considerada, até então, como definitiva. Segundo Lima (2016), “esse diretor teatral havia trabalhado muito com o universo dos arquétipos”, voltados para as ideias da psicologia junguiana⁵⁰ que envolvia os arquétipos das mães, por exemplo, era como se as personagens fossem surreais, ou seja, o lado obscuro delas.

⁵⁰ A psicologia junguiana está relacionada a Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço que desenvolveu, entre outros, o conceito dos arquétipos. Para ele os **arquétipos** são modelos de pessoas, comportamentos ou personalidades. Jung identificou quatro grandes arquétipos: Self, Sombra, Anima ou Animus e Persona, mas também acreditava que não havia limite para o número que pode existir. **O Self** é um arquétipo que representa a unificação da inconsciência e consciência de um indivíduo. **A sombra** é um arquétipo que consiste nos instintos de sexo e vida. Existe como parte da mente inconsciente e é composta de

Muitas eram as advertências em relação à nova montagem d’*As Velhas*. Vejamos como se pronuncia o diretor Lima (2016), neste sentido:

Eu lembro sempre que no processo de montagem as pessoas diziam: Por que montar *As Velhas* depois da montagem genial e definitiva de Moncho Rodriguez, em 1988? Que ousadia é essa de montar *As Velhas*? Porque não se monta outros textos? Lourdes Ramalho tem textos bem menos explorados, etc. Eu não sei se eu teria tido coragem de iniciar esse processo de montagem, Ângelo Nunes era um leonino corajoso. Mas era isso em quase todas as falas e opiniões que se ouvia. Eu não vi a montagem de Moncho Rodriguez, ele Ângelo Nunes viu, mas não lembrava muito. Eu ouvia isso quando ele respondia algo para as pessoas neste sentido. Foi muito bom também não ter visto, eu vi imagens de vídeo bem depois quando o espetáculo já nem existia. São imagens que eu descobri recentemente de gravações feitas na época. Era isso um pouco do que a gente ouvia da montagem de Moncho Rodriguez em 1988 e da primeira montagem que é de 1975 (LIMA, 2016, informação verbal).

Por outro lado, “o Grupo de Teatro Contratempo queria levar para o público a simplicidade do dia-a-dia, a poesia do cotidiano e essa geografia, essa descrição dos espaços, até tem alguns no texto final da última cena, Ângelo Nunes não tinha uma preocupação com isso” (LIMA, 2016).

Outra coisa que Ângelo Nunes acabou extraindo das características da personagem Mariana, se você for olhar todos os cortes eles apontam para isso, ele tirou a ideia de uma Mariana que estava atrás da cigana Vina. Todos os trechos indicam, como por exemplo, quando Mariana diz: “é uma coisa que eu tenho cá comigo e não vou dizer”. Então todos esses trechos foram cortados, a Mariana idealizada por Ângelo Nunes não era essa pessoa que estava no rastro da outra, era a retirante, a gente só vai entender isso na própria cena, que fica como sugestão de improviso, mas não fica dito, não fica verbalizado (LIMA, 2016, informação verbal).

Eu lembro perfeitamente de Lima trabalhando como ator em *Lembranças do Tio Pedro*, um espetáculo dirigido por Ângelo Nunes, antes da criação do Grupo de Teatro Contratempo, esse grupo era chamado Oficina Piollin. A ação se passava no litoral, um

ideias reprimidas, fraquezas, desejos, instintos e deficiências. **Anima ou Animus** - A **anima** é uma imagem feminina na psique masculina, e o **animus** é uma imagem masculina na psique feminina. **A persona** é a forma como nos apresentamos ao mundo. A palavra “persona” é derivada de uma palavra latina que significa literalmente “máscara. **Outros Arquétipos**: Jung sugeriu que o número de arquétipos existentes não é fixo ou estático. Diversos arquétipos diferentes podem sobrepor-se ou combinar-se em qualquer dado momento. Vejamos alguns dos vários arquétipos que Jung descreveu: **O pai**: figura de autoridade; poderoso. **A mãe**: nutrição; reconfortante. **A criança**: saudade de inocência; renascimento; salvação. **O velho sábio**: orientação; conhecimento; sabedoria. **O herói**: campeão; defensor; salvador. **A donzela**: inocência; desejo; pureza. **O malandro**: enganador; mentiroso; encrenqueiro. Disponível em: <<http://psicoativo.com/2016/01/maiores-arquetipos-junguianos.html>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

diálogo entre um velho pescador (Tio Pedro) e um garoto aparentemente abandonado pelos seus familiares (Meninin). Depois eu assisti o trabalho de Lima mais uma vez, como ator no primeiro espetáculo do grupo Contratempo, *Drama das Almas*, já citado anteriormente. Em seguida assisti ao segundo espetáculo do grupo: *Não se Incomode Pelo Carnaval*, neste último a ação se passava em um universo urbano. Na nossa entrevista, eu perguntei a Lima como foi para ele, no processo d'*As Velhas*, trabalhar com esse universo rural sertanejo da peça de Lourdes Ramalho. Vejamos a sua resposta:

Eu acho que nem pra Ângelo Nunes que era uma pessoa muito urbana, diferente de mim que nasci no interior da Paraíba, não nasci no sertão, mas no brejo paraibano, uma região bem diferente que o diga José Américo de Almeida, n'*A Bagaceira*, essa coisa do lugar, da geografia física nunca pesou, por mais que as imagens do sertão, da retirância, da seca estejam lá nas falas e permeiem a construção das personagens. Mas isso não era o mais importante, para lente da montagem e para o olho do encenador. É tão verdadeiro o que falo que com Ângelo Nunes e comigo nunca houve uma inquietação neste sentido, tanto é que eu nunca me preocupei, só anos depois eu fui ver uma oiticica, eu nunca tive uma preocupação muito grande com essas referências que são muito fortes em Lourdes Ramalho que nasce, convive, vive e traz essas imagens da vida dela nessa região sertaneja, onde ela cresceu (LIMA, 2016, informação verbal).

Conforme podemos perceber nas palavras de Lima, nem ele, nem mesmo Ângelo Nunes, nunca tiveram a preocupação de pensar na realidade local do sertão da Paraíba, onde se passa a ação d'*As Velhas*. Na nossa entrevista ele se refere a este assunto e se pronuncia revelando o seguinte:

O sertão é o meu ser tão longe, era talvez o meu brejo, como pra Zezita Matos (Mariana) era o lugar dela, como mesmo pra Ingrid Trigueiro (Branca) que é uma atriz de vivência bastante urbana era o lugar dela, era o lugar de infância, era um lugar de memória, de lembranças, muito mais do que um lugar físico e a secura não era uma secura do clima, do solo, era uma secura muito mais da alma, tinha essa virada. Não havia nenhuma tentativa da cenografia ou mesmo do figurino de caracterizar esse lugar do sertão, muito mais esse lugar de uma rusticidade, como se todo aquele cenário fosse couro e estava na concepção do cenário, madeira, de um lugar arcaico perdido e aqueles seres humanos lutando pela sobrevivência dentro desse espaço. Então esse sertão da montagem não é necessariamente o sertão paraibano ou do Rio Grande do Norte ou aquele trânsito que as personagens falam. Certamente para você (João Dantas) o sertão é esse, porque é o seu lugar de infância, como ator foram essas imagens que te moveram quando você veio para o Grupo de Teatro Contratempo como ator, mas não era o meu sertão. Se tem esse lugar de referência é o de Lourdes Ramalho, desde que li *As Velhas*, é como se falasse para mim e falasse do meu lugar que não é o lugar dela (LIMA, 2016, informação verbal).

Podemos perceber que Lima se refere ao termo *secura*, como se fosse a *secura* da alma. Então, neste sentido, podemos concordar que existe realmente no universo d'*As Velhas* essa sequidão que pode ser traduzida como um vazio, uma aridez. Lourdes Ramalho coloca o leitor ou espectador diante de um mundo estéril, quase infecundo. As personagens estão habitando um lugar onde quase não vemos uma perspectiva futura de melhoras, é como se aqueles habitantes aceitassem tudo aquilo por necessidade de sobrevivência. Continuando a minha entrevista com Lima, eu comentei que as personagens d'*As Velhas* quase não vislumbram perspectivas futuras, elas vivem em um lugar constituído pela aridez e quando Lima fala de *secura* da alma, eu vejo que está embutida nessa frase uma importante informação voltada para a questão de transportar essa paisagem para o palco. Comentando isto perguntei a Lima como foi lidar com esse universo dessas personagens. Ele relatou sobre questões fundamentais, no momento que um grupo teatral resolve levar um texto para uma encenação. Sobre este contexto Lima disse:

[...]. A gente nem queria a figura exótica tipificada do sertanejo, quase que uma leitura etnográfica, do lugar do sertão, essa preocupação muita com o espaço, com os costumes, o cantador de coco, essa coisa da tradição nordestina, de um “nordestinez” beirando quase o estereotipado. O vestido de chita, por exemplo, a gente não queria isso, a gente também não queria as figuras imensas, lindas, em cima de coturnos, com asas gigantesas como na montagem de Moncho Rodriguez em 1988. Porque o que mais chamava nossa atenção disso era essa humanidade, era essa luta pela sobrevivência num universo que era de aridez, não só a aridez da terra mas aridez de não vê perspectivas. Por isso a ideia da cenografia que desse essa fantasia de amplidão, como se aquelas personagens estivessem quase perdidas lutando pela vida mas apegadas a um desejo de mudança. (LIMA, 2016).

É certo que Lima não desejava transportar para o palco aquilo que já é, até hoje, tão explorado pelos meios de comunicação referente ao Nordeste e ao seu povo, principalmente em relação às personagens e suas imagens, figurinos, etc. Ele não desejava levar para a cena, por exemplo, personagens que transitassem em um universo composto por uma caveira de vaca ao lado de um cacto (xique-xique), representando a seca, a miséria e a morte. Isso seria o “clichê do clichê”. Neste sentido, Maciel se pronuncia e nos apresenta seu valioso comentário:

A construção das personagens foge da tipificação nordestinesca, ganhando destaque na composição das mulheres: Mariana, Ludovina e Branca. A primeira é fantásticamente defendida por Zezita Matos, que imprime à sua interpretação dor e melancolia. Acompanhamos seu percurso da perseguição da "inimiga" à defesa das crias, passando pela reflexão sobre a perda da vivência de sua sexualidade quando era jovem. Tudo isso condensado em silêncios, na face fechada, na roupa preta e na fabulosa tessitura da partitura

corporal, que expressa ares de animal preso, acuado, prestes a atacar. Cida Costa carrega em seu corpo a figura da cigana Ludovina presa à soleira da porta e que usa a língua ferina como arma contra a opressão — outra composição memorável, com a sorte de ter algumas das melhores linhas do texto — é com ela que rimos e que reconhecemos as matriarcas que dominam a casa com apenas a força do olhar, tudo isso combinado ao cinismo nas inflexões e caretas, à maldade de bruxa de conto de fadas na voz rouca e ameaçadora e à facilidade patética nos momentos em que é carregada ou arrastada no palco. Ingrid Trigueiro nos revela uma Branca entre a ingenuidade infantil e o afloramento da mulher, em constante embate com mãe, metonímia do destino que a espera para ser cumprido ou rompido (MACIEL, 2003, p. 5).

Lima não levou ao palco ícones imagéticos presentes no imaginário popular. Ele se manteve distante das imagens tão exploradas Brasil a fora que são voltadas para uma “tipificação nordestenesca”, como se tudo que representasse o universo nordestino fosse munido desses elementos citados anteriormente, como, cacto, caveira de vaca, etc. Isto não seria viável, tendo em vista a proposta de construção estética concebida naquela encenação *d’As Velhas*.

A gente montou, aí não é mais Ângelo Nunes, já sou eu, a montagem que corta a virada de século e a pergunta que a gente se fazia era: mas o que a gente quer dizer com esse texto uma hora que a gente está indo para um século novo? O que a gente deseja? A gente desejava justamente algo semelhante a imagem final do espetáculo, uma terra seca que está lá no centro do palco o tempo todo e quase ninguém vê, porque a gente faz a montagem no palco italiano, quando ele é molhado. A chuva que não está no texto de Lourdes Ramalho aparece de dentro de duas cabaças, uma cena final que não existe no texto, porque a gente não se conformava com a morte, a morte ali já era a morte de Ângelo Nunes. A gente acreditava pensar num ciclo. Eu sou cristão, pensar num ciclo de renovação, muito baseado naquela ideia judaica cristã de vida, morte vida nova. Pensar em um ciclo e aí aparecia a chuva e esse lugar de vencer a aridez era o desejo da gente, mas muito mais do lugar do humano, do mais simples, do menor, das relações entre as pessoas, entre mãe e filho, namorado e namorada, entre dois amigos que se entendiam como irmãos e eram quase irmãos. Então era essa dimensão do mais simples, do menor, do cotidiano, para a poesia do cotidiano. Isto é, se a gente conseguisse chegar nesse lugar na cena, de uma poesia que a gente conseguia ler no texto e a gente conseguiu (LIMA, 2016, informação verbal).

Podemos observar que mesmo dentro de um universo árido, o texto também carrega uma poesia capaz de nos levar a refletir sobre a vida e o que nos separa do universo da morte. Lima também nos fala da presença da água no final do espetáculo, simbolizando a chuva, carregada em duas cabaças por dois bodes (João Dantas e Cláudio Silva). Tratava-se

de duas criaturas que nos conduziam à dois sátiros⁵¹ que entre frenesis e berros se aproximavam de Branca, derramando essa água nos pés da jovem. Em seguida, os dois apareciam pendurados juntos aos estandartes, para pôr fim ao espetáculo. Esses sátiros, os verdadeiros mensageiros de Dionísio vinham para anunciar a concretização daquela tragédia. Magalhães, na sua crítica, ainda se pronuncia neste sentido:

Elementos cênicos como a utilização da água, por exemplo, é uma característica que se reproduz no Grupo Contratempo, mas uma reprodução que se evidencia como marca e não como simples repetição. Se realizada passo a passo, a leitura de *As Velhas* pode remeter o leitor a várias possibilidades. O que o Grupo Contratempo faz é exatamente fugir do tradicional e tornar possível essa prática. Afinal de contas, o que é o teatro, senão uma caixa de possibilidades? (MAGALHÃES, 2000, p. 10).

No meu processo de busca para a realização desta tese, também entrevistei⁵² três componentes do elenco da encenação d'*As Velhas*: as atrizes Ingrid Trigueiro (Branca) e Zezita Matos (Mariana), além do ator Maurício Soares (Tomás). No relato desses artistas, indaguei sobre o que a dramaturga Lourdes Ramalho nos apresenta, ou seja, o que ela nos diz através do seu texto teatral *As Velhas* e lhes pedi que comentassem sobre esse contexto. A atriz Ingrid Trigueiro se pronunciou dizendo que Lourdes Ramalho nos apresenta, através da sua dramaturgia, “a fortaleza das mulheres sertanejas e nordestinas, que veem seus destinos cruzados pelo amor e pela morte, pela condição de vida e sobrevivência, mas que traz também a história sobre injustiças sociais, fazendo com que o texto permaneça sempre atual” (TRIGUEIRO, 2017). A atriz Zezita Matos relata: “O texto de Lourdes Ramalho *As Velhas* traduz com muita sensibilidade e sutileza, amor e ódio, que são sentimentos universais, além de costumes, crenças e valores que ainda estão arraigados ao nordeste e que dialeticamente transcendem o Nordeste.” A atriz ainda comenta que, “Lourdes Ramalho traz à tona a vida na sua crueza e beleza, com seus ritos, dores e amores, paixões e morte” (MATOS, 2017, mensagem pessoal). O ator Maurício Soares se pronuncia dizendo:

O texto fala de coisas que eu vivi, que eu ouvi e que eu conheço muito bem, que é a questão da injustiça social, da política praticada por quem

⁵¹ Na mitologia grega, os sátiros são divindades menores da natureza com o aspecto de homens com cauda e orelhas de bode. Eram divinos, porém, não eram imortais. Viviam nos campos e bosques e tinham frequentes relações sexuais com as ninfas (principalmente as Mênades que a eles se juntavam no cortejo de Dionísio). O drama satírico era marcado pela presença dos atores que interpretavam os sátiros.

⁵² Mais adiante, podemos encontrar mais informações relacionadas a essas entrevistas. Infelizmente não foi possível entrevistar os outros dois componentes do elenco. Não obtive resposta dos contatos com o ator Cláudio Silva (Chicó) e com a atriz Cida Costa (Vina). Obs. A partir desta página todas as citações extraídas das entrevistas com Ingrid Trigueiro, Zezita Matos e Maurício Soares terão como referências: TRIGUEIRO, 2017, MATOS, 2017 e SOARES, 2017.

comanda a sociedade e o que ele diz é justamente isso, que essas coisas continuam e a gente tem que continuar também discordando e falando isso publicamente, para que as pessoas saibam. Lourdes Ramalho fala isso no texto, e a gente ainda continua vendo as mesmas coisas, as mesmas injustiças, as mesmas politicalhas, os assassinatos, as pessoas que desaparecem sem deixar vestígios e que a gente sabe que são vítimas dessa politicalha, desse jogo coronelista que agora só muda de local, que muitas vezes sai do campo e vem para a cidade, mas continua. A cidade que eu moro, Bayeux – PB é um exemplo disso. Mas a gente tem que continuar e tentar combater. Eu também acho que daqui a alguns anos a gente tem que voltar a montar *As Velhas* e denunciar tudo isso novamente. Porque as injustiças sociais e a forma incorreta de se fazer política continuam, então a gente tem que denunciar. *As Velhas* é um texto que fala sobre o retirante, aquela coisa toda, mas acima de tudo é um texto de denúncia social e é por isso que ele é bom, que ele é eterno e continua. Já está com mais de quarenta anos que foi escrito, com várias montagens, ele continua atual, porque as coisas que ele denuncia continuam existindo, infelizmente. (SOARES, 2017, informação verbal).

Segundo Lima (2016), a opinião da dramaturga Lourdes Ramalho sobre a montagem d'*As Velhas* é que terminava muito trágica, não era apenas o desfecho trágico, mas a peça como um todo, ela achava severa em demasia por conta dos cortes de quase todos os trechos cômicos. “[...], hoje não, mas eu lembro que em todos os encontros que tive com ela, no período da montagem, ela sempre se referia a mim como um rapaz muito sério, porque ela achava a cena muito severa, [...]”. É verdade que quando a autora do texto se referiu a essa severidade, presente na encenação, era porque as falas mais cômicas ou algumas delas acabavam gerando uma “atmosfera” mais descontraída e esses trechos haviam sido cortados. Lima ainda acrescenta que, essa severidade deveria ter sido atribuída ao Ângelo Nunes: “Porque os cortes foram feitos por ele e eu apenas respeitei, assumi, tomei como meus, então a montagem terminou assumindo uma feição muito trágica, [...].”

São pequenos trechos que foram efetuados, nos diálogos com palavras consideradas “palavrões”, que para a minha opinião, poderiam desvalorizar o peso trágico da concepção cênica de Ângelo Nunes. O ator Maurício Soares, que interpretou a personagem Tomás, nos diz que “nesse caso poderia haver, por parte da dramaturga, um sentido mais amplo nessa comicidade.” Então, é possível que ela tenha trazido para o texto algumas referências importantes com o intuito de nos remeter às personagens cômicas da tradição do teatro ocidental, como por exemplo, a personagem da Comédia Dell’arte, Arlequim ou algo semelhante como as personagens populares nordestinas, João Grilo, Mateus ou mesmo da personagem ibérica Pedro Malasartes. Vejamos o que ainda nos diz o ator:

Nas cenas que eu participava, aparecia o cômico. Inclusive, só depois foi que eu descobri, e eu me sinto muito traído pelo destino, porque só depois eu

observei que a personagem Tomaz tem muito do Arlequim, aquela personagem da Comédia De'Arte, e se eu tivesse descoberto isso na época, eu acho que eu teria feito bem melhor aquela personagem, aquele mascate. A própria Ludovina (Vina) tem muitas “tiradas” engraçadas, o meu texto com ela verdadeiramente era muito engraçado. Realmente João Dantas, eu pude rever isso agora lendo o seu livro, *Homens Nordestinos em Cena: Relações/Tensões de Masculinidades em As Velhas*, de Lourdes Ramalho, que na verdade é sua Dissertação de Mestrado editada e publicada pela Editora Marca de Fantasia. Ler o seu livro foi uma “viagem” maravilhosa! Eu me senti no palco novamente fazendo o espetáculo *As Velhas*. Então, tem muita coisa engraçada nas conversas de Tomaz com Ludovina (Vina), é uma coisa de fazer rir e a gente se divertia fazendo isso (SOARES, 2017, informação verbal).

É importante acrescentar que não houve perdas com os pequenos entrecos, uma vez que nenhuma cena foi “cortada”, e se assim fosse, seria de uma forma que não iria alterar nada que prejudicasse a dramaturgia da autora. Vejo que houve muitos ganhos nessa montagem, no que se refere à relação texto/cena, destaco como exemplo, sobre a cena em *flashback* que não consta no texto, mas que foi levada ao palco nessa encenação d’*As Velhas*. Vejamos na mesma crítica, publicada no Jornal *A União*, o que Diógenes Maciel nos diz neste sentido:

[...]. Os diálogos e os monólogos (recurso utilizado para a expressão dos sentimentos e entendimentos mais íntimos de Mariana e Branca); os recuos no tempo (o belíssimo flash back que se dá no corredor do fundo do palco, quando ficamos sabendo que na realidade Ludovina é a mulher que Mariana procura); a iluminação muito bem construída e que nos seduz, criando a ilusão cênica de um ciclo de sol (amanhecer, tarde, noite fechada, manhã, crepúsculo); [...]. (MACIEL, 2003, p. 4).

Essa cena foi elaborada a partir de um trecho, envolvendo o diálogo entre Mariana e sua filha Branca, na cena 5 do texto de Lourdes Ramalho. Trata-se de uma conversa em que ela relata para Branca (sua filha), sobre o encontro que havia acontecido quinze anos antes, envolvendo ela, Tonho (seu marido na época) e a cigana Vina. É quando Mariana diz que lembra quando Tonho havia matado um pequeno bode e ela estava ao lado com Chicó ainda criança e de repente aparece a cigana Vina, pedindo um pedaço de carne pois estava de desejo. Quando Tonho foi cortar o pedaço da carne, Mariana impediu que essa carne fosse dada. Mariana ainda relata que encontrava-se desconfiada diante da possibilidade de Tonho estar de “caso” com a cigana e perante daquela situação não aguentava mais. Em seguida Branca indaga:

Branca - Num agüentava o quê?

Mariana - Num agüentava o chamego de seu pai com esses cigano, arranchado a bem dois mês na terra da gente... Aí, quando vi Tonho, de faca na mão, fazendo tenção de dar o taco de carne, e a bicha, renitente, a pedir: "— Me dê, Ganjão, pra eu num perder o menino." Larguei Chicó no chão e dei um salto no meio dos dois, gritando: "— Dessa carne você num leva um fiapo. Se quiser passar bem, vá atrás do macho que lhe emprenhou, sua cadela safada." E batendo mão do trinchete que tava com Tonho, parti pra ela, com ganas de deixar estirada no chão — a ela ou a seu pai.

Branca - Meu pai num teve culpa de nada. Por certo tinha bom coração...

Mariana - Que bom coração é esse que só se derrete pras bicha severgonha! (Suspira) Desde o começo, a bicha ia todo dia no curral ver uma palangana de leite, que ele dava. — Mas, como ia dizendo, quando fiz tenção de estraçalhar a sujeita, ela deu um passo atrás e respondeu imperiosa: "— Você me nega um taco de carne, mas pode esperar, que coisas mais importante vai lhe ser negada pró resto da vida." — Disse isso com uma certeza tão grande, que eu, fora de mim, casquei-lhe o tabefe na cara, chega estralou... Aí ela, que tinha caído, levantou-se e saiu chorando, o vestido varrendo o caminho e o menino correndo atrás... (RAMALHO, 2005, p. 40-41).

O final do espetáculo também ganhou uma cena que não se fazia presente no texto, em que dois bodes, fazendo alusão ao elemento trágico, apareciam trazendo água e logo apareciam sacrificados e pendurados de cabeças para baixo. Vejo que o diretor Lima (2016), se expressa de maneira legítima e, dessa forma, suas palavras tornam-se convincentes, principalmente por entender que pequenas alterações são necessárias e estão presentes em várias encenações teatrais. Podemos concordar que, desse modo, essas pequenas alterações, não causando nenhum dano, podem ser efetuadas e virem a “somar” e dar brilhantismo a dramaturgia. Por isso é perfeitamente pertinente que elas aconteçam.

Então, a montagem d’gente acabou valorizando o texto como a presença dos bodes que, no final do espetáculo, se materializavam nos corpos dos atores, porque aquilo tudo que é narrado no texto pelas personagens na montagem isso passa a ser mostrado, encenado, como a cena do passado. O final da encenação não está no texto e a gente termina criando quase uma licença poética (LIMA, 2016, informação verbal).

Vale lembrar que o final era exatamente como descreve Lima, ou seja, acabava o texto e o espetáculo ainda continuava por mais uns três minutos de cena. As narrações do passado feitas por Mariana acabaram em uma cena construída em *flash back*, bem como no final da peça, quando as duas mães, Mariana e Vina, resolvem uma ajudar a outra, e saem em busca dos filhos pegos numa emboscada. O sacrifício dessas duas personagens aparecia em cena, representado por dois bodes imolados (João Dantas e Cláudio Silva), pendurados de cabeças para baixo, em uma “corda indiana”, simbolizando a concretização da tragédia. É

possível que isso tenha ajudado a construir um novo patamar poético para a dramaturgia de Lourdes Ramalho, pois era justamente dessa forma que o Grupo de Teatro Contratempo e o diretor Duílio Pereira da Cunha Lima, visualizavam naquele momento: o texto teatral *As Velhas*.

4.5 A estreia do espetáculo *As Velhas* e os seis anos de trajetória

O espetáculo *As Velhas* teve sua estreia em 1º de agosto de 2000, uma terça-feira, ficando em cartaz durante todo aquele mês, sempre de terça-feira à quinta-feira. Naquela noite abriram-se às cortinas, do centenário Teatro Santa Roza, em João Pessoa – PB, para o público receber pela primeira vez, a mais nova encenação do texto da dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho. A peça foi patrocinada pela lei Viva Cultura da Prefeitura Municipal de João Pessoa, com o apoio da Caixa Econômica Federal, teve uma trajetória marcada pelo reconhecimento do público local e de outros estados brasileiros. Para Duílio Pereira da Cunha Lima (2016), a estreia d’*As Velhas* aconteceu sem pressa, “a gente estava tão machucado, tão dolorido com a perda de Ângelo Nunes que havia acontecido a menos de um ano, que a gente não queria antecipar nada” O espetáculo só veio estreiar quando o grupo, na sala de ensaios, julgou que ele estava pronto, com todo material de cena. Então foi um espetáculo que já estreia “maduro”, e isso foi muito importante para a carreira que ele desenvolve depois da sua estreia.

Tive a oportunidade de realizar uma recente entrevista⁵³, com a atriz e coordenadora do Grupo de Teatro Contratempo Ingrid Trigueiro, que de imediato respondeu todas as perguntas, além de efetivar alguns comentários. Junto às perguntas, eu solicitei que ela se pronunciasse sobre a estreia do espetáculo, naquele início de agosto de 2000. Vejamos os comentários da artista:

A estreia do espetáculo tinha uma mistura de felicidade e responsabilidade com o que havíamos construído, pois, além do “frio na barriga” que sinto sempre antes de entrar em cena, principalmente em uma estreia, me passava um filme na cabeça sobre tudo o que tivemos que enfrentar desde a morte do diretor Ângelo Nunes. Eu tinha uma alegria por mim, pelo grupo e por Ângelo, eu tinha a sensação que ele, Ângelo, estava feliz e satisfeito com o nosso trabalho, por conhecê-lo bem durante os anos em que vivemos juntos.

⁵³ As perguntas dessa entrevista foram elaboradas e enviadas via e-mail à Ingrid Trigueiro, intérprete da personagem Branca. As respostas chegaram em 24 de março de 2017, pela mesma via eletrônica.

Eu imaginava o que ele diria e como estaria assistindo a nossa estreia. Quando falo em responsabilidade, é porque também sentia uma expectativa da classe artística da nossa cidade, para saber o que resultou da continuidade do que Ângelo havia começado. E em agosto de 2000, quase um ano após a morte de Ângelo Nunes, *As Velhas* chega ao palco do Teatro Santa Roza com toda a força que conseguimos juntar durante esses meses de buscas e gratificantes encontros, surgidos a cada noite de pesquisa e ensaios, de muita saudade, mas entendendo que a vida segue e a arte é o nosso maior refrigério (TRIGUEIRO, 2017, mensagem pessoal).

Nessa mesma entrevista, a atriz Ingrid Trigueiro (2017), nos lembra sobre um episódio interessante que ocorreu no dia da estreia do espetáculo *As Velhas*, e que deixou todos os envolvidos nesse projeto muito felizes. Aconteceu quando uma reportagem sobre a estreia apareceu na tevê, no horário do almoço, e poucos minutos após a notícia ir ao ar, recebemos um convite para apresentarmos o espetáculo na cidade de Patos - PB, a uma distância de 300 km, ou seja, a estreia ainda iria acontecer à noite, e no início da tarde já tínhamos fechado uma apresentação fora de João Pessoa, nessa cidade do sertão da Paraíba, o que aconteceu poucos dias depois.

Apesar de todos os receios que podem acontecer numa noite de estreia no teatro, para nós havia uma quase certeza de que as coisas dariam certo e que o espetáculo teria vida longa. Ora, como já afirmou anteriormente o diretor d'*As Velhas*, Duílio Pereira da Cunha Lima, o espetáculo só foi para o palco quando já estava “maduro”, com todo material pronto, incluindo figurinos, cenários, luz, música, etc. O jornalista Augusto Magalhães, em agosto do ano 2000 (mês da estreia do espetáculo), escreveu uma crítica⁵⁴ intitulada, *As Velhas foge do estereótipo para criar possibilidades*. Publicada na Revista Philipéia, Nº I, Ano I. p. 10.

O espetáculo *As Velhas* acaba de chegar ao mundo parido da mente de Duílio Cunha, um jovem diretor paraibano que traz da periferia a bagagem para um mundo que apenas se inicia. A ex-periência do último trabalho com direção de Ângelo Nunes (*Não Se Incomode pelo Carnaval*) lhe credenciou a tocar o projeto adiante - um projeto, aliás, que o próprio Ângelo havia iniciado, mas que o destino nos roubou. Enfim, o futuro chegou mais cedo para ele. [...]. O texto de Lourdes Ramalho traça um perfil clássico para o espetáculo, onde a miséria da seca nordestina é o estopim de uma peça regional que tem muito mais a dizer do que o sofrimento e a desgraça humana. A direção extrai das entrelinhas um mundo não aparente (MAGALHÃES, 2000, p. 10).

Magalhães ainda acrescenta: “O que é o teatro, senão uma caixa de possibilidades e o encontro destas no espaço cênico?” Para ele, seja no palco italiano, na arena ou em

⁵⁴ MAGALHÃES, Augusto. *As Velhas foge do estereótipo para criar possibilidades*. Revista Philipéia, Nº I, Ano I, 2000, p. 10.

espaços alternativos, o teatro traz em si o poder de encadear os olhares do mundo. “A magia da representação põe em cena vidas secretas, escritas nas entrelinhas dos textos e misteriosamente paridas das mentes dos diretores”.

Vale lembrar que antes da estreia, nós convidamos alguns profissionais de teatro da cidade para assistirem alguns ensaios e em seguida conversarem conosco, deixando como contribuição suas impressões e sugestões a respeito daquela encenação. Certamente nós estávamos muito mais animados e felizes do que receosos. Então, a estreia foi tranquila, formidável! Após a apresentação houve uma confraternização com os colegas do elenco, nossos familiares, amigas e amigos convidados. Em uma entrevista com a atriz Zezita Matos⁵⁵, ela se refere a essa estreia e nos agracia com o seguinte depoimento:

Foi muito prazeroso todo o período em que apresentamos *As Velhas*, inclusive você deve lembrar que no dia da estreia tivemos um coquetel e ao descermos as escadas da parte de trás do Teatro Santa Roza, levávamos uma bandeja com frutas, quando uma maçã caiu da bandeja e saiu rolando escadas abaixo e ficou parada no último degrau. Então falei: João que leitura você faz deste fato e você respondeu: “este espetáculo vai ter vida longa”. Nesta mesma noite, havíamos recebido a notícia que tínhamos sido convidados para uma apresentação em Patos e, na outra semana fomos convidados pelo SESC para o Projeto Palco Giratório, para apresentações nas Regiões Norte e Centro Oeste. E assim ficamos juntos durante seis anos (MATOS, 2016, mensagem pessoal).

Após a apresentação de estreia, o espetáculo *As Velhas* continuou em temporada no mesmo teatro durante um mês, conforme já foi mencionado anteriormente. A partir daquele momento, ele continuou sendo apresentado, até o ano de 2006. Nesses seis anos de existência, outras temporadas e apresentações foram realizadas nos teatros de João Pessoa como no Teatro Edinaldo do Egypto, Teatro Paulo Pontes e Teatro Santa Roza. Além disso, o espetáculo participou de festivais de teatro em nível regional, nacional e internacional, além de outros eventos e importantes projetos de circulação. Podemos observar a seguir uma listagem com alguns festivais⁵⁶ que o espetáculo *As Velhas* participou, até o ano de 2003, bem como todos os projetos de circulação que foram realizados até o ano de 2005.

⁵⁵ Entrevista com a atriz Zezita Matos, (Mariana), realizada via e-mail e respondida em 28 de março de 2017.

Obs. A partir desta página, as citações referentes a essa entrevista terão como referência, MATOS, 2016.

⁵⁶ Dois únicos festivais de teatro (categoria competitiva) que o espetáculo *As Velhas* participou no ano 2000, foram os únicos eventos de categoria competitiva, em toda sua trajetória:

VII Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga – CE

Prêmios: Melhor Espetáculo - Melhor Direção - Melhor Atriz (Zezita Matos) - Melhor Atriz Coadjuvante (Ingrid Trigueiro) - Melhor Iluminação - Melhor Caracterização - Indicação: Melhor Cenografia

XIII Festival Nacional de Teatro de São Mateus – ES

Festivais de Teatro:

- 2000 – XXV - Festival de Inverno – Campina Grande – PB.
- 2000 – XIII Festival Nacional de Teatro – São Mateus – ES.
- 2000 – VII Festival Nordestino de Teatro – Guarimiranga – CE.
- 2001 - VII Festival Nacional de Artes – João Pessoa – PB.
- 2001 – I Festival Internacional de Teatro – São José do Rio Preto – SP.
- 2002 – II Festival Centro em Cena – João Pessoa – PB.
- 2003 – VI Festival Recife do Teatro Nacional – Recife – PE.
- 2003 – Festival Internacional Rio em Cena Contemporânea – Rio de Janeiro – RJ.

Projetos de Circulação:

- 2001 - Palco Giratório - Serviço Social do Comércio SESC
Apresentações em seis capitais: São Luís - MA, Rio Branco - AC, Boa Vista - RR, Macapá - AP, Campo Grande – MS e Palmas – TO.
- 2002 - Encena Brasil - Ministério da Cultura – MinC – Apresentações em quatro capitais: Goiânia - GO, Brasília - DF, Salvador - BA e Natal – RN.
- 2005 - Banco do Nordeste do Brasil – Apresentações nas cidades do interior da Paraíba: Campina Grande, Guarabira, Alagoa Grande e Cajazeiras.

As Velhas foi um espetáculo que a aceitação do público foi positiva e isso nos leva a concordar com Diógenes Maciel (2003), quando nos fala através da sua crítica dizendo que, como esse fenômeno não acontece permanentemente, ou seja, não ocorre com qualquer texto ou espetáculo, podemos destacar, neste sentido, a importância categórica da dramaturgia no núcleo do fenômeno teatral “[...] o pequeno público de teatro em nosso Estado ainda elege os grandes textos, que falem sobre o seu universo, combinados com as boas encenações, que tragam elementos que também tenham representatividade neste mesmo universo [...]”. Maciel ainda completa: “Há algo mais propriamente nosso do que o drama das famílias tangidas

pelas secas, exploradas em seus poucos recursos pelas frentes oficiais de trabalho, controladas pelo poder local?" Vejamos outras impressões de Maciel a respeito da encenação do diretor Lima:

A montagem do Grupo Contratempo em nada resvala para o simplório ou pitoresco. O nível prosódico das personagens, recheado de ditos e de referências a lugares e tipos, as situações em que se envolvem, o ambiente em que circulam, são elementos estruturais, constitutivos e necessários para a construção da realidade representada, trazidos à cena não só para despertar o riso fácil pela caricatura, mas aquele riso desconfiado, de (re) conhecimento, riso de si-mesmo. De outro lado, a "forma" escolhida para essa "representação" demonstra um perfeito entendimento do equilíbrio entre os lances cômicos e dramáticos. [...]; a movimentação dos atores que preenchem todo o palco o tempo inteiro, fazendo com que o público tenha num plano o diálogo, enquanto no outro alguma ação silenciosa se desenrola (como na primeira cena, quando acompanhamos toda a arrumação do rancho da família de Mariana embaixo da Oiticica, enquanto Ludovina silenciosamente arruma uns panos no praticável, ou no interlúdio da alimentação, quando vemos as duas famílias num quadro belíssimo de nossos costumes, comendo feijão "de bolo"). Tudo isso à disposição do fio narrativo que se desenrola diante de nossos olhos (MACIEL, 2003, p. 4-5).

Na sua crítica, Maciel ainda acrescenta uma importante colocação em relação ao elenco e suas personagens que transitavam por aquele universo da tragédia. Em que entre pragas e juras vociferadas, elas acabam autenticando o universo trágico humano, inerente não só àquelas criaturas do Nordeste brasileiro, mas também como um selo intrínseco a toda humanidade:

O elenco todo nos toma pela mão, conduzindo-nos pelas veredas da tragédia que embebem o texto de Lourdes Ramalho, da dúvida instaurada sobre a possível relação incestuosa entre os irmãos Branca e José até os limites da revelação, quando presenciamos o encontro definitivo entre as duas inimigas, marcado pelo acerto de conta e a amargura. As pragas vociferadas pelas duas mulheres — "Eu lhe garanto pela luz que me alumia, que, antes de mim, você vai se cobrir de luto" - como respondendo à crença popular que diz que "praga de mãe pega" acabam por instaurar o desfecho trágico do texto, que toma de assalto todos os espectadores, numa cena de grande impacto visual, alimentado pela ótima trilha sonora de Alex Madureira e Escurinho. As duas inimigas, ao final de tudo, só podem contar com elas mesmas (MACIEL, 2003, p. 5).

Assim como Maciel quando se pronuncia a respeito do elenco d'*As Velhas*, o jornalista Washington Luiz, em 09 de setembro de 2001, no Caderno *Folha Viva* do Jornal *Folha Popular*, Tocantins – TO, em sua matéria jornalística intitulada, *Palmenses aplaudem de pé companhia paraibana*, também destaca o elenco do espetáculo, ao mesmo tempo,

apresenta um breve comentário a respeito da reação do público presente no teatro Fernanda Montenegro:

Casa lotada. Foi assim que o público palmense recebeu o Grupo de Teatro Contratempo, da Paraíba, na última quinta-feira, no Theatro Fernanda Montenegro. O espetáculo "As Velhas", da dramaturga Lourdes Ramalho, foi aplaudido de pé pelos presentes. A apresentação marcou a terceira etapa do circuito Palco Giratório, desenvolvido pelo Sesc, [...]. Os atores fizeram uma simbiose perfeita entre técnica e emoção. Além de um linguajar carregado em expressões tipicamente nordestinas, algumas até em desuso, o cenário e o figurino foram detalhadamente compostos para "As Velhas". Embora o regionalismo seja marca patente, o espetáculo ganhou dimensões universais ao desnudar os segredos a alma humana (LUIZ, 2001, p. B-2).

Para a realização desse espetáculo é importante salientar que além dos componentes do Grupo de Teatro Contratempo, vários profissionais da cidade de João Pessoa estiveram presentes nessa montagem⁵⁷. Todos esses artistas abraçaram e se envolveram no projeto, cada um com as suas criações como cenário, plano de luz, trilha sonora, figurinos, material de divulgação, etc. A imprensa escrita e televisiva sempre nos apoiou, contribuindo com sua divulgação durante os seis anos de existência d'*As Velhas*.

O cenário d'*As Velhas* foi criado e confeccionado pelo artista plástico Nai Gomes, que apresentou ao Grupo de Teatro Contratempo uma proposta de construí-lo em tecido, sendo o mesmo pintado com uma mistura de tintas que nos remetia ao couro de animais caprinos e bovinos. Neste cenário, encontravam-se ao fundo três grandes peças de pano, que colocadas da maior para menor, de um lado ao outro do palco, ou seja, de uma coxia para outra, na posição horizontal, dava a ideia de profundidade.

⁵⁷ **Ficha Técnica:** Texto: Lourdes Ramalho; Direção: Duílio Cunha; Trilha Sonora: Alex Madureira e Escurinho; Operador de som: Ari Falcão; Iluminação: Fabiano Diniz; Figurino Criação: Maurício Germano; Figurino Confeção: Fan Sousa; Cenografia Criação: Nai Gomes; Equilíbrio Corporal: Luciano Klostermann; Preparação Vocal: Fátima França; Fotografias: Graça Sousa; Programação Visual: Nai Gomes
Elenco: Zezita Matos: Mariana; Ingrid Trigueiro: Branca; Cláudio Silva: Chicó; Cida Costa: Vina; João Dantas: José; Maurício Soares: Tomaz.

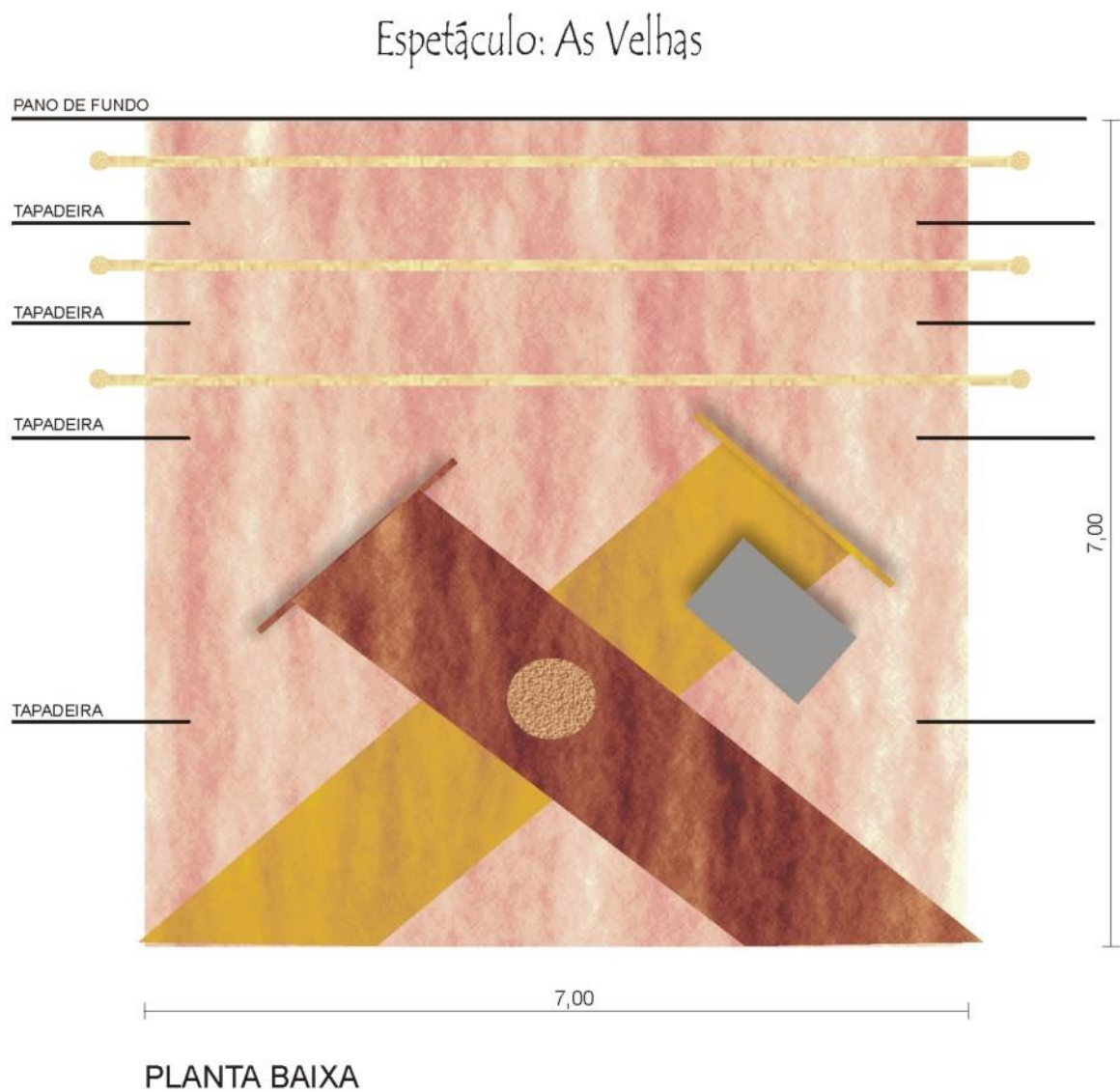
Figura 5 – Cenário: Planta Baixa

Foto: Grupo de Teatro Contratempo

Figura 6 - Cenário: Perspectiva



Foto: Grupo de Teatro Contratempo

Figura 7 - Cenário confeccionado em tecido

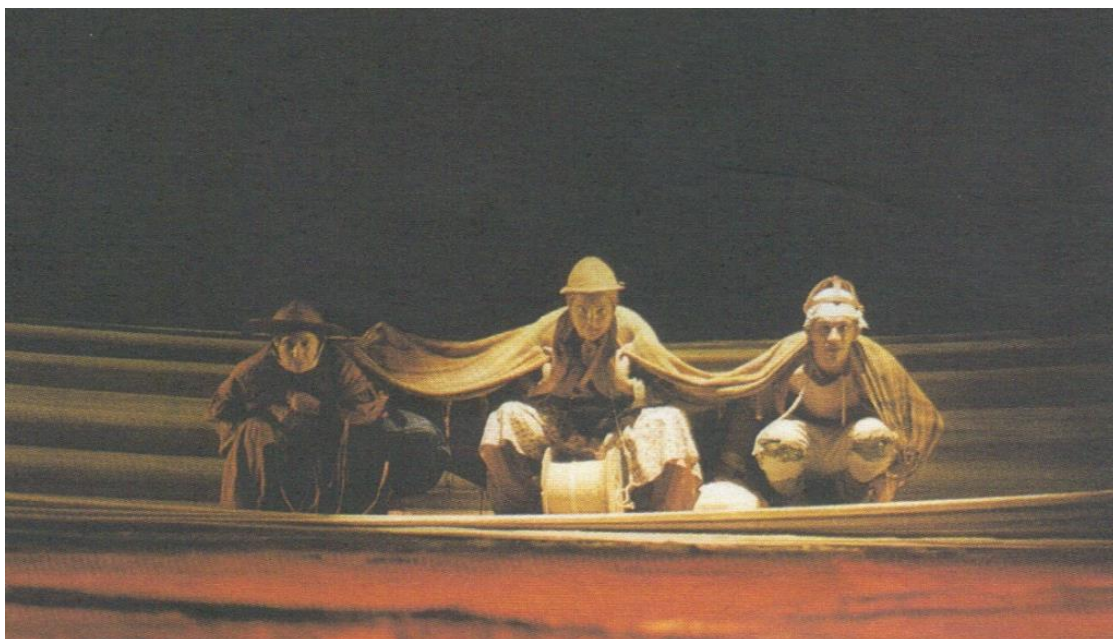


Foto: Graça Souza

Também havia dois estandartes, no alto babados de tiras, do mesmo tecido também pintado e que nos faziam lembrar as crinas de cavalos.

Figura 8 – E/D: Diretor e elenco no final de uma apresentação d’*As Velhas*



Foto: Grupo de Teatro Contratempo

Junto a cada um destes estandartes, que ficavam suspensos com cabos de aço a mais de três metros de altura, havia uma “corda indiana” daquelas usadas nos espetáculos circenses, utilizada no final do espetáculo para que os atores João Dantas e Cláudio Silva, que no final da peça representavam os bodes/sátiros, subissem nelas e aparecessem para a plateia pendurados de cabeças para baixo. Na crítica de Augusto Magalhaes, já citada anteriormente, ele ainda nos traz a seguinte colocação:

A simbologia volta à cena quando o assunto é cenografia. As tapadeiras (estandartes) criadas especialmente para o espetáculo assumem dupla função: são as árvores onde os retirantes amarram suas redes e improvisam sob sua sombra uma futura casa, mas também são caminhos que se cruzam no palco, como estradas a serem seguidas em direção ao infinito. Esta é apenas uma leitura para a infinidade de possibilidades criada pela cenografia e delineada pela luz do espetáculo (MAGALHÃES, 2000, p. 10).

Lembrando que, durante toda a encenação, um desses estandartes simulava a oiticica, onde Mariana e os filhos, Branca e Chicó, estavam morando e o outro representava a casa da cigana Vina onde residia também José e Tonho ex-marido de Mariana. Na representação da casa da cigana, além do estandarte ainda havia um caixote de madeira, revestido com o mesmo tecido do cenário, que Vina ficava em cena quase sempre sobre ele.

Figura 9 – Vina em cima de um caixote de madeira



Cida Costa (Vina)

Foto: Canal Noite - www.canalnoite.com.br

Figura 10 - Caixote de madeira



Cida Costa (Vina) e João Dantas (José)
Foto: Graça Souza

Todo o cenário veio nos mostrar um sertão árido, constituído de modo não naturalista, porém com as cores voltadas para o couro, um dos elementos típicos do sertão da Paraíba. Afinal, desde o século XVIII, essa microrregião do Estado tem grande parte das suas terras destinadas a criação de caprinos e bovinos. Vejamos neste sentido o que nos diz Lima:

[...]. O cenário constituído basicamente de tecido pintado (como se fosse couro de animal), seja cobrindo todo palco ou nos dois estandartes que representam as casas das famílias, funciona como representação figurada do universo de aridez do sertão em meio a seus diversos caminhos que marcam os encontros e desencontros das personagens, também contribui para reforçar a plasticidade do espetáculo e delimita a disposição cênica dos

diversos espaços da encenação, como: a oiticica, a casa de Ludovina, a cacimba, entre outros (LIMA, 2007, p. 43).

Assim, no cenário d'*As Velhas* podemos perceber que havia uma regionalidade representada pelas mãos do artista Nai Gomes, e que se complementava com as ações da peça. Esse cenário promovia com a iluminação uma espécie de simbiose, tendo em vista o olhar e a mão de outro artista visual, Fabiano Diniz. Este último, concebeu um plano de luz capaz de iluminar não somente os atores e atrizes daquela encenação, mas também de transpor para palco a luz que representava o dia com o sol escaldante sertanejo e a noite mágica da caatinga do sertão da Paraíba. Uma mistura de brilho intenso, que muitas vezes levava ao simples luzir que se confundia como a própria luz de uma lamparina acesa.

O figurinista Maurício Germano, buscou vestir os atores com um figurino concebido a partir de um olhar voltado para o universo ibérico medieval e o sertão nordestino, composto por vestidos longos, para Mariana e Vina, dando a essa primeira uma característica semelhante da figura feminina desse medievo, enquanto a segunda em seu vermelho vestido de seda levava consigo a vaidade cigana. A roupa de Branca não era longa, se aproximava desse olhar concebido para a composição da roupa de Mariana, sua mãe. O mascate Tomás se vestia de forma que se entrelaçava entre o olhar do vendedor das feiras da Ibéria Medieval e o vendedor sertanejo. Chicó era vestido com uma calça pegada as pernas, que também carregava essa “pegada” medieval e José se vestia com gibão de couro curtido (que era retirado para a realização da cena 9 e permanecendo sem ele até o final do espetáculo). Essa vestimenta de couro ficava por cima de uma calça marrom e uma camisa vermelha de mangas longas de punhos franzidos, semelhante às camisas dos ciganos. Tratava-se de um figurino não naturalista e extra cotidiano, como prefere o diretor Lima:

[...]. O figurino também não tem uma preocupação naturalista, mas reforça o caráter atemporal presente no espetáculo, fazendo um mergulho em nossas tradições e criando uma aproximação entre o período medieval e os nossos dias, ou ainda, através de formas e cores presentes nas vestimentas encarnada e azul das duas velhas, numa alusão ao embate histórico entre mouros e cristãos (LIMA, 2007, p. 43).

Figura 11 - Zezita Matos (Mariana) e Cida Costa (Vina)



Foto: Canal Noite: www.canalnoite.com.br

Figura 12 - Mariana (Zezita Matos), Branca (Ingrid Trigueiro) e Anderson Noel (Chicó)



Foto: Grupo de Teatro Contratempo

Figura 13 - Branca (Ingrid Trigueiro) e Mariana (Zezita Matos)



Foto: Graça Souza

Figura 14 - Tomás (Maurício Soares) e José (João Dantas)



Foto: Canal Noite - www.canalnoite.com.br

Figura 15 - Chicó (Cláudio Silva) e Tomás (Maurício Soares)



Foto: Canal Noite - www.canalnoite.com.br

A trilha sonora foi criada e gravada pelos músicos Alex Madureira (guitarra) e Escurinho (percussão). Depois de assistirem a vários ensaios de cenas isoladas da peça, esses dois músicos trouxeram para este espetáculo uma proposta musical inédita e que foi capaz de fortalecer a montagem d'*As Velhas*, dando o “tom” ideal ao ambiente das personagens. Pode-se dizer que, houve uma verdadeira junção estética estabelecida através de uma conexão envolvendo cena, figurino, luz e cenário:

[...]. A trilha sonora faz um mergulho nos ritmos regionais, herdeiros de uma tradição que se perde no tempo, em fusão com a sonoridade da guitarra de nossa contemporaneidade, construindo ambientes sonoros em meio aos silêncios da cena que reforçam o caráter trágico da peça (LIMA, 2007, p. 43).

Essa trilha sonora possuía a operação de Ari Falcão, um profissional que também era responsável pela montagem do cenário, pelos registros fotográficos e jornalísticos, pelos borderôs das apresentações e parte dos arquivos do grupo. Além disso, Falcão também auxiliava na divulgação do espetáculo.

Após onze anos fora dos palcos⁵⁸, o espetáculo *As Velhas* ainda é lembrado por muitas pessoas que tiveram a oportunidade de assistir a essa encenação realizada pelo Grupo de Teatro Contratempo. *As Velhas*⁵⁹ abre a história do teatro paraibano do século XXI, afinal sua estreia aconteceu em agosto de 2000. Dezesete anos depois dessa estreia, esse trabalho existe apenas na memória de muita gente. Durante esse tempo muita coisa mudou, o avanço tecnológico deu um largo salto, a comunicação se tornou bem mais fácil, o próprio teatro passou por mudanças que envolvem texto, encenação, etc. Na entrevista (2016) foi perguntado ao diretor Lima, como ele observa hoje essa experiência passada de fazer sucesso com uma peça teatral. Para ele, a montagem d'*As Velhas*, pelo Grupo de Teatro Contratempo, é um fruto daquela época, “eu não sou mais aquela pessoa, eu não concebo mais aquele processo, claro que foi um processo longo por conta dos descompassos que aconteceram no

⁵⁸ Nos seis anos de existência, além das temporadas nos teatros de João Pessoa, participações em festivais e projetos de circulação o espetáculo também realizou várias apresentações em datas comemorativas, e eventos a convites de escolas, instituições, hotéis, etc.

⁵⁹ **Melhores do Ano 2000 – Jornal O NORTE – João Pessoa/PB**

Prêmios: Melhor Espetáculo Teatral

Melhor Atriz (Zezita Matos e Ingrid Trigueiro)

Destques do Ano 2000 - Jornal A UNIÃO – João Pessoa

Prêmio: Melhor Espetáculo Teatral

XII Baile dos Artistas 2000 – João Pessoa – PB

Prêmios: Melhor Espetáculo Teatral - Melhor Direção - Melhor Atriz (Zezita Matos)

Indicações: Melhor Atriz (Cida Costa e Ingrid Trigueiro)

meio e as imprevisibilidades que tiveram lá no meio, mas eu acho que ele é muito fruto da época”. Lima (2016) ainda nos diz que, tudo isso é o resultado de um amadurecimento de uma linguagem que vinha sendo buscada, não só pelo Grupo de Teatro Contratempo, mas também por outros grupos da cidade e ainda acrescenta:

A gente chega n’*As Velhas* depois de montar dois espetáculos, de passar por alguns festivais, de ouvir muito e aprender muito com os espetáculos anteriores, mas *As Velhas* é certamente esse estado, é muito um espetáculo que se montaria naquele momento. É um espetáculo feliz porque consegue a convergência de muitas contribuições diferentes, de grandes profissionais que se juntam para construir uma obra que não é homogênea, mas que tem dissonâncias e que dialogam entre si e que provavelmente não seria possível pensar hoje. Dezesesseis anos depois a gente tem um outro contexto teatral, a gente tem outras leituras, a gente tem outras produções, mas é incrível como *As Velhas* ainda é muito forte na memória de quem viveu aquele tempo. Como as pessoas gostariam de ver ou ainda de ver e ainda lembram com muita saudade, talvez sejam tão velhas quanto a gente que fez parte desse momento muito importante (LIMA, 2016, informação verbal).

Lima (2016), também enfatiza que o espetáculo fecha um ciclo de tudo que se vinha fazendo: “Eu acho muito significativo e também, ao mesmo tempo, um fechamento de um ciclo como disse Diógenes Maciel, é muito novo para pensar dentro daquele contexto quando a gente achava que não era mais possível tirar nada daquela fonte”. Segundo ele, a partir do espetáculo *Vau da Sarapalha*, que é de 1992, muitas experiências seguiram a partir daquela encenação.

Em 2000 a gente achava que essa fonte não daria mais coisa alguma, porque o próprio processo não tem a ver com *Vau da Sarapalha*. O espetáculo *As Velhas* é herdeiro daquela tradição, porque a gente está ali na Escola Piollin, Ângelo Nunes (primeiro diretor do Grupo de Teatro Contratempo, idealizador d’*As Velhas* e iluminador do *Vau da Sarapalha*) vivenciou todo processo de montagem com o Grupo Piollin, viajou com o espetáculo, viu muitas coisas, mas no momento ele achava que aquela fonte não rendia mais e que era preciso encontrar outros caminhos. No momento de aridez do teatro paraibano a gente ainda encontrou material nesse olho d’água que surge e vai escavar, com a mão mesmo, a terra e acha num lugar ali próximo, conversando com essa tradição a possibilidade de encontrar um material novo e que teve um impacto importante, porque não é por acaso que esse espetáculo fica seis anos em cartaz e viaja quase o país todo, sempre com uma aceitação muito grande (LIMA, 2016, informação verbal).

As Velhas é um texto é fabuloso, possivelmente ele ainda vai continuar sendo pesquisado e encenado. Não podemos esquecer-nos das várias possibilidades e opções de leitura daquela encenação. Isso é muito interessante dentro de um contexto do teatro regionalista nordestino, de um teatro que tem a cara do Nordeste. De concordo com Lima

(2016), hoje podemos observar com mais tranquilidade o sucesso da peça e que um bom teatro “é uma convergência de forças de trabalho, de pessoas, para chegar num resultado que não tem uma receita, nem o próprio Grupo de Teatro Contratempo quis essa receita”, a maior prova disto é quando no espetáculo seguinte tomou-se outro rumo.

4.6 Entre a saudade e o tempo

Seis anos após sua estreia o espetáculo *As Velhas* chega ao fim, o Grupo de Teatro Contratempo nem se despediu desse trabalho que foi o seu maior legado, não houve nenhuma apresentação de despedida, nenhum adeus. A partir de 2005 o Grupo de Teatro Contratempo já pensava em outra montagem, o que aconteceu com a estreia em 2006: *Comédia em 3x4*. Um texto construído por Diógenes Maciel para quatro atores, através de uma “colagem” com recortes de três textos cômicos do século XIX: duas comédias de Arthur Azevedo: *A Pele do Lobo* e *Amor por Anexins* e uma de Martins Pena: *O Namorado*. Quando iniciamos o processo de montagem desse espetáculo, já não éramos mais seis atores como no elenco d’*As Velhas* e sim quatro: João Dantas, Maurício Soares, Ingrid Trigueiro e Cida Costa. Os outros dois colegas Zezita Matos e Cláudio Silva, por motivos pessoais não participaram dessa montagem.

Após mais de uma década sem *As Velhas*, é natural que ainda haja, de vez em quando em seus componentes, uma saudade imensa, o que se traduz como sendo uma mistura de saudosismo e reflexão. Certamente por me sentir munido de realizações pessoais e profissionais, acabo cheio de recordações daquela época. Sou grato ao Grupo de Teatro Contratempo e aos meus companheiros e companheiras de jornada, por tudo que fizemos juntos, por tudo que vivemos e pela oportunidade que tivemos de presenciar e vivenciar momentos lindos com *As Velhas*. Neste momento, em que desenvolvo este trabalho acadêmico, me observo emocionado ao rememorar os tempos de glória que tive no teatro, especificamente no Grupo de Teatro Contratempo. Afinal, eu e os meus colegas de grupo fomos levados a tantos palcos, a diferentes cidades e plateias que nos concederam momentos inesquecíveis e importantes para nossas vidas.

Vejamos, depoimentos inéditos, na íntegra, extraídos das entrevistas concedidas pelas atrizes Zezita Matos (Mariana) e Ingrid Trigueiro (Branca), como também pelo ator Maurício Soares (Tomás), quando solicitei que relatassem sobre o que o espetáculo *As Velhas*,

o que ele significou e o que significa hoje para elas e ele, considerando os onze anos sem essa encenação. A atriz Zezita Matos (2017) conduz seu relato dizendo:

Fazer *As Velhas* foi uma experiência marcante não só para mim, como também para o Grupo de Teatro Contratempo: primeiro pelo acontecimento trágico do desaparecimento prematuro do Diretor Ângelo Nunes, quando iniciávamos a pesquisa, as improvisações sobre o texto; segundo, o desafio que foi dar continuidade ao trabalho depois do acontecido. Rompemos então o luto e em homenagem ao Ângelo Nunes construímos um espetáculo que, para mim foi um marco na história do Teatro Paraibano, tendo em vista, os prêmios recebidos e os Projetos que galgamos a exemplo do Palco Giratório, entre outros. Além disto foi um lindo e pujante espetáculo que me deu a oportunidade de vivenciar e compartilhar com os companheiros de tantas “vitórias” não só para o Grupo de Teatro Contratempo, como também para o Teatro Paraibano e consequentemente Brasileiro, divulgando assim o nome da escritora Lourdes Ramalho (MATOS, 2017).

No relato da atriz Ingrid Trigueiro (2017) ela comenta: “*As Velhas* para mim foi um misto de sentimentos e sensações, pois não posso omitir a partida trágica e prematura do diretor Ângelo Nunes.” A artista continua explicando: “Naquele momento, era necessário dar continuidade aos seus sonhos e desejo por essa montagem, mas antes disso muitas decisões precisavam ser tomadas.” Vejamos a continuação do seu relato:

Era preciso decidir se queríamos mesmo continuar o projeto diante de tanta dor: quem faria a direção? O que faríamos em relação à lei Viva Cultura? (Uma Lei de incentivo a montagem do nosso espetáculo que fomos contemplados e receberíamos o dinheiro para fazê-la). Onde faríamos os nossos encontros? Porque depois da morte de Ângelo Nunes, ou seja, nos primeiros dias que fomos nos encontrar no casarão da Escola Piollin, só conseguíamos chorar. Então precisamos de uns dias para nos recompor daquela dor e o encontro para a tomada de decisões foi no Teatro Lima Penante, era como se a mudança do lugar, nos desse um certo alívio diante de tanto sofrimento. A partir desse encontro decidimos que Duílio Cunha, que estava em cena fazendo meu par romântico, assumisse a direção para que pudéssemos dar continuidade ao projeto. Fizemos testes para que um ator substituísse Duílio, escrevemos uma carta para a comissão da Lei Viva Cultura dizendo da pretensão de darmos continuidade a montagem e me colocando como proponente no lugar de Ângelo Nunes e assim o fizemos. O espetáculo foi à morte e a vida, como uma fênix que renasce das cinzas e com muita força seguiu seu rumo. Foi isso que aconteceu com o grupo, continuamos o projeto por Ângelo Nunes, por nós e pela arte. O espetáculo *As Velhas* depois de montado, só nos trouxe alegrias e grandes surpresas. O teatro paraibano revelava assim um grande e promissor espetáculo que pôde ser visto em muitas cidades brasileiras, onde a cada apresentação tínhamos a responsabilidade de contar aquela história de força, coragem e humanidade que ultrapassava nossas raízes e nossa região porque estávamos falando das agruras das pessoas, seus conflitos, seus sonhos e a liberdade para a construção de uma vida melhor. Assim o fizemos durante anos, sempre com o compromisso e a disciplina que o público merece. Para mim, esse espetáculo deu a oportunidade de amadurecer enquanto atriz, estudar mais,

pesquisar mais e levar para a cena o que eu acredito como fazer teatral. As possibilidades de descobertas para a cena foram infinitas, os desafios grandes, mas o prazer foi maior ainda. Hoje, depois de onze anos fora dos palcos, *As Velhas* significa aquilo que diz uma fala da personagem Nínia, do texto que montamos antes d'*As Velhas* que foi *Não Se Incomode Pelo Carnaval*. Quando eu interpretava essa personagem lembro que ela dizia: “Eu guardei isso como uma relíquia, uma preciosidade, uma coisinha muito delicada que a gente guarda com tanto carinho(...) as situações que vivi (...) estão guardadas num relicário que não tem preço.” Hoje para mim, *As Velhas* é isso, um espetáculo lindo, que deixou saudades e que toda vez que releio o texto me emociono, porque relembro tudo que passamos, o que vivemos e de como o texto continua atual (TRIGUEIRO, 2017, mensagem pessoal).

O ator Maurício Soares (2017) se pronuncia dizendo: “Primeiro é que *As Velhas* foi um dos espetáculos mais importantes que eu fiz na minha vida, na minha carreira de ator, e que me possibilitou viajar pelo Brasil inteiro ou quase inteiro com esse espetáculo.” Nesse momento ele respira fundo e continua: “Então já é quase um divisor que até então nenhum outro espetáculo havia me proporcionado isso. Um trabalho muito importante, pelo sucesso de crítica em que as pessoas falavam muito bem da montagem, falavam bem da minha atuação.” O ator continua a relatar sobre sua experiência com o espetáculo dizendo:

Eu recebi o maior prêmio da minha vida com *As Velhas* quando a autora Lourdes Ramalho chegou para mim e disse: você não representa você não interpreta, você dança com a personagem Tomás, então para mim isso já disse tudo. Então *As Velhas* teve para mim uma grande importância pessoal. Hoje eu sinto uma saudade imensa do tempo que nós passamos fazendo esse espetáculo, ensaiando, viajando, muita saudade. Depois foi um período de aprendizado, para mim conviver com vocês e aprender com vocês enquanto colegas e enquanto professores. Porque todos tinham mais conhecimentos acadêmicos e artísticos do que eu e isso para mim era sempre uma aula. Foi muito bom reverberar na minha vida como artista e como pessoa, porque aquilo que a gente aprende é para a vida cotidiana. Então para mim tem essa importância, assim como todos os outros espetáculos que eu fiz. O espetáculo *As Velhas*, pelo tempo maior de existência, pela convivência com o grupo, acaba tendo uma importância maior. Outro dia eu estava conversando com a atriz Ingrid Trigueiro, nossa colega de cena, e eu tive a oportunidade de dizer para ela: Olha as coisas que vocês me disseram tem suas reverberações na minha vida prática e eu continuo aprendendo com vocês (SOARES, 2017, informação verbal).

O espetáculo *As Velhas* surpreendeu o público principalmente pela sua simplicidade e como diz o diretor Lima (2016), “era uma montagem aparentemente muito simples, porém, muito sofisticada, exatamente por ser simples. Os grandes méritos dela estavam precisamente aí e é por isso que ela conseguiu ser lembrada depois de tanto tempo.” Então, é natural que aconteça essa nostalgia, as pessoas vão lembrar daquele espetáculo com

saudades. “É por isso que hoje eu vejo que o teatro paraibano, nesse momento, vive com uma saudade de um tempo que não volta mais.” Não seria significativo e também não teria sentido voltar ao que era antes, até porque é impossível isso, estamos em outro momento, as coisas mudaram, as pessoas do grupo também, cada um dos componentes, o Grupo de Teatro Contratempo não existe mais, vivemos outra realidade. Nosso espetáculo foi maravilhoso e certamente nunca vamos esquecê-lo. É importante finalizar este capítulo dizendo que a gente gostaria de ter trabalhos teatrais que fossem tão instigantes e tão significativos quanto foi *As Velhas*.

Figura 16 – Cartaz do espetáculo *As Velhas*

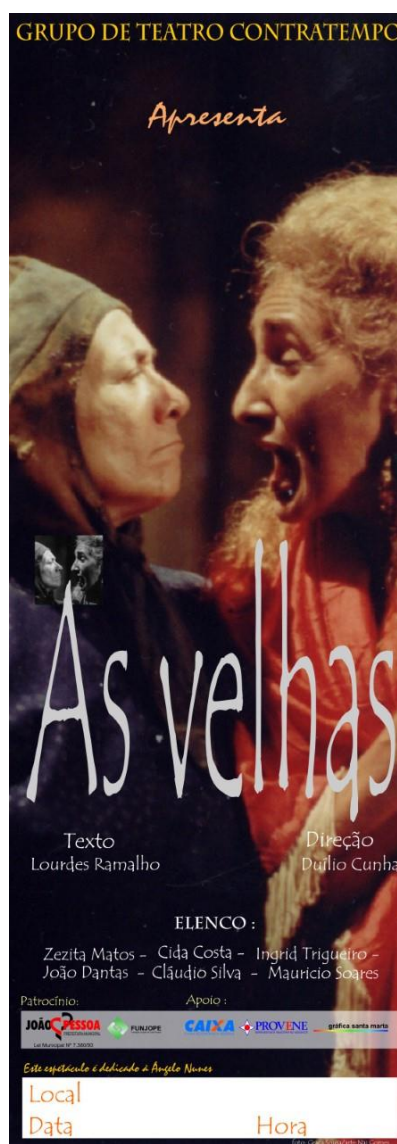


Foto: Graça Souza
Arte Gráfica: Nai Gomes

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos, nesta tese, uma análise-interpretação da dramaturgia do texto *As Velhas*, uma peça de conteúdo regional inserida na conjuntura da Dramaturgia Regionalista Nordestina, um seguimento literário que tem como alicerce a influência do Romance de 30. Essa extensão literária que foi incorporada na dramaturgia nordestina, a partir de meados do século XX, teve à frente a presença de dramaturgos que se destacaram dentro da chamada “nova dramaturgia”, como o pernambucano Hermilo Borba Filho e o paraibano Ariano Suassuna. Esses dois nordestinos foram os criadores do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste, ambos sediados na cidade do Recife, que acabaram influenciando a criação de outros grupos de teatro no Nordeste, como por exemplo, o Teatro do Estudante da Paraíba. A partir daí o Nordeste passou a desenvolver uma dramaturgia voltada para os aspectos da cultura local e nesse entorno, na década de 1970, surgiu a dramaturga Lourdes Ramalho, autora do texto teatral acima citado.

Procuramos estabelecer uma conexão entre a literatura dramática regionalista nordestina e sua relação com a sociedade, também fomos ao encontro da crítica feminista em defesa da luta das mulheres como autoras e ainda com a crítica sobre a obra de Lourdes Ramalho, especialmente sobre *As Velhas*, em que estão envolvidos homens e mulheres do sertão nordestino. Incluímos nesses contextos questões relacionadas ao cânone e a ausência dessa dramaturga na “estante nacional”. Trata-se de uma conexão de caráter dialético, pois, se por um lado traz em si a capacidade de dialogar e, ao mesmo tempo, interagir com a situação de miséria das personagens, por outro, acaba delatando os desmandos promovidos pelos políticos e a força dos majorais com poder de mando em detrimento dos menos favorecidos. Sendo, nesse caso, a obra artística ramalhiana responsável por denunciar parte das mazelas de caráter político-social existentes até hoje no semiárido nordestino.

Elaboramos também uma discussão que veio interagir com as práticas artísticas do Grupo de Teatro Contratempo, responsável por levar ao palco o texto *As Velhas* em uma montagem teatral que teve sua estreia no ano 2000 permanecendo com várias apresentações até 2006. Esse espetáculo teve uma trajetória marcada pelas perdas, pelas dificuldades, pelos “contratempos”, mas acima de tudo pela superação. Isto nos ofereceu suporte para tratar do processo de construção cênica que envolveu os estudos de alguns teóricos, como por exemplo, Constantin Stanislávski e Eugênio Barba. Essas discussões nos trouxeram subsídios capazes de nos conduzir a um melhor entendimento acerca do teatro produzido no Nordeste, como

também das classes mais necessitadas que vivem no sertão nordestino, bem como da desigualdade social existente nessa região do Brasil.

Quando discutimos sobre a obra de Lourdes Ramalho e a crítica, apontamos parâmetros significativos em torno da sua dramaturgia, tendo em vista uma escrita em prosa e em verso que se relaciona com a tradição dramática ocidental, desde a tragédia, passando pelo contexto mítico ibérico e suas conexões com as raízes medievais e renascentistas. Assim, nos foi oferecida a oportunidade de expandir esse estudo para além dos contornos dramáticos de Lourdes Ramalhos. A compreensão sobre os arquétipos humanos que formam a população nordestina, acaba fortalecendo a importância desse povo, ou uma considerável parcela dele, na formação e constituição da sociedade brasileira. As virtudes e defeitos dos homens e mulheres do Nordeste e da sua cultura, se entrelaçam com os ícones humanos e culturais de outras sociedades.

É importante ressaltar que essa análise também influenciou a maneira de como analisamos a forma de estruturação dramática de Lourdes Ramalho. Isto possibilitou estabelecer nossa contribuição, no sentido de expandir os estudos voltados para a cultura nordestina. Enfim, nossa perspectiva foi apontar, através dos nossos argumentos, um viés de informações, ou mesmo uma coerente compreensão em torno da tristeza e do riso que envolve nosso povo, maneira de driblar as diferentes dificuldades de enfrentar a vida, numa terra árida, onde a seca em vários sentidos se mantém, porém, cheia de esperanças, sonhos e primazia. Quando perguntei a dramaturga Lourdes Ramalho, em uma entrevista, como ela se definia, a resposta foi: “É difícil, eu acho que Lourdes Ramalho por Lourdes Ramalho, é uma sonhadora...é uma sonhadora, só! Isso acaba nos levando a pensar que o sonho dessa mulher representa o próprio sentimento e jeito sonhador da maioria de homens e mulheres que habitam o Nordeste brasileiro, principalmente aquelas pessoas que vivem em dificuldades permanente na zona rural, nos confins do Sertão nordestino.

Há de se perceber que existem fronteiras que separam, por exemplo, tolerância e oposição, miséria e poder, amor e ódio, muitas vezes essas fronteiras terminam revelando caminhos que, mesmo de maneira brusca, são capazes de pôr fim a uma determinada situação. Frequentemente é necessária uma tomada de posição, mesmo correndo-se o risco de ser confundida com procedimentos de caráter comprometedor, tudo isso nos levou a refletir a respeito dos limites que aproximam o universo fictício da realidade. Assim, a dramaturga Lourdes Ramalho consegue em sua dramaturgia, especificamente em *As Velhas*, que a arte seja uma intercessora entre povo e poder. Diante disso, é importante acrescentar que existe, quase sempre, uma conexão que acaba ligando o antigo e o novo, uma dualidade que se

repete, seja através da recriação, seja a partir de fatos reais, no entanto, nada é novo, as próprias circunstâncias são tão velhas, quanto a vida e a morte.

Em *As Velhas*, a miséria está formalizada na maneira como a dramaturga representa a problemática político-social do Nordeste, através das personagens que entram em embate com estruturas de poder extremamente tradicionais do ambiente social em que vivem. Da mesma forma está Lourdes Ramalho, quando discutimos o cânone e a ausência dessa dramaturga nesse patamar de destaque, de certa forma também estamos indo de encontro com as mesmas estruturas de poder tradicionalmente vigente na sociedade brasileira. Os limites geográficos e culturais que separam o Nordeste das demais regiões do país, principalmente do Sudeste, nos levam a também discutir e questionar sobre as estruturas canônicas e seus critérios de aceitação. Toda tolerância tem limite, o nosso termina quando chegamos a uma conclusão que a principal via de divulgar Lourdes Ramalho e os seus cento e seis textos teatrais é ultrapassar essas fronteiras e acreditar no poder das pesquisas acadêmicas como fonte de conhecimento e certamente de divulgação.

Esta tese pode contribuir, não só no sentido de levar o nome e a obra dramaturgical de Lourdes Ramalho para outros setores artísticos, literários e teatrais além do Nordeste brasileiro, mas também para diferentes esferas agregadas às questões sociais e culturais e que envolvam discussões de caráter humano, regional, nacional. Poderá também ser útil às instituições educacionais, escolas de teatro e universidades. Podendo ser apreciada também por estudantes, pesquisadores, dramaturgos, atores, encenadores, como fonte de informação para pesquisas acadêmicas ou não, mas que abarquem temas de cunho artístico, literário, sociológico, abrangendo os recortes geográficos e regionais brasileiros. Neste sentido, a universidade ainda é o melhor caminho de expandir o conhecimento sobre a vasta dramaturgia nordestina e seus autores e autoras. É nesse ambiente acadêmico que encontramos o suporte necessário para a investigação e consequentemente divulgação da obra artística. É também o melhor lugar além do palco, um palco alternativo com miríades de caminhos diversos, desde que aceite e ou proponha-se a cúmplice pró-ativa no questionamento da velhice/caduquice do cânone e de suas estruturas de poder.

Finalmente quero afirmar que, ao dirigir o desfecho da peça para a possibilidade de morte dos rapazes, José e Chicó, a dramaturga Lourdes Ramalho ainda inscreve este anseio coletivo por eles representado em meio à fatalidade. Tal anseio está entre a posição das mães, Mariana e Vina, que só em favor dos filhos abraçam a solidariedade, e a força, ainda em vigência, do braço forte daqueles que dominam estruturas com a voz de mando e a força da bala, não menos nordestina e brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2014.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5. Ed, São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE (ex-SOUTO-MAIOR), Valéria. A Levar viola e canto pro putro lado do mar: Lourdes Ramalho e a Ancestralidade ibérica. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA I**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2004. 1 CD-ROM.
- _____. *Gabriela e Cancros Sociais: A Estratégia Palimpséstica no Teatro de Maria Angélica Ribeiro*. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (Orgs). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: EDUFAL: 2004a.
- ANDRADE, Valéria. “Nosso nome é Guiomar!”: Lourdes Ramalho e a Reinvenção de D. Juan. **Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB**, João Pessoa, v. 8, n. 1. p. 21-29, jun.-dez. 2005.
- _____. De encantações, errâncias e cantorias. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar**. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande/João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005a, p. 123-131.
- _____. A Força nas Anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. (Orgs.) **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005b. p. 315-331.
- _____. Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In GOMES, André Luís. (Org.). **Leio Teatro**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- _____. Lourdes Ramalho: Viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes: **A feira; O trovador encantado**. Ria Lemaire (Org). Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. Veredas da Dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade, Diógenes Maciel – Maceió: EDUFAL, 2011. p. 7-52.
- ANDRADE, Valéria; SCHNEIDER, Liane; MACIEL, Diógenes. O Teatro Feminino-Feminista-Libertário de Lourdes Ramalho. In: **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**/Maria de Lourdes Ramalho. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade, Diógenes. Maciel – Maceió: EDUFAL, 2011.
- ARÁN, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Estudos Feministas**. Florianópolis, p. 399- 422, Jul-dez. 2003.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AS RELAÇÕES do teatro nordestino e ibérico. Revista Continente Online. <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/1052-revista/teatro/18596-As-rela%C3%A7%C3%B5es-do-teatro-nordestino-e-ib%C3%A9rico.html>>. Acesso em: 16 Out. 2015.

AZEVEDO, Sonia Machado de. **O Papel do Copo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia de leitura para peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel** – Tratado de Antropologia Teatral. Trad. Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARROSO, Oswald. Cultura popular fonte da dramaturgia. 2012. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/cultura_popular.htm>. Acesso em: 08 Set. 2015.

BORBA FILHO, Hermilo. **A história do espetáculo**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Perspectiva. 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al]. – 12. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CLÊNIO, Wanderley. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434092/clenio-wanderley>>. Acesso em 15 Out. 2015. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

COSTA, Marcelo. **Roteiro da Dramaturgia Cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

DANTAS FILHO, João. **Homens nordestinos em cena**: Relações/tensões de masculinidades em *As Velhas* de Lourdes Ramalho. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007. (Dissertação de Mestrado).

GIL, Antonio Carlos; YAMAUCHI, Nancy Itomi. Consciência Regional no Grande ABC sob ótica da Grounded Theory. **Rev. Gestão e Planejamento**, Salvador, v. 12, n. 2, 2011. p. 268-284, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revista.unicafes.br/index.php/rgb>>. Acesso em: 05 Out. 2015.

GUINSBURG; FARIA; LIMA (Coordenação). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2ª ed. rev. e ampl. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOLANDA, Aurélio Buarque de, **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

LEITE, Vlader Nobre. *As Velhas: velhas angústias, um novo grito*. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. **Dramaturgia Fora da Estante**. João Pessoa: Ideia, 2007.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Relações Nada Perigosas: O Texto Dramatúrgico e a Encenação da *Comédia em 3X4***. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007. (Dissertação de Mestrado).

LOPES, Elias de Lima. **Dramaturgia do Ator: Pré-expressividade, energia, sub-partitura na criação de partituras cênicas do espetáculo *As Velhas***. Salvador: UFBA – UFPB, 2001. (Dissertação de Mestrado).

LUIZ, Washington. **Palmenses aplaudem de pé companhia paraibana**. Caderno Folha Viva. Jornal Folha Popular: Palmas – TO, 9 de setembro de 2001. p. B – 2.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *As Velhas: o teatro paraibano resiste*. **Caderno Especial Correio das Artes**. Jornal *A União*: João Pessoa – PB, 4 e 5 de outubro de 2003, p. 4 - 5.

_____. À procura da inimiga ou Lourdes Ramalho e o nacional-popular. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA**, I. 2004, João Pessoa: Ed. UFPB, 2004. 1 CD-ROM.

_____. Um Teatro Sobre Desclassificados: O Nacional popular como perspectiva de análise da dramaturgia Brasileira. In: AQUINO Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab; (Orgs.) **Draturgia e Teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004b, p. 121-140.

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

_____. Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: projeto a uma tentativa de análise. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 25, p. 23-36, jan/jul. 2005b.

MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MAGALHÃES, Augusto. **As Velhas foge do estereótipo para criar possibilidades**. Revista *Philipéia*, Nº I, Ano I, 2000, p. 10.

MÓLLER-ZEIDLER, Sabine. Regionalismo e Universalismo. Teatro de Lourdes Ramalho. In: **Investigações – Lingüísticas e Teoria Literária**. Recife, v 3, p.197-205. dez/1993.

MUZART, Zahidé Lupinacci, **A Questão do Cânone** 1995, p. 85-94
Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5277/4657>>.
Acesso em: 21 abr. 2017.

OLIVEIRA, Ana Paulo Costa de. **O Sujeito poético do desejo erótico: A poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminista.** Florianópolis: UFSC, 2002. (Dissertação de Mestrado).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro: In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 82-101.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Os mal-amados. In: CORRÊA NETO, Alarico. **Teatro paraibano hoje.** João Pessoa: A União, 1980, p. 83-150.

_____. **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, 2005a.

_____. O ibérico na dramaturgia do Nordeste. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros Moreira, SCHNEIDER, Liane (Orgs.): **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora.** João Pessoa: Idéia, 2005b, p. 49-54.

RICHARD, Nelly. **Intervenções Crítica: arte, cultura, gênero e política.** Belo Horizonte: UFMG/Editora Universitária, 2002.

ROCHA, Maria das Vitórias Lima. **A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho.** In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, III, 1988, UFSC. *Cadernos...* (Org. Zahidé L. Muzart, Susana B. Funk.). Florianópolis: (s. n), 1989. p. 65-83.

ROJO; RAVETTI. **Antologia Bilíngüe de Dramaturgia de Mulheres Latino-Americanas.** Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Trad. Paulo Neves. Revisão de Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica).

SHOWALTER, Elaine. A Crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). **Tendências e impasses. O feminino como crítica cultural.** Rio de Janeiro: Roco, 1994.

SILVA, Vanuza Souza. **O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina.** Dissertação de Mestrado. Campina Grande: Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Campina Grande, 2005.

SPOLIN, Viola. **Improvisação Para o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

STELZER, Andréa. **A dramaturgia do ator e o processo de composição cênica**. 2010.

Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andr%E9a%20Stelzer%20-%20A%20dramaturgia%20do%20ator%20e%20o%20processo%20de%20composi%20c%20c%20EAnica.pdf>>. Acesso em: 07 Mar. 2017.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1975.

TEIXEIRA, Lays Honorio; MONTENEGRO, José Benjamim. O espaço teatral como lugar de militância durante a ditadura militar. Anais Eletrônicos do XVI Encontro Estadual de História Campina Grande: ANPUH, 2014. Disponível em:

<<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/anpuhpb/XVI/paper/viewFile/2444/486>>
Acesso em: 15 Out. 2015.

VIEIRA, Paulo. **Dramaturgia: Três Questões Nordestinas**. Revista *Palcos* Nº 03 – Coimbra, 1998.

VINTÉM, Ariano Suassuna: Uma Dramaturgia da Impureza, da Mistura. Ensaio Para um Teatro Dialético. Entrevista por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho. Trimestral, n. 02 – Companhia do Latão. São Paulo: Editora Hucitec, maio/junho/julho, 1998.

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

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Outras Referências

Sites:

<http://teatropedia.com/wiki/Lourdes_Ramalho>. Acesso em 13 Ago. 2014.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ariano_Suassuna>. Acesso em 08 Set. 2015.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Nelson_Rodrigues>. Acesso em: 08 Set. 2015.

<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Regionalismo>>. Acesso em: 08 Set. 2015

<http://www.teatropb.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=285>. Acesso em: 11 Set. 2015.

<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/?page_id=599>. Acesso em: 11 Set. 2015.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Saulo_Queiroz>. Acesso em: 13 Set. 2015.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Raimundo_Oswald_Cavalcante_Barroso>. Acesso em: 14 Set. 2015.

<<http://www.dicio.com.br/regionalismo/>> Acesso em: 18 out. 2015.

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/artigo_a_pedra.htm>. Acesso em: 05 set. 2015.

<<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV029/Media/REV29-06.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2015.

<<http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

<<http://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Marianna%20Monteiro-%20T%E9cnicas%20corporais%20,%20disciplinas%20e%20pr%E9-%20expressividade.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

<<http://psicoativo.com/2016/01/maiores-arquetipos-junguianos.html>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

Obras consultadas:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino: uma invenção do falo** – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2006.

ANDRADE (ex-SOUTO-MAIOR), Valéria. **Entre/linhas e máscaras**: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil em fins do século XIX. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2001. (Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras).

_____. **O florete e a máscara**: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Florianópolis: Mulheres, 2001.

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. Lourdes Ramalho revisitada. In: **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. p. 7-14.

ARRUDA, Angela Maria Pelizer de. Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 9, p. 220-237, jun. 2012. Disponível em:

<<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art16.pdf>>. Acesso em: 21 Out. 2015.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas - SP: Hucitec/Unicamp, 1995.

EURÍPEDES. **Alceste, Electra, Hipólito**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FERREIRA, Jefferson Nunes. **Sem medo das palavras**: introdução à obra de Lourdes Ramalho. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2001. (Dissertação de Mestrado).

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____. (org.) **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Inglês/UFSC, 1994. p. 17-22.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Ideia, 2005.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do nacional popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004a.

MOURA, Christiano. Eliezer Rolim: riso e choro em Cajazeiras. 2014. Disponível em: <<http://coisasdecajazeiras.com.br/?p=4814>>. Acesso em: 15 Set. 2015.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Romance do Conquistador**. Cópia da versão datilografada ainda inédita em livro, 1990.

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

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCOTT, Joan W. **O enigma da igualdade**. Florianópolis: Estudos Feministas. Janeiro-abril/2005, p. 11-30.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O Regionalismo Nordestino: existência e consciência da desigualdade regional**. São Paulo: Editora Moderna, 1984.

TABLADO, O. **Cadernos de Teatro N° 117**. Rio de Janeiro: Editora do Livro, 1988.

TEATRO Popular do Nordeste (TPN). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404786/teatro-popular-do-nordeste-tpn>>. Acesso em: 10 Set. 2015. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

UNIÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES DE RN. Racine Santos. 2015. Disponível em: <<http://www.ubern.org.br/canal.php?codigo=807>>. Acesso em: 13 Set. 2015.

VIEIRA, Paulo. O Fiel e a Pedra, por uma dramaturgia experimental. 2012. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/artigos/o-fiel-e-pedra-por-uma-dramaturgia-experimental>>. Acesso em: 11 Set. 2015.