

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**ABISAGUE BEZERRA CAVALCANTI**

**A REGIONALIDADE ENTRE ANÁGUAS E DRAMAS: ESTUDO DAS  
PERSONAGENS-PROFESSORAS EM TEXTOS DE LOURDES RAMALHO**

**CAMPINA GRANDE – PB  
2015**

**ABISAGUE BEZERRA CAVALCANTI**

**A REGIONALIDADE ENTRE ANÁGUAS E DRAMAS: ESTUDO DAS  
PERSONAGENS-PROFESSORAS EM TEXTOS DE LOURDES RAMALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. Vieira Maciel.

**CAMPINA GRANDE – PB  
2015**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

C376r Cavalcanti, Abisague Bezerra  
A regionalidade entre Anáguas e dramas [manuscrito] : estudo das personagens-professoras em textos de Lourdes Ramalho / Abisague Bezerra Cavalcanti. - 2015.  
106 p.  
  
Digitado.  
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.  
"Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes".  
  
1. Análise Literária 2. Dramaturgia Nordestina 3. Regionalismo I. Título.


21. ed. CDD 801.95

**A REGIONALIDADE ENTRE ANÁGUAS E DRAMAS: ESTUDO DAS  
PERSONAGENS-PROFESSORAS EM TEXTOS DE LOURDES RAMALHO**

ABISAGUE BEZERRA CAVALCANTI

Aprovada em 04/05/2015

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (PPGLI)  
(Orientador)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Márcia Tavares Silva (UFCG)  
(Examinadora Interna)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Valéria Andrade (UEPB)  
(Examinadora Interna)

## RESUMO

Trata-se de uma análise-interpretação de um *corpus* formado por cinco textos da dramaturga paraibana Maria de Lourdes Nunes Ramalho, a saber: *Guiomar sem rir sem chorar* (1982), *Guiomar filha da mãe* (2003), *A mulher da viração* (1983), *Uma mulher dama* (1979) e *Anáguas* (c. 1989). Para tanto, discute-se a maneira como as protagonistas destes textos, no âmbito da representação literária, atuam sobre os seus espaços de pertença, a saber, um espaço local/regional, de modo a problematizá-lo e alterá-lo. Tem-se como objetivo interpretar um aspecto de ordem temática relevante no que tange à discussão da obra dessa dramaturga na medida em que se considera representativa para a análise os dados que remetem à questão da profissionalização da mulher no capitalismo, dando-se ênfase à profissão de professora e examinando-se as relações que se travam com esta atividade profissional, conforme se pode apreender no discurso expresso no âmbito do diálogo, elemento fundante dessa forma estética. Esta discussão volta-se, ainda, à compreensão de como a obra dessa dramaturga pode ser lida diante de um debate sobre o regionalismo, enquanto tendência da literatura brasileira, e da sua relação com esta mesma tendência, enfatizando a expressão, nos textos analisados, das dinâmicas que envolvem questões de gênero e sexualidade, expostas, muitas vezes, como meras “certezas esquemáticas”, outras vezes, como ruptura com os padrões estabelecidos. Pretende-se, assim, apontar como nestes textos tem-se uma equalização com os debates em torno da dramaturgia moderna/contemporânea em que, para a representação dos temas expressos nas peças, se problematiza a relação entre forma e conteúdo, que, em tais obras, apontam para o percurso estético da representação da regionalidade, em suas feições tradicional e contemporânea, que tocam as reflexões sobre a forma dramática e suas potencialidades narrativas.

**Palavras-Chave:** Dramaturgia Nordestina. Regionalismo e Regionalidade. Personagem. Drama moderno e Contemporâneo.

## ABSTRACT

This work is an analysis-interpretation of five texts of the dramatist Maria de Lourdes Nunes Ramalho: *Guiomar sem rir sem chorar* (1982), *Guiomar filha da mãe* (2003), *A mulher da viração* (1983), *Uma mulher dama* (1979) and *Anáguas* (c. 1989). Therefore, we discuss the female protagonists of these texts, in the scope of the literary representation, in act on their own belonging spaces, which are a local/regional space, for problematize it and change it. Our intent is to interpret an relevant themed aspect about this dramatist's work's discussion as we consider it representative, for the analysis, referring to the point of women's professionalization in the capitalist system, emphasizing the teacher's profession and examining the relationship that catches with this professional activity, as we can see in the discourse expressed in the scope of dialog, element that is the basis of this aesthetic form. Thus, this discussion turns to the understanding of how this dramatist's work can be read from the debate of regionalism as a tendency of the Brazilian literature and from its relationship with that tendency, emphasizing the expression, in the analyzed texts, of the dynamics that involve gender and sexuality issues, exposed, many times, as simple "schematic certainties", and other times as rupture with stabilized standards. Thus, our intent is to point how, in these texts, we have an equalization with the debate around the modern/contemporary dramaturgy in which, for the representation of the themes expressed in the plays, the relationship between form and content is problematized, which, in this work, points to the aesthetic way of the regionality's representation, in their traditional and contemporary features, which touch the reflections about the dramatic form and its narratives potential.

Keywords: Nordeste Drama. Regionalism and Regionality. Character. Modern and Contemporary Drama.

A minha avó Hilda [*in memoriam*], minha mãe Edi e minha filha/irmã Hadassa, professoras de profissão, e à madrinha Maria, tutora da minha vida, por conduzirem com a força das suas anáguas as trilhas das suas existências.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu “Avôhai” João Feliciano Bezerra, homem que fez da vida um lócus de constante busca pelo saber; por me criar e educar sob a tutela do amor; por compartilhar comigo o seu apreço pelas cantorias de viola, pelas palavras poéticas, pela paixão pela cultura popular [*In memoriam*]

A vovô Chico, de quem herdei o amor pela leitura e o comportamento “cangaço”.

A pombinho, meu pai Rock, que canta e toca minha existência com sua voz, viola e coração; por todo apoio, estímulo e amor.

A Flor (Lúcio), pelo companheirismo, amizade e carinho que acalantam minhas vivências.

Ao meu irmão Asaf e a sua esposa Renata, pelo carinho e apoio devotados; por compreenderem minhas ausências.

A Björk, por estar sempre ao meu lado durante as madrugadas infindas voltadas a esta pesquisa, me apoiando e esperando, pacientemente, pelo “carinho combinado”; por seu amor e carinho.

A Fox Mulder, Feliciano (Gordo), Nala Lupita e Chihiro Marie, pelo amor, brincadeiras e conspirações lúdicas.

A meu amigo e orientador Diógenes Maciel, por desvelar para mim os portais do saber dramaturgico; por todo seu afeto, preocupação, paciência, cuidado e, sobretudo, por partilhar constantes momentos lúdicos e, também, dos “efeitos colaterais indesejados” da vida.

A Adelino Silva, pelas suas constantes mensagens de apoio, pela credibilidade em mim e na minha pesquisa.

José Júnior e Patrícia Barbosa, pela empreitada visceral que desnudou nossa produção acadêmica, pelos momentos de partilha de angústias e pela amizade.

A Priscilla Ferreira, Nayara Brito e Duílio Cunha, pela presença constante, pelo amor e amizade e pelos incontáveis cafés da “CAP”, que tornaram os momentos de desânimo menos penosos.

Aos meus estimados Egberto Vital e Iasmine Almeida, colegas de graduação que me proporcionaram vivências acadêmicas e extra-acadêmicas sempre “tragicômicas”, ultrapassando as paredes da universidade e se tornando amados amigos.



A Glauber Marthyns, pelas transcendências vividas e por me alertar que “trabalhamos para decair menos, é preciso transmutar-se sempre: Estamos à margem. Somos marginais!”.

A Sara Miranda, pelas conversas de “macho”, madrugada adentro, e por sua amizade inestimável.

Às professoras Zuleide Duarte, Geralda Medeiros e Elisa Mariana, que cruzaram minha vida, no período em que realizei este curso, por toda compreensão e apoio, por seus conselhos de mães e amigas, pelos saberes e conhecimentos compartilhados que me ajudaram a enfrentar as adversidades da vida.

Aos professores Antonio de Pádua e Valéria Andrade, pelas leituras atentas e perspicazes do meu trabalho, para a banca de qualificação, e pelo aporte teórico que me disponibilizaram, que contribuíram imensamente para o desenvolvimento desta pesquisa; por todo carinho e amizade.

À professora Márcia Tavares Silva, por aceitar o convite para compor a banca da minha defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – UEPB.

À turma do PPGLI, pelos incentivos.

A CAPES, pela bolsa de estudos, que ajudou a fomentar esta pesquisa.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 11  |
| CAPÍTULO 1 – EM TORNO DE UMA RECORRÊNCIA: QUESTÕES SOBRE A PERSONAGEM-PROFESSORA NA OBRA RAMALHIANA .....                          | 17  |
| 1.1 As professoras na dramaturgia ramalhiana .....   | 24  |
| CAPÍTULO 2 – DO PARADIGMA TRADICIONAL REGIONALISTA E DE SUAS RUPTURAS: AS VOZES DAS PROFESSORAS DE LOURDES RAMALHO .....           | 44  |
| 2.1 Rediscutindo aspectos do regionalismo nordestino e de sua dramaturgia .....  | 44  |
| 2.2 Das contradições e das “certezas esquemáticas” pela voz das professoras ou Gênero e sexualidade sob perspectiva regional ..... | 57  |
| CAPÍTULO 3 – DE ANÁGUAS E DE DRAMAS .....  | 72  |
| 3.1 As formas dramatúrgicas ramalhianas.....   | 72  |
| 3.2 O caso <i>Anáguas</i> : tradição, manutenção e ruptura de ideários “tradicionais” nos discursos das três Marias.....           | 80  |
| À GUIA DE CONCLUSÃO.....   | 99  |
| REFERÊNCIAS .....  | 103 |

## INTRODUÇÃO

Tomando as pesquisas iniciadas por Valéria Andrade e Diógenes Maciel, tem-se conhecimento de que a dramaturga potiguar Lourdes Ramalho escreveu sua primeira peça teatral em 1939 e, até os dias atuais, continua em pleno exercício de sua produção literária voltada para os palcos. A partir de meados da década de 1970, logo após a montagem do seu texto *As Velhas*, hoje um clássico absoluto do teatro nordestino, Lourdes passou a ter suas peças montadas fora de Campina Grande (PB) – onde reside desde a década de 1960 –, marcando um movimento crescente de reconhecimento do seu trabalho como dramaturga, que tem como marco a premiação daquele texto num festival em Londrina (PR). Desde então, seus textos foram apresentados e premiados em diversos festivais no Brasil, em Portugal e na Espanha. Atualmente, o conjunto de sua obra dramaturgica é composto por aproximadamente cem peças teatrais, subdivididas, *a priori*, em dois ciclos distintos – conforme já pontuou Valéria Andrade (2007) e cuja classificação será apresentada no primeiro capítulo –, ainda estando, muitos deles, inéditos tanto no palco quanto em livros.

Esta produção se inscreve, assim, numa importante dinâmica teórico-crítica em que debates sobre a região, o gênero, a sexualidade, a classe social, a religiosidade, além de outros aspectos, se tornaram imprescindíveis para a construção identitária nas tramas representadas, nas personagens e para uma reflexão crítica acerca dos temas abarcados nas obras. Foi nesse contexto que a produção das dramaturgas brasileiras passou a ter uma maior visibilidade – em virtude das reflexões em torno das próprias mulheres, tornadas personagens e protagonistas nestes textos –, corroborando aspectos de uma dimensão ao mesmo tempo política e estética, como já foi estudada nas obras de Elza Cunha de Vicenzo (1992) e Ana Lúcia Vieira de Andrade (2006), em que se abordam dramaturgas como Leilah Assunção, Ísis Baião, Consuelo de Castro, Isabel

Câmara, Hilda Hilst e Maria Adelaide Amaral, enquanto resultado de um movimento que, como observa Valéria Andrade (2011a), teve sua gestação com uma primeira geração de dramaturgas brasileiras, datada do século XIX, e que teve como 'matriarca' a escritora carioca Maria Angélica Ribeiro, cujo texto *Guite ou A feiticeira dos desfiladeiros negros*, escrito em 1855, é o texto que inaugura uma dramaturgia de escrita feminina no país. Todavia, a dramaturga só foi aclamada pelo público e pela crítica quando levou aos palcos sua peça *Cancros sociais* (encenada em 1866), na qual se problematizavam os ditames sociais, perpassando questões étnico-raciais, arraigados na sociedade brasileira da época.

Ainda segundo Valéria Andrade (2011), por volta de 1890, a jornalista e dramaturga feminista Josefina Álvares de Azevedo, em sua peça *O voto feminino*, discutiu a participação das mulheres no processo eleitoral, e incorporou à peça um discurso marcadamente sufragista. No início do século XX, as peças *Quem não perdoa* e *Volúpia*, respectivamente de Júlia Lopes Almeida e Guilhermina Rocha, levaram aos palcos questões acerca da violência contra a mulher e aludiram para as mudanças nas conjunturas sociais relacionadas às dinâmicas de gênero. Nesse sentido, é perceptível que a dramaturgia brasileira de autoria feminina já discutia, numa perspectiva feminina/feminista, o papel da mulher na sociedade brasileira, ou seja, os escritos dessas autoras iam

[...] de encontro a vozes que, ainda, insistiam numa espécie de eterna inaptidão das mulheres para a escrita de textos teatrais, urgia que se continuasse buscando, mesmo diante das inúmeras dificuldades, localizando, encontrando e promovendo a reconstrução dos percursos que levariam, posteriormente, à possibilidade de se descrever a formação da tradição dramática de autoria feminina [...] Estas novas abordagens não apenas consideram o estabelecimento desta tradição, mas já começam a discutir as relações entre as autoras, em perspectiva sincrônica e diacrônica, ou se debruçam sobre malhas dos textos para a construção de suas análises interpretações (ANDRADE; MACIEL, 2011, p.9).

A consolidação do espaço da dramaturgia feminina se deu após 1969, quando a crítica atentou para o crescente número de dramaturgas brasileiras. Estabelece-se, neste processo, um olhar mais acurado para a tradição dramática de autoria feminina no Brasil, iniciada por Maria Angélica Ribeiro,

sobretudo porque as autoras supracitadas (re)criavam e questionavam, nos seus textos, os ditames comportamentais alicerçados pelo patriarcado, que suprimiam, moldavam e inferiorizam a mulher na sociedade brasileira do século XX. Trazia-se à cena um novo paradigma de mulher que

[...] não mais se satisfaz com os papéis domésticos, impostos pela tradição, que passou da imanência à transcendência, [tendo] um preço alto a pagar, dividida, ela busca sua identidade e a literatura de autoria feminina tematiza essa busca de forma dramática [...] é o momento da agudização do conflito e, quem sabe, não estamos no limiar de uma outra etapa. Resgatada a verdadeira identidade, livre dos condicionamentos sociais, o sintagma “condição feminina” perderia seu sentido; a volta às raízes, a descoberta do coração selvagem seria o caminho desse resgate e a personagem, a representação dessa nova mulher. (XAVIER, 1994, p. 275)

Essa produção das dramaturgas irá eclodir do conjunto de textos do drama moderno brasileiro, que também se dispôs a estabelecer um paradigma de composição que dava voz às classes por séculos silenciadas. Para além da contribuição literária, é evidente que o caráter político e ideológico das obras reflete uma construção de pensamento que atenta para as amarras sociais às quais estão submetidas as classes subalternas e as minorias, que, agora, são protagonistas do enredo.

Lourdes Ramalho, assim, insere-se neste conjunto. Neste trabalho, nos voltamos a uma análise-interpretação das suas personagens femininas, na medida em que elegemos um *corpus* formado por cinco textos: *Guiomar sem rir sem chorar* (1982), *Guiomar filha da mãe* (2003), *A mulher da viração* (1983) e *Uma mulher dama* (1979), além de *Anáguas*, texto com datação imprecisa, remetendo ao ano de 1989 – ainda inédito em livro, mas encenado nos palcos nacionais desde 2011 pela Cia. Oxente de Atividades Culturais, sob direção de José Maciel<sup>1</sup>. São textos protagonizados por mulheres que atuam sobre o espaço

---

<sup>1</sup> A montagem rendeu ao grupo o prêmio do júri popular na edição de 2012 no Festival de Teatro de Guaramiranga (CE), além de ter sido aclamado pelo público e pela crítica do Festival Nacional de Teatro (FENATA), em Ponta Grossa (PR), naquele mesmo ano. A cópia do texto, que será utilizada nesta pesquisa, foi feita a partir do original datilografado pela própria autora, cedido, gentilmente, aos pesquisadores Valéria Andrade e Diógenes Maciel. É um datiloscrito com 18 páginas, em que encontramos ainda marcas de correção, feitas pelo próprio punho da autora, estando devidamente assinado, mas sem datação. Abaixo do título há uma indicação genérica: “Drama” e a lista de personagens, a saber, Maria das Graças, Maria Exaurina e Maria Cândida.

de pertença, a saber, um espaço local/regional, de modo a problematizá-lo e alterá-lo.

Esta dissertação está organizada em três capítulos que dialogam com esta premissa. O primeiro capítulo, intitulado “Em torno de uma recorrência: questões sobre a personagem-professora na obra ramalhiana”, se compõe, inicialmente, de uma revisão da fortuna crítica em torno da obra da dramaturga, com especial ênfase sobre a figuração de suas personagens femininas (em relações com as masculinas), com vistas a esclarecer um aspecto de ordem temática: especificamente, aquilo o que tange à construção das personagens-professoras nas quatro primeiras obras do *corpus*. Nesse sentido, a nossa análise- interpretação converge a um estudo da presença dessas personagens e de suas relações com esta atividade profissional, conforme se pode apreender no discurso expresso no âmbito do diálogo, elemento fundante dessa forma estética, desembocando em nossa análise de *Anáguas*, nos capítulos seguintes.

Assim, no segundo capítulo, intitulado “Do paradigma tradicional regionalista e de suas rupturas: as vozes das professoras de Lourdes Ramalho”, abre-se um debate que, tendo em vista a profissão em comum entre elas, se faz necessário para se entender de que maneira “certezas esquemáticas” (MACIEL, 2012, p. 98) são expostas nas malhas destas personagens, em um determinado contexto sociocultural e geográfico, apontando para um *incômodo*, a fim de trazer à tona suas contradições, que, também, podem apontar para a esfera da *atração*. No trajeto rumo à representação do seu contexto espaço-temporal, unido a uma perspectiva popular de representação do povo, a obra de Lourdes Ramalho formaliza o Nordeste brasileiro, de acordo com Diógenes Maciel, a partir de fragmentos que se articulam para formar um painel, “unindo a perspectiva regionalista (de alguma maneira, ainda tradicionalista) ao diálogo produtivo com as formas dramáticas” (MACIEL, 2011, p. 2).<sup>2</sup> Esta é a discussão sobre a qual nos dedicamos, com especial atenção, à compreensão de um debate sobre o regionalismo enquanto tendência da literatura brasileira e da relação da dramaturgia, em estudo com esta mesma tendência, enfatizando a expressão, nos textos analisados, das dinâmicas que envolvem questões de gênero e

---

<sup>2</sup> Este texto de 2011 é retomado, em muitos dos seus aspectos, no texto de 2012.

sexualidade, expostas, muitas vezes, como meras “certezas esquemáticas”, outras vezes, como ruptura com os padrões.

No terceiro capítulo, intitulado “De anáguas e de dramas”, nos voltamos a uma análise-interpretação mais pormenorizada da peça *Anáguas* a partir dos elementos composicionais das novas estéticas dramatúrgicas do, assim chamado, drama moderno/contemporâneo. Ele se debruça sobre questões que tocam a forma histórica do drama moderno, como foi devidamente delimitada por Peter Szondi (2001), a partir das análises de textos do fim do século XIX e primeiras décadas do XX. De acordo com este autor, neste período, se verifica a “crise” da forma canônica, vazada em diálogo intersubjetivos (ou seja, entre personagens), que passou a inserir elementos estilísticos de outros gêneros, como uma busca de salvamento da própria forma dramática cerrada, e, *a posteriori*, a buscar a solução/superação dessa mesma crise, a partir de novos moldes formais, direcionados à epicização, tendo em vista que a ação não mais se adequava ao modelo formal canônico anterior. Por este caminho, essa discussão se volta à reflexão de uma dramaturgia moderna/contemporânea em que, para a representação dos temas expressos nas peças, se problematiza a relação entre forma e conteúdo: tudo isso sob a perspectiva das discussões em torno do regionalismo.

Neste percurso, traçado nestes capítulos, estamos em busca de revelar como, nas peças de Lourdes Ramalho, a partir dos discursos das personagens-professoras, estão representadas as questões do regionalismo, com base nas concepções que apontam para o percurso estético desse movimento, revelado como uma tendência no conjunto da literatura brasileira, em suas feições *tradicional e contemporânea*.

A análise-interpretação se debruça sobre a representação desse espaço regional, entrelaçando-o com o diálogo entre a “província narrada” e as dinâmicas mutáveis precipitadas pela configuração dos terrenos históricos fixados nas obras, a fim de compreender como o embate entre o *tradicional* e o *moderno* aparece nos textos, transformando-se ou sendo representado numa literatura dramatúrgica que se formaliza, temática e formalmente, a partir das “crises” desembocadas nos contextos históricos e instauradas na sociedade. Tais crises, que corroboram a implosão do paradigma do drama tradicional, uma vez que o diálogo já não

abarca a dicotomia entre forma e conteúdo, levando o drama rumo à epicização, presente na construção de personagens femininas que, em meio a diversas dinâmicas, (re)discutem o lugar da mulher na sociedade de classes, na medida em que assumem uma profissão: o ofício de ser professora.



## **CAPÍTULO 1 – EM TORNO DE UMA RECORRÊNCIA: QUESTÕES SOBRE A PERSONAGEM-PROFESSORA NA OBRA RAMALHIANA**

A professora (consideramos este dado biográfico relevante) e dramaturga Lourdes Ramalho, nascida em 1929, em Jardim do Seridó (RN), bisneta de “violeiro e repentista, [teve] mãe professora e dramaturga, tios atores, cordelistas e violeiros. Cresce[u] ouvindo as cantorias de viola e histórias contadas por vendedores de folhetos de cordel, aprendendo a amar sua terra e a cultura do seu povo” (ANDRADE, 2007, p. 210). Tais vivências atuam enquanto referências para a composição do conjunto da sua obra dramaturgica. Assim sendo,

sua escrita teatral emergia numa zona limítrofe da necessidade de expressão artística, já bastante viva e impulsionada pelas condicionantes familiares – que lhe permitiam escrever para a cena no contexto das confraternizações e festividades de casa, tendo, como primeiros atores, os parentes e depois os próprios filhos – mas, também, se tornava, como ela sempre destaca, uma opção pedagógica preferencial, aliada de valia em seu processo didático (MACIEL, 2011, p. 02).

Para Lourdes Ramalho, nesse sentido, o fazer dramaturgico é, inicialmente, um mecanismo lúdico para o ensejo das confraternizações e festividades familiares, e, também, funciona enquanto aparato pedagógico para o seu exercício da docência. Como refletido por Maciel (2011, p. 02), é só a partir da segunda metade dos anos de 1970 que Ramalho tem uma tomada de consciência artística acerca dos seus escritos, quando “seus textos são montados por grupos organizados, e hoje celebrados em âmbito local/regional e, por que não, nacional”.

De acordo com Andrade, Schneider e Maciel (2011, p. 14), Lourdes Ramalho pode ser compreendida como “uma voz na literatura brasileira e nordestina que vem contribuindo, de forma significativa, no tocante às mais

variadas situações, momentos e circunstâncias da vida nacional”. Ainda segundo os pesquisadores, desde os inícios da sua escrita dramática, as peças emergiam enquanto uma resposta às tentativas de homogeneização em torno de uma representação da mulher, apresentando um caráter discursivo “marcadamente libertário, rebelde, quicá revolucionário, mesmo em tempos em que isso era coisa rara ou perigosa” (p. 14). Assim, no que diz respeito às representações femininas, esta dramaturga compõe “uma diversidade impressionante” indicando “o quanto esteve, voluntária ou involuntariamente, sintonizada com compreensões mais amplas e menos essencialistas de ‘gênero’” (p. 15). Portanto,

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 repressiva 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, 2005, p. 320).

As mulheres dos textos ramalhianos são, nessa perspectiva, mulheres fortes, destemidas e, não raramente, são personagens que rompem as amarras sociais fomentadas pelo discurso hegemônico masculino. Tal postura as liberta dos ditames comportamentais que relegam muitas mulheres ao lugar de “silenciamento” das suas vozes, pois, segundo o discurso da própria autora, a emergência de tais figurações

se deve muito mais às fortes mulheres com quem conviveu dentro de sua própria família do que a compreensões teóricas quanto à importância de representar o ‘feminino’ de forma menos apática, mais combativa. 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).

A simbiose entre a vida e a obra de Lourdes Ramalho fica evidente em alguns traços das protagonistas, sobretudo no que compreende aos cinco textos dramáticos abarcados por essa análise, que trazem à cena, como já referido acima, cinco personagens-professoras, tendo em vista que, assim como a autora,

as cinco personagens são nordestinas, mulheres fortes e professoras que se fazem ouvir mediante seus discursos de autoridade – detentoras de uma profissão que poderia garantir os seus sustentos através do exercício efetivo das atividades docentes remuneradas, pelas quais o capital financeiro possibilita o poder aquisitivo necessário às subsistências suas e dos seus familiares.

Além disso, outros traços importantes desse intercruzamento biografia/obra são os discursos desvelados pelas personagens que inferem e/ou rememoram os seus antepassados provenientes da Península Ibérica, como também a presença do “homem-artista” (marca da permanência dos já mencionados parentes poetas) em três das cinco peças analisadas nesse trabalho, a saber, a figura do “Poeta”, em ambas as Guiomares, e Pedro, diretor de teatro, que, no fim da peça *Uma mulher dama*, no plano metateatral, também exerce a função de ator. De modo ainda mais latente, em *A mulher da viração*, a professora Conceição é apresentada como uma mulher que tem apreço por livros, que revela o desejo de contemplar espetáculos e afeita às artes.

Embora a intersecção entre a vida e a obra de Ramalho não seja alicerçada aqui com vistas a uma análise de cunho fechadamente biográfico (como seria possível abordar diante de todo um paradigma teórico e crítico em torno dessa discussão, que avulta contemporaneamente), ainda assim

parece ser impossível passar ao largo das intersecções pertinentes e conseqüentes entre certas, digamos assim, semelhanças entre aspectos da vida da autora e facetas de algumas dessas suas personagens: não dá para esquecer a Lourdes Ramalho que, insubordinada desde jovem, no se calava diante do que julgava passível de questionamentos; não é possível, também, não lembrarmos que esta dramaturga, na realidade, foi professora de profissão e, mais ainda, não dá para negar aquilo que hoje se encontra tematizado e completamente formalizado em seus escritos – mas que ensaiava sua gênese nestes textos: o seu compromisso com o resgate da tradição judaica de sua própria família, como parte do cumprimento da promessa, feita a uma de suas avós, de nunca esquecer, aliás, de perseguir, escrever e manter tal memória (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 21-22)

O caráter indissociável da vida e obra de Lourdes Ramalho, assim sendo, revela a expressão de uma *escrita de si*, haja vista que podemos entender “a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem

como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (KLINGER, 2012, p. 57). Logo, os aspectos (auto)biográficos presentes na obra e que nos interessam são os que, desvelados nas vozes das personagens, assumem o lugar de “enunciados espelhos” de expressões críticas acerca de um universo de posicionamentos ideológicos a partir dos seus modos representativos.

Assim, se pensarmos a identidade autoral a partir da perspectiva de Diana Klinger (2012), pautada na *performance* que revela “o caráter teatralizado da construção da imagem do autor”,

não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam [sic.] ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras [...] assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’ (KLINGER, 2012, p. 50).

As facetas da pessoa pública Lourdes Ramalho – professora, descendente de judeus, filha e neta de artistas, dramaturga militante da representação do povo e da cultura da região Nordeste, aluna questionadora e avessa às estruturas patriarcais e aos ditames comportamentais impostos no colégio interno onde foi educada formalmente – são refletidas na sua obra e vislumbradas nas figuras das personagens-professoras em suas representações identitárias, sejam sociais ou individuais. Logo, não por acaso, a autora (esse destaque é proposital) faz da sua escrita o nascedouro das vozes de protagonistas mulheres, professoras, nordestinas. Além disso, Maria é o primeiro nome da dramaturga e, também, de três das suas cinco professoras (Maria Exaurina, Conceição e Agatóclides<sup>3</sup>); de outro lado, vemos também imagens que remontam aos homens-artistas da sua

---

<sup>3</sup> Citando uma fala dessa personagem: “[...] quando eu me batizei, como acontece em todas as famílias tradicionais, me puseram um nome extenso, apresentado como sempre, o ‘Maria’ na frente...” (RAMALHO, p. 2011, p. 156).

família. Em todos estes textos avultam suas ancestralidades ibéricas, sendo que as Guiomares e Conceição, assimilando outro traço da personalidade da sua criadora, conclamam e enobrecem suas ascendências judaicas: são mulheres audazes e questionadoras que fazem severas críticas às instâncias sociais, morais e religiosas fomentadas pela tradição patriarcal.

Outro dado relevante, que remete à sua biografia, é a recorrência do nome Guiomar nas suas personagens (que também aparece na peça em cordel *Romance do Conquistador* (1991)), uma vez que faz referência a sua antepassada judia queimada pela Inquisição lusitana em um auto de fé, no ano de 1731, como bem registra a própria autora em seu livro de genealogia, intitulado *Raízes Ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste* (2002). À vista disso, assim como a professora Conceição, a mãe de Lourdes Ramalho (Ana Medeiros Brito) casou-se com José Nunes de Figueiredo – um comerciante do ramo da panificação e de tecidos, depois fazendeiro – e foi responsável pela fundação de instituições de ensino. Todavia, é importante sublinhar que não temos como propósito afirmar que a vida de Lourdes Ramalho é completamente representada nas suas personagens, mas sim que há uma dimensão de *autoficção*, pela qual a autora se apropria de elementos que permeiam a sua biografia para dar forma à sua matéria poética.

Valéria Andrade (2007) afirma que “reverenciada como a grande dama da dramaturgia nordestina”, tendo em vista as muitas premiações que sua obra recebeu em concursos e festivais de teatro, inclusive em Portugal e Espanha, se faz pertinente considerar que Lourdes Ramalho já escreveu cerca de uma centena de textos dramáticos. Diante deste enorme quadro, a obra dramática foi categorizada, inicialmente, por esta mesma autora, mediante uma concepção de ciclos distintos.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Tendo em vista o recorte estabelecido para este trabalho, que abarca textos inseridos no primeiro e no segundo ciclos da produção ramalhiana, optamos por não discorrer acerca do ciclo da produção da autora composto por peças teatrais para crianças (para um maior esclarecimento sobre esse ciclo ver ANDRADE, 2007). Recentemente, esta discussão em torno dos ciclos vem sendo reproblematicada: inicialmente por Diógenes Maciel (2011, 2012), em textos nos quais se define um ciclo enclave, composto por obras que, narrativamente, recontam aspectos da história nacional. Esta classificação foi, também, ratificada por Valéria Andrade (2012), mas ambos também passam ao largo das questões da dramaturgia infanto-juvenil, que ainda merecem uma devida sistematização.

No primeiro ciclo – formado por textos escritos de meados da década de 1970 até os finais de 1980 – se expõe a força das mulheres como permeadoras das várias tramas, dando ênfase a estas personagens enquanto condutoras das ações. Fazem parte desse ciclo, peças como *Os mal-amados* (1977), *A feira* (1976), *Fogo-fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *Fiel espelho meu* (1982), *Uma mulher dama* (1979), *A mulher da viração* (1983) e *Guiomar sem rir sem chorar* (1982), sendo essas três últimas objetos de análise neste trabalho.<sup>5</sup> Por esse caminho, nesse ciclo,

se decanta o protagonismo feminino como força propulsora da ação dramática, mesmo que esta não se centre apenas no conflito de gênero, mas na maneira como tal conflito é desencadeado pela assimetria de poder estabelecida pelo todo complexo das relações sociais, culturais e econômicas. São textos em que o patriarcado, ou pelo menos sua feição mais tradicional, está em *xequê* – pela modificação dos paradigmas hegemônicos de masculinidade, postos frente a perfis femininos que representam (e nos indagam sobre) o enigma da igualdade e da diferença, tudo isso disposto pela dramaturga como uma tensão entre ruína e ascensão econômica e moral da família (MACIEL, 2012, p. 99).

Já o segundo ciclo da dramaturgia de Lourdes Ramalho, conforme definição de Valéria Andrade, “privilegia uma proposta estética voltada para o desvelamento e a ressignificação das raízes étnico-culturais do universo popular nordestino, especialmente as que remontam à cultura ibérica do século XVI” (ANDRADE, 2007, p. 216). Essa segunda linha de força toma forma, definitivamente, a partir dos anos de 1990, quando já engajada em projetos de parceria teatral entre o Brasil e a Península Ibérica, Lourdes aguça seu empenho em avultar a dramaturgia em cordel. Alguns textos desse segundo ciclo de Lourdes Ramalho são *Romance do conquistador* (1991), *O trovador encantado* (1999), *Charivari* (1999), *Presépio mambembe* (2001) e *Guiomar filha da mãe*

---

<sup>5</sup> Nesse sentido, possivelmente, o texto *Anáguas* – que teria sido escrito, aproximadamente, em 1989 – estaria alocado nesse primeiro ciclo da dramaturgia ramalhiana, uma vez que as três protagonistas são as condutoras da ação dramática. Ademais, ainda em concordância com os pressupostos acerca do primeiro ciclo ramalhiano fomentados por Andrade (2007) sobre o ser mãe, Maria das Graças representa “a matriarca, aquela que, sendo a base da organização familiar, tem o mando da casa e da formação dos filhos e, somado a isso, carrega o peso de zelar pela honra da família” e Maria Cândida (filha caçula da família) é representante das personagens de Ramalho que são “senhoras de si também no percurso que fazem pelo universo da sexualidade” (p. 215).

(2003), sendo este último, também, objeto de reflexão nessa análise. Assim sendo, de acordo com Diógenes Maciel (2012), neste ciclo,

a pesquisa de Lourdes Ramalho se voltou para o desvelamento e a ressignificação das raízes étnico-culturais deste lócus: cadinho onde se misturam a cultura ibérica do século XVI, em seus fortes matizes judaicos ou judaizantes, agora assumidos pela dramaturga como identidade a ser difundida, defendida e compreendida por si e pelo seu público-destino, cruzando-se com a cultura popular do Nordeste, em suas dinâmicas contemporâneas (MACIEL, 2012, p. 102).

Portanto, essas similaridades entre as professoras de Lourdes Ramalho as interligam entre si em diferentes dinâmicas das suas vidas.<sup>6</sup> Além dos diplomas que possuem, apresentam discursos marcadamente políticos e ideológicos que se inter cruzam. Dessa forma, se faz necessário encontrar o modo como elas se articulam em suas atividades profissionais – embora duas delas, Conceição e Aga, já não estejam exercendo, efetivamente, sua profissão. Por esse caminho, no tópico seguinte, iremos, mais detidamente, comentar a maneira particular como as relações entre a profissão de professora se enlaçam com discussões em torno da figuração das possibilidades de emancipação dessas personagens femininas, ao mesmo tempo em que se marca uma tensão entre esta mesma emancipação, as demandas pelo casamento e pelo sustento familiar que acabam por revelar-se, nas falas e ações das personagens, como estratégias de superação de modos de ver o mundo e as próprias questões relacionais, ainda que possam estar marcadas por preconceitos e manutenções de alguns estereótipos.

---

<sup>6</sup> Há, todavia, uma linha de contato em torno desses ciclos: “Em ambos os ciclos, posso afirmar a presença significativa de personagens femininas: são mulheres, mães, esposas, e filhas, que reivindicam o direito à vivência da sexualidade, que questionam maridos, patrões, pais e até mesmo a instituição do casamento (aquele arranjado por interesses financeiros das famílias e/ou outras (in)conveniências, das quais as personagens tentam, nem sempre com sucesso, se safar); são, ainda, mulheres que se assumem como detentoras de conhecimento, portadoras de diplomas, professoras que defendem o direito de ensinar novos modos de ver o mundo, na sala de aula e na vida – afinal, transformar a vida em arte é também transformar uma parte em outra parte” (MACIEL, 2012, p. 103).

## 1.1 As professoras na dramaturgia ramalhiana

Em *A mulher da viração*, peça construída mediante o diálogo entre Conceição e o Padre, a identidade profissional da protagonista é revelada logo na primeira ação da peça, quando, a partir de suas falas, ela organiza seus alunos em uma fila imaginária e, em seguida, afirma para o Padre que o episódio consiste em um ensaio para sua aula final, com o intuito de obter seu diploma de professora. Como viremos a saber, o Padre é o paraninfo da turma de Conceição e, logo nos primeiros diálogos, o conflito que permeia toda a obra – o casamento da mulher com Everaldo, filho dos Alvarenga Negreiros e irmão do Padre – aparece indissociável dos anseios da personagem em relação à sua profissionalização. É nesse contexto que o clérigo afirma precisar ter uma conversa séria com a futura professora, e, dessa forma, declara que tem planos divergentes dos dela em relação ao caminho que ela deve trilhar, logo após receber o seu diploma.

Como se pode observar, a seguir, acontece o primeiro embate entre as duas figuras dramáticas da obra:

PADRE – Se é assim... – O assunto é este – dentro de uma semana você estará formada e deixará o colégio...

CONCEIÇÃO – Que estarei formada, é verdade, mas não vou deixar o colégio, vou ficar morando lá. As irmãs me ofereceram uma cadeira pra ensinar – e eu aceitei.

PADRE – Ofereceram... – e você aceitou?

CONCEIÇÃO – Sim.

PADRE – Com ordem de quem?

CONCEIÇÃO – E precisava de ordem pra aceitar um trabalho? – tenho que ajudar a meus pais!

PADRE – Aceitou assim, sem concordar com ninguém? – Resolveu tudo por determinação própria? – Não acha que devia uma explicação àqueles que a criaram, que a educaram?

CONCEIÇÃO – Eu pensei que... com dezoito anos - e formada - não precisasse pedir licença pra assumir um emprego... – principalmente um oferecido como prêmio pelas boas notas obtidas durante o curso! (RAMALHO, 2011, p. 31-32)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Doravante, as citações às peças ramalhianas se referem à mesma edição, portanto, citaremos, apenas, a paginação. O mesmo não ocorrerá em relação a *Anáguas* que, sendo inédita, tem suas citações referidas ao datiloscrito, apenas seguidas de paginação.



Filha e irmã de indivíduos não abastados e de pouca formação, Conceição enxerga, na sua profissão, uma possibilidade de ascensão social e melhoria da qualidade de vida dos seus familiares. Para tanto, sem o conhecimento prévio de outros, decide aceitar o emprego que lhe foi oferecido pelas freiras no convento onde estuda. Porém, o padre contra-argumenta afirmando que ela deve satisfações aos que proporcionaram a sua educação, ou seja, aos Alvarenga Negreiros. Desta feita, para a protagonista, a profissão de professora aparece como emancipatória, como possibilidade de independência e liberdade, sobretudo porque o emprego é fruto dos seus esforços durante o curso.

Por outro lado, o Padre afirma que ela cometeu um equívoco por aceitar o emprego, posto que “as pessoas nunca não são tão independentes como acreditam ser” (p. 33), e, diante disso, a pressiona, afirmando: “Você foi criada pelos meus velhos, educada por eles – chego até a dizer ter sido a filha que não tiveram... – e agora, uma vez formada, abandona todos para começar vida nova, longe deles” (p. 33). Do mesmo modo, questiona e profere: “O que se poderá pensar de uma pessoa que, mal termina os estudos, larga mão daqueles que a sustentaram, que a cercaram de favores, e vai embora, sem olhar atrás, movida apenas pelos próprios interesses?” (p. 33).

É assim que os interesses do padre e os interesses de Conceição são expostos no plano da ação: a profissão de professora, que revela a possibilidade de se conquistar uma possível independência financeira por parte da protagonista, é protestada pelo clérigo, uma vez que ele afirma que a moça foi sustentada por seus parentes e, portanto, tem uma dívida a ser paga. O diálogo prossegue, ainda, com a professora reivindicando o seu direito de exercer sua profissão e o padre a questionando e afirmando, mesmo de forma velada, que antes de tomar uma decisão, ela deve retribuir os favores:

CONCEIÇÃO – Minha intenção era apenas trabalhar, exercer minha profissão, ajudar meus pais...

PADRE – Arranjando emprego fora, sozinha!

CONCEIÇÃO – Eu não queria continuar sendo pesada a vocês... Achava que, com um diploma nas mãos, deveria procurar trabalho...

PADRE – Por melhores que tenham sido suas intenções – sua obrigação era ter combinado...

CONCEIÇÃO – Não foi por mal que agi assim...

PADRE – ... era ter combinado, procurado saber se havia dever a cumprir; se havíamos, de antemão, determinado alguma coisa, alguma ocupação, enfim, se teria que retribuir algo a quem tudo havia feito em seu favor! (p. 33)

Começa a ser esboçada, nesse primeiro quadro da peça, a tensão entre os interesses de Conceição – exercer a sua profissão e assumir o trabalho que lhe foi oferecido – e os interesses dos Alvarenga Negreiros, representados na figura do Padre – que vislumbram a manutenção dos bens e a perpetuação da família de nobre estirpe (curioso compreender no padre, etimologicamente, uma figuração do patriarcado<sup>8</sup>). Posteriormente, os dois discutem sobre o trabalho que ela terá na fazenda até que seja viabilizada a possibilidade da criação de uma escola nas suas terras. Nesse momento, a professora reflete acerca da importância da educação das crianças analfabetas que vivem na fazenda, e o Padre concorda com a abertura do educandário.

Como começamos a explicar, há, na figuração dessa personagem-professora, uma preocupação latente com a educação dos menos favorecidos, notadamente porque, no conjunto das cinco professoras de Lourdes Ramalho, as quais iremos contemplar nesta análise, Conceição é a única que, efetivamente, ascende socialmente, tanto pelo que se anuncia pelo viés profissional quanto pelo matrimônio, visto a possibilidade de casamento com um homem de posses. Dessa maneira, quando da possibilidade da abertura de uma escola na fazenda dos Alvarenga de Negreiros, Conceição afirma:

CONCEIÇÃO – Meu Deus, como nunca pensei nisto antes? –  
Com todas essas crianças analfabetas, os meus próprios irmãos...

---

<sup>8</sup> No âmbito antropológico, “o patriarcado é um estado de organização social “formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145). Por esses vieses, Lourdes Ramalho faz uma crítica ao sistema patriarcal a partir de um de seus pilares: a estrutura religiosa católica, uma vez que a personagem referida é detentora da dupla autoridade – padre e senhor de posses – e se utiliza dos dogmas religiosos e do poder aquisitivo para inibir as pretensões da personagem Conceição. Isto é verificável a partir do entendimento de que, provenientes do mesmo radical latino “pater”, os vocábulos *pai* e *padre* apresentam uma associação semântica com o masculino, sobretudo no que concerne à compreensão de uma sociedade patriarcal, na qual o gênero masculino é o centro da organização social. Não por mero acaso, o deus cristão católico é definido como “Padre eterno”, o “Pai de todos”, sendo um ser onipotente, onisciente, onipresente, identificado com sexo masculino.

– Padre, não poderia haver uma idéia mais maravilhosa – e eu, de burra, nunca pude imaginar! (p.34)

Já no Quadro 2, Conceição aparece de luto, lamentando a morte da sua madrinha – a mãe do Padre. É nesse contexto de morte que é revelado o destino da personagem – o qual representa, também, a derrocada dos seus planos de independência, via profissionalização, em concomitância com o anúncio do arranjo do seu casamento com Everaldo, selado em acordo feito entre as duas famílias, visto que, como perceptível no título, haverá, consecutivamente, uma *virada* na construção dessa personagem:

PADRE – Everaldo é um jovem sem vícios, apresentável, boa índole...

CONCEIÇÃO – É sim...

PADRE – Só não amadureceu o bastante para tomar conta do que lhe pertence...

[...]

PADRE – Então, para que fosse suprida tal deficiência, nós, combinados com seus pais, demos a você educação suficiente...

CONCEIÇÃO – Então foi para isso que me educaram? – Quer dizer que tudo isso foi premeditado? – Não acredito que meus pais soubessem.

PADRE – E concordaram!

CONCEIÇÃO E... o senhor também?

PADRE – Você sabe que nós, filhos, não somos donos do nosso futuro. Os mais velhos decidem por nós.

CONCEIÇÃO – Não acho que seja – não acho.

PADRE – Pois vou lhe dar um exemplo. É costume de toda família abastada reservar um dos filhos para o serviço religioso, ou melhor, para ser padre. Na minha, fui eu o escolhido.

CONCEIÇÃO – O senhor? – Então não foi por vocação?

PADRE – Eles determinaram e eu obedeci. Assim, coube a Everaldo a responsabilidade de perpetuar o nome dos Alvarenga Negreiros (p. 38-39)

Nessa tessitura de relações, vamos descobrir que Everaldo, na realidade, é um rapaz doente, com deficiências mentais e físicas, e, por isso, não tem competência para assumir e lidar com os pertences da família. Assim sendo, Conceição foi educada com a finalidade de cuidar dos interesses dos Alvarenga de Negreiros, como também com o intuito de dar continuidade à linhagem dessa família – o que estaria inscrito em seu nome próprio, visto o conjunto semântico em nossa cultura (conceição/concepção). Outro aspecto importante é o conceito

do Padre de que o destino dos filhos é uma decisão que compete aos pais: há uma contextualização dos modelos sociais promovidos pela cultura tradicional e herdados pela cultura nordestina, de que o filho mais velho seria destinado à carreira religiosa, como anunciado. À vista disso, nas passagens subsequentes, Conceição afirma que seus pais sempre estiveram condicionados à subserviência aos padrões e, portanto, não houve uma escolha, mas sim uma imposição em relação ao acerto do seu casamento.

O padre, a partir de então, intimida Conceição questionando que, caso Everaldo case com uma mulher estranha à estrutura da fazenda, “em que canto vai sua família parar? – Já pensou o que seria de Manezão e Zefa, acostumados a essa vidinha que levam aqui, se tivessem de repente que sair por esse mundo afora à cata de outro trabalho e morada?” (p. 40). Além disso, o padre a faz pensar sobre “seus irmãos também, gente simples, que só conhece os misteres do campo, todos de uma hora para outra – jogados ao ‘Deus dará’?” (p. 40). Diante de tal artifício, Conceição pede que o padre pare de argumentar, posto que já está em suas mãos o destino familiar e, assim, restaria a ela aceitar as determinações sobre o seu próprio destino.

Verificamos, então, uma dicotomia entre o desejo em torno do efetivo exercício da sua profissão e a necessidade de cuidar do bem-estar da sua família, diante da qual a professora opta por anular seus próprios interesses e, como pretendido pelo acordo feito entre as duas famílias, acaba por aceitar o casamento arranjado. Na peça, há um embate de ideologias, de interesses pessoais e sociais que refletem, por um lado, a vida almejada por Conceição e sua percepção de que a profissionalização conceberia sua emancipação e independência; por outro, há os interesses do padre em manter o nome e as posses de sua família. Desse modo, na tensão gerada entre ambos, há um jogo discursivo no qual o padre faz uso do seu lugar de autoridade – social, religiosa e familiar – para persuadir Conceição com argumentos coercitivos, sobretudo porque o destino de seus familiares é projetado em suas ações.

É perceptível que Lourdes Ramalho faz uma crítica ao catolicismo (discurso comum em muitos dos seus textos, sempre marcados por um anticlericalismo), uma vez que o padre é apresentado como um manipulador, que faz uso da sua autoridade – seja pelo lugar que assume enquanto “santidade” ou,

contraditoriamente, de herdeiro de grandes posses – para inibir e se sobrepôr aos interesses de Conceição. À vista disso, quando a professora revela seu interesse em ser freira, o padre afirma:

CONCEIÇÃO – Eu pensava em ser freira...

PADRE – Freira! – Você não sabe nem o que quer! – Então você não sabe que freira nunca ajudou a ninguém? – Não vê as de lá? Desconhecem até os próprios parentes! – E ademais, você tem uma dívida de gratidão para conosco, que sempre acreditei presente em seu coração!

CONCEIÇÃO – Ah, Deus! – E eu que pensava ser livre... (p. 41).

No início do Quadro 3, como inscrito em rubrica, a “*Sala [aparece] modificada*”. Alteração esta que implica, também, na mudança comportamental da personagem-professora, uma vez que esse é o Quadro no qual se revela que Conceição casou-se com Everaldo e assumiu o controle da fazenda e dos bens da família do esposo. Assim, o padre verifica a contabilidade da “Santa Fé” revelando que Conceição supre as suas expectativas enquanto administradora. Nesse momento, a professora já formada entra na sala e o diálogo passa a refletir questões referentes às leis trabalhistas, de modo que o padre questiona os gastos com os funcionários da fazenda e a personagem-professora afirma que elas garantem direitos aos trabalhadores:

PADRE – [...] Só não aceito certas liberalidades – agora todo mundo tem suas prerrogativas, seus direitos!

CONCEIÇÃO – As leis trabalhistas entraram no país...

PADRE – E as exigências dos moradores se tornam a cada dia mais fortes! São tantas as regalias que me causam espanto!

CONCEIÇÃO – O que o senhor chama de “regalias”? Lápis e papel para a criançada, cueiros para os que nascem, médicos para os doentes?

O PADRE – Os trabalhadores estão se acostumando a luxos como bicicletas, relógios...

CONCEIÇÃO – Eles têm o direito de fazer o que bem quiserem com seus lucros! – Antigamente as balanças só pesavam para o lado do proprietário, a contabilidade só favorecia o fazendeiro... – Hoje a coisa mudou – aí está. (p. 43-44).

Os discursos do padre e de Conceição refletem um embate ideológico entre classes: ao padre, também patrão e proprietário das terras, compete um discurso elitista pelo qual revela serem mordomias as aludidas questões básicas

de saúde e educação para os funcionários da fazenda; já sobre Conceição, por ser filha e irmã de funcionários, ainda pesa a posição de “serva” da família abastada, cabendo a ela o único discurso em prol dos menos favorecidos.

Nesse ponto, é anunciada uma possível viagem entre Everaldo, o Padre e Conceição. Assim, quando o clérigo afirma que os três poderiam participar de congressos eucarísticos, a personagem, que antes queria ser freira, revela: “Congresso eucarístico? – Rezar, ver igrejas, mosteiros, rezar outra vez, muito obrigada. Cansei de privar com sepulturas caiadas, velhos caindo aos pedaços, hospedagens em conventos – e mais carregando Everaldo a tiracolo – nunca!” (p. 45). A personagem, dessa forma, assume uma nova postura, pela qual revela sua aversão aos dogmas católicos, afirmando que não pretende ir aos eventos, rituais e lugares sagrados para os fiéis:

CONCEIÇÃO – E nada de igrejas, museus, monumentos! Quero bons hotéis, bons restaurantes, a vida noturna das grandes cidades!

PADRE – Certas leituras... acabam por envenenar a alma.

CONCEIÇÃO – Deixe-me sonhar um pouco! – Bons teatros, vestidos, jóias! Afinal – sou mulher! – Quero ver tudo, experimentar, ousar! (p. 48).

Para além da crítica ao catolicismo revelada nas falas de Conceição, existe uma crítica por parte do padre às leituras feitas pela cunhada, uma vez que, segundo ele, são “venenos para a alma”. Dessa maneira, a autora constrói uma reflexão em torno dos preconceitos que repousam na estrutura de valores, quando a mulher “sonha” com a ostentação, justificando que, “afinal – sou mulher”, assumindo-se como sujeito que quer “ver tudo, experimentar, ousar”. A nova conduta questionadora, assumida por Conceição, que encontra, no teatro (talvez devido sua dimensão espetacularizada) e, também, nas possibilidades de consumo e ostentação burguesa (em contraste com sua postura em defesa dos empregados, curiosamente), uma fuga para a vida que leva, sendo retaliada pelo Padre que afirma serem os livros os responsáveis pela subversão dos valores hegemônicos e patriarcais das pessoas. É essa a *viração* já vislumbrada desde o título: a personagem se torna alguém que contraria suas próprias expectativas sobre si, mas que, também, não se furta a contrariar tudo aquilo o que se

esperava como uma identidade possível que ela deveria assumir diante do casamento e de sua nova posição social.

Na sequência da ação, os três viajam a Europa e, quando voltam, Conceição afirma ao Padre que pretende ter um Alvarenga de Negreiros com ele, dada a impossibilidade de conceber um filho com o seu esposo doente. Para tanto, afirma que, caso o padre não lhe faça um filho, ela sairá a cada ano pelo mundo e trará em seu ventre um fruto de diferentes homens, de diferentes nações: a personagem que, no início da peça, é coagida pelo Padre, agora é quem o coage. Todavia, na ação final da peça, o clérigo deixa o espaço cênico não havendo consumação do ato sexual com Conceição, mas apontando para um *devoir*, marcado por um jogo de possibilidades:

CONCEIÇÃO – Não aguento ficar sozinha. – é solidão demais...  
 PADRE – Eu sei... Eu também... estou... só.  
 CONCEIÇÃO – Então fique... – Do contrário...  
 PADRE – ... do contrário... o quê?  
 Conceição – Eu me vou...  
 PADRE – Tenha piedade... não me enlouqueça...  
 CONCEIÇÃO – Escute... preste atenção. As malas ainda estão feitas, o carro pronto.  
 PADRE – Não me torture mais... eu não suporto...  
 CONCEIÇÃO – Já passa de meia-noite. Eu espero. Se até o amanhecer você não voltar...  
 PADRE – Se... eu não voltar...  
 CONCEIÇÃO – O dia me encontrará muito longe daqui. Para sempre... para sempre...

*(O padre põe o chapéu na cabeça e devagar vai saindo, perdendo-se na escuridão.)* (p. 65)

Em *A mulher da viração*, a professora Conceição não assume, efetivamente, o seu lugar profissional, uma vez que seus planos são inibidos pelos interesses dos seus patrões – representados na personagem do Padre. Todavia, a menina que, no início do texto dramaturgico, aparece ingênua, fiel fervorosa à doutrina católica, e que vê no trabalho a possibilidade de autonomia e liberdade, revela-se, com a passagem do tempo, marcado no transcurso da ação dramática, uma mulher com pulso forte, capaz de administrar os bens da família abastada – como planejado para sua incumbência pelos patrões –, mas que também luta para que os trabalhadores – berço de onde advém – tenham

condições de melhoria de vida, uma vez que os seus funcionários têm acesso à educação e saúde.

Se, de um lado, por mais que a educação recebida por Conceição seja resultado de um acordo que denota os interesses da família do Padre, por outro lado, o argumento usado pelo pároco, para persuadir Conceição, é também uma ferramenta de dominação social. Conceição é, portanto, detentora de saberes que a transformam, seja pelas vivências que experimenta, seja pelos conhecimentos adquiridos com a educação formal recebida no convento. Nesse sentido, tanto a personagem é representada a partir da amargura que lhe consome, dada a infelicidade no seu casamento e a impossibilidade de ter um filho; como também encontra, no seu lugar de poder – alcançado com o matrimônio com um homem de posses –, a ferramenta para seus interesses próprios.

Há, nessa personagem, contradições no que concerne à sua postura diante da vida: Conceição tanto assume um lugar “masculinizado” socialmente, um lugar de poder e controle dos bens dos Alvarenga de Negreiros, já o homem – seu marido – aparece como um ser rebaixado, um incapaz; quanto aparece como a “fêmea” que clama pelos seus papéis de mulher sexualmente ativa e de mãe. Conceição não advém de berço nobre e, diferente de outras professoras da dramaturga, o nome não é um motivo de orgulho e ostentação, pelo contrário, o Alvarenga de Negreiros, herdado pelo matrimônio, consiste em um entrave para a sua liberdade, sendo um fardo carregado pela protagonista.

Já na peça *Uma mulher dama*, texto dramático que “abre uma safra da produção da autora, em que as mulheres assumem papéis sociais de importância, estando pouco identificadas com as convenções da época” (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 16), têm-se apresentados os diálogos entre as personagens Agatoclides e Pedro (funcionário do teatro onde se passa a ação dramática). O título de professora de História consiste, para a personagem Aga (interessantemente uma homofonia com a letra H, culturalmente, tornada símbolo do Homem (com H, macho, forte, viril)), em um traço forte da marca da sua personalidade, como perceptível na sua apresentação para Pedro, na medida em que deseja tratar com o diretor do teatro:



AGA – Não deturpe – eu sou professora de História!  
 PEDRO – Não da verdadeira!  
 AGA – O senhor pode se dar mal!  
 PEDRO – É uma ameaça?  
 AGA – É um conselho!  
 PEDRO – Se conselho valesse alguma coisa era vendido – e caro! Mas, diga o que “pretende” falar com o diretor...  
 AGA – Primeiro quero dizer quem sou pra imprimir mais respeito.  
 PEDRO – Já sei – “professora”... (p. 154).

Para esta personagem-professora sua profissão imprime respeito à sua figura, sendo valorada enquanto lugar social ou enquanto marca identitária. Além disso, a personagem afirma pertencer “a troncos importantes! – De um lado tenho o Ó Regalado de meu pai e do outro o Pinto Montenegro de minha mãe [...] venho de origens fidalgas que aportaram ao Brasil”<sup>9</sup> (p. 154). Assim sendo, sua profissão, aliada ao seu nome de linhagem nobre, são, para a personagem, agentes que elevam seu *status* social. Pedro é, então, definido por Agatoclides como um analfabeto, ao que revida afirmando:

PEDRO – Alto lá! – Analfabeto não! Eu sou universitário! Estou fazendo administração!  
 AGA – Universitário? – Grande coisa! – Como se essas universidades valessem nada! – Hoje em dia qualquer bangalafumenga é universitário, pra isto basta tirar diferente de zero!  
 PEDRO – Também não é tão rasiño assim não!  
 AGA – É nada! – Como se eu não soubesse que, além de tirarem diferente de zero – daí a pouco são professores com diferente de zero também!  
 PEDRO – A senhora não prova o que diz.

---

<sup>9</sup> O “Ó Regalado”, sobrenome herdado do pai de Aga, via uma possibilidade interpretativa semântico-discursiva, pode assumir uma crítica ao homem, já que podemos pensar na definição de *regalado* como algo “abundante, agradável, deleitável, delicioso e farto” e, assim, quando agregado ao “Ó” - que (talvez) em virtude do seu caráter imagético seja popularmente usado para uma referência a um ânus dilatado, adquire os sentidos, por exemplo, de “ânus deleitável” e “ânus delicioso”, remetendo às práticas anais, no caso, as homossexuais. Além disso, se fizermos a divisão do vocábulo em “re-galado” e tomarmos semanticamente o prefixo latino “re” no sentido de repetição e o verbo “galar” – dada a sua relação com o ato sexual – chegamos ao significado de “tornar a galar”, ou seja, de um ânus (Ó) receptáculo de esperma. À vista disso, o sobrenome “Pinto”, proveniente da mãe, quando pensado no âmbito semântico-discursivo no qual é associado ao pênis, põe em evidência a crítica da autora em relação aos paradigmas hegemônicos patriarcais, representados pelos símbolos de força e poder do órgão sexual masculino, uma vez que há o deslocamento desse símbolo para o que é herdado da mãe da personagem e, mais uma vez, por meio da inversão dos papéis masculinos e femininos, a dramaturga faz alusão ao imbricamento dos gêneros.

AGA – Provo e reprovo! – Pra melhor lhe dizer, minha peniqueira fez o Mobral o ano atrasado, o supletivo o ano passado e hoje é aluna de Comunicação!

PEDRO – A senhora é otária mesmo!

AGA – Não sou otária, nem reacionária, nem revolucionária e muito menos atrabiliária! – Agora, vendo uma coisa errada, casco a boca pra cima e se quiser me engolir, abro os braços que é o melhor remédio. Por que não criar faculdades condizentes com o povão? De cozinheira – o anel uma panela; de peniqueira – o anel, um penico? E assim por diante! – Morou ou não morou? (p. 161- 162)

Na passagem acima, há um debate em relação ao sistema educacional: Aga critica-o e Pedro defende-o. Nesse excerto, além de recriminar o ensino nas universidades, afirmando que, para entrar na universidade, bem como para se tornar professor, o aluno não precisa de muitos esforços, necessitando apenas “tirar diferente de zero”. A professora adota uma postura preconceituosa em relação ao acesso à educação universitária para os indivíduos de camadas mais baixas da sociedade. Para ela, deveria haver uma criação de cursos formais para “peniqueiras” e “cozinheiras”, fazendo uso de termos pejorativos e da ambiguidade lexical – “o anel uma panela; de peniqueira – o anel um penico?” – para expor o seu ponto de vista. Assim sendo, Aga assume um discurso elitista, que vislumbra um distanciamento entre os lugares sociais que devem ser assumidos por ela e pelos seus diferentes.

Em outro fragmento da peça, Aga afirma que Pedro defende o sistema por fazer parte dele, “porque está mamando na vaca leiteira”. Em continuidade discursiva, afirma, se referindo ao sistema: “Pois eu também já entrei num, mas não mamava – dava leite pros outros. – Era professora primária, desasnava burros e trabalhava pra burro também!” (p. 162). Nesse sentido, essa fala comporta uma crítica ao sistema político-social e, também, um preconceito em relação ao alunado que é caracterizado por ela como “burros”, pois, para ensiná-los, ela afirma que trabalha exaustivamente (ou, por contiguidade semântica, trabalhava “pra burro”, em função de/ou para os próprios burros). Por esse caminho,

o linguajar dela, no entanto, mesmo com toda pompa familiar anunciada, é marcadamente chulo, o que já indica certo deslocamento discursivo dessa mulher, que vem reivindicar

espaço público. Ela insinua que talvez lhe sejam exigidos ‘fios do bigode’, os quais não possui, para selar as combinações estabelecidas nesse universo dos contratos artísticos. Percebe-se aí que Aga circula pela esfera pública bastante à vontade, assumindo posição, dando sua palavra e demonstrando ter um poder e respeito, geralmente atrelado ao mundo e à voz masculina, ainda que seu buço não seja peludo... (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 17).

Dando continuidade, sobre o tempo no qual lecionava, ela pontua: “Nesse tempo a coisa não corria tão frouxa assim. [...] é funcionário demais, esbarrando uns nos outros e cada grandão que entra bota uma enxurrada de parentes porta a dentro...” (p. 162). Desta feita, Aga é uma mulher questionadora, sem “papas na língua”, que desvela o que pensa com argumentos que, embora paradoxais, revelam as crises sociais e políticas que acometem o país, contrariando, assim, o paradigma tradicional tanto das mulheres quanto da professora em seu dizer.

No final do texto dramaturgico, as personagens Aga e Pedro, em uma espécie de plano metateatral, adentram no espaço cênico, a fim de executar a peça pretendida por Aga, que é o mote para a construção do texto, revelado ainda nos primeiros diálogos com Pedro, quando foi marcar uma pauta no teatro no qual ele trabalha e afirmam que há:

Preconceito sobre o negro,  
sobre o pobre, sobre o gay,  
sobre ladrões de casaca  
se há preconceito... não sei! (p. 176)

A professora Aga, mesmo portando um discurso elitista em grande parte da peça, transita na dimensão do espaço e das instituições públicas, criticando diferentes estruturas sociais, seja no que se refere à população, seja no que compete aos políticos corruptos que não se preocupam com a qualificação trabalhista dos funcionários, usando do poder que lhes é instituído para empregar seus aliados e parentes.

O preconceito contra o pobre, nessa passagem, é denunciado na fala das personagens, pautando uma modificação de perspectiva no plano metateatral, uma vez que a personagem Aga critica a educação e acesso às universidades pelos menos favorecidos, mas, quando da sua transmutação em personagem-atriz, o discurso ouvido pelos espectadores/leitores é alterado, de modo que se

volta a uma acirrada crítica aos políticos. Assim sendo, em contraposição ao discurso anterior de Aga, no qual se ironiza o acesso do pobre aos institutos universitários, a personagem revela um discurso paradoxal, uma vez que agora o preconceito contra o pobre é abordado como injusto, tendo em vista que a passagem busca revelar a necessidade de se despertar uma percepção crítica em torno dos políticos corruptos que extorquem a sociedade.

Por estar sendo apresentado o discurso de duas novas personagens, ainda que realizadas pelas personagens Aga e Pedro, é possível que esse seja um recurso da dramaturga para intercruzar os discursos das personagens que dialogam durante toda a peça, em seus embates acerca do sistema sociopolítico brasileiro. Neste ponto, com a discussão desenvolvida durante a ação, o texto, já ouvido pela plateia, tem um desfecho no qual a crítica ao governo é o foco central da ação dramática. Assim sendo,

entre críticas ao governo, revisões da história nacional e muitos jogos de palavra, Lourdes apresenta nessa peça o ir e vir por entre os territórios antes separados – o sagrado se aproximando do profano, o chulo do erudito, o público do privado, o masculino do feminino, todos convivendo num campo de ação em constante mutação, em constante negociação, praticamente renunciando o que as teorias feministas iriam apontar nas décadas seguintes com maior intensidade, em especial questões ligadas à problemática das definições identitárias de sujeitos femininos e masculinos (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 17-18).

Em *Guiomar sem rir sem chorar*, a personagem-professora afirma que “greve de professor não é pra valer”. Segundo ela, o motivo seria o fato de que o professor “é um animal que não leva nada a sério” (p. 87). Seguidamente, Guiomar afirma ainda que

professor não é que nem metalúrgico, que parou – parou mesmo. Quer que eu lhe diga como professor é? - Taí, como mulher sem-vergonha que declara greve ao marido e sai gritando aos quatro ventos. (*Voz de falsete*) – Eu vou fechar e não abro mais. Não abro de jeito nenhum. - Não abro e não abro mesmo. - Mas daí a pouco tá lá, ABERTONA, com medo que ele bote outra no lugar. - Se eu sou professora? – Que pergunta mais capciosa. – É claro e notório que o meritíssimo sabe disso, como sabe o meu símbolo e que ganho apenas um ordenado simbólico...” (p. 87).

Há no discurso da personagem-professora uma crítica ferrenha à sua categoria profissional, posto que, para ela, em virtude do temor de perder o emprego, os professores declaram greve, porém não a cumprem. Dessa forma, é perceptível uma crítica a estes trabalhadores, que aparecem na voz de Guiomar como covardes e desunidos. À vista disso, há também uma crítica aos salários recebidos, uma vez que o “simbólico” revela a remuneração baixa auferida pelos profissionais da educação. Dando continuidade ao seu discurso, a personagem-professora afirma:

- Pois fique sabendo que não tenho especializações, não sou “PEAGADÊ” nem bostolências outras, sou, quando muito, “KAAGADONA”. - Ora veja, o meritíssimo bancando o alienado pra minha banda, quando sabe demais que não sou nem professor médio, sou mesmo daqueles mixurucas, professor pé-de-poeira, pé-de-rabo, rabo-de-cuia... desses que valem menos que MERDA, não é verdade? (p. 87-88)

Guiomar faz trocadilhos entre os títulos acadêmicos obtidos com as pós-graduações e a sua própria condição de professora que não deu continuidade à sua qualificação profissional, afirmando ser uma professora “KAAGADONA”, apresentando, também, uma crítica ao sistema educacional que não reconhece os profissionais que não sejam especializados ou a extrema valorização da titulação. Assim sendo, seu discurso revela, de forma irônica, uma insatisfação com a falta de reconhecimento da sociedade de professores que, assim como ela, não dão prosseguimento à formação acadêmica e, por isso, são vistos como valendo “menos que MERDA”.

Em seguida, vem a ambiguidade, coextensiva à ironia que vem sendo acionada, mediante o uso do verbo “dar”, afirmando que não é da competência do interrogante se ela “dá” ou não, e afirma: “se eu quiser dar – dou – quando e como entender e não é da conta de senhorito nenhum, pois pra isso é que aí estamos e temos uma ‘abertura’”<sup>10</sup> (p. 88). Ainda segue afirmando que, caso queira, pode dar “uma, duas, cinquenta vezes por dia, viver dando à toa, doidona por aí” (p. 88) e ninguém pode impedi-la. Todavia, o que parece ser referente à

<sup>10</sup> Como referido na nota explicativa no livro onde está inserida a peça analisada, “a abertura” se trata de uma “referência irônica ao contexto político brasileiro da chamada reabertura, que se dá na década de 1980, no período anterior à retomada das eleições diretas para presidente da República, após todos os anos decorrentes desde o Golpe de 1964” (p. 88).

prática sexual é desvelado, posteriormente, como referências a entrevistas que ela concedeu a repórteres, acerca dos problemas das greves dos professores:

[...] O que falei apenas a uma dúzia de repórteres foi que a culpa dessas greves cabe unicamente aos pais. - Pais de quem? - Dos filhos, é lógico. - Por quê? Ora, esses casais, em vez de levar uma vida organizada, programada, certinha – danam o pau a fornicar desbragadamente – e o resultado é uma rédua de fedelhos pra comer, vestir, educar... - É lógico que se não existissem pais trepadores, não existiriam filhos carentes, e não existindo filhos, não existiriam professores pra fazer greve – é ou não é verdade? (p. 89).

Na passagem acima, a personagem-professora direciona suas críticas às práticas sexuais da população, posto que, segundo afirma, “os pais trepadores são os responsáveis” pelas greves dos professores, uma vez que, segundo a sua lógica, sem alunado não haveria professor e, por conseguinte, não haveria greve. Em continuidade argumentativa, Guiomar diz ser governista, “suba quem subir”, mas que o país deveria seguir o modelo chinês, no qual “o casal paga baita de multa por cada 'coisa fofa' que bota no mundo, medida que, por si, já deixa o casal sem fogo pra fornicção” (p. 90). Por esse caminho, ela critica os programas do governo, afirmando que estes são responsáveis por incentivarem o aumento populacional desenfreado com “bons auxílios-natalidade, gordos salários-família” (p. 90).

Nas páginas subsequentes, a personagem-professora alega: “Se o assunto ainda são as greves, não sei de nada e tenho raiva de quem sabe, porque acho que a culpa de tudo o que ora acontece cabe exclusivamente aos alunos. - Alunos de quem? - Dos professores – é claro.” (p.92). Assim sendo, Guiomar assumindo uma postura dissimulada, refaz o seu discurso anterior, no qual disse que a culpa das greves era dos pais dos alunos. Por esse percurso, justifica seu posicionamento afirmando que:

- Me diga, data vênia, o que se pode fazer contra uma malta de indivíduos mal-gerados, mal-nascidos, mal-alimentados, mal-educados? - A responsabilidade cai em A e B, mas termina sempre nos pobres professores que não fazem isso, não fazem aquilo... - No entanto, eu pergunto: - Que pode fazer um miserável mestre-escola trancafiado numa infecta sala de aula com OITENTA BIAFRENTOS – ARROTANDO CHOCO, PEIDANDO AZEDO e, pior que tudo – não querendo saber de porríssima

nenhuma? - Aluno agora tem *status!* - Foi-se o tempo das moralizadoras orelhas-de-burro, dos puxavantes de deixar o freguês alto do chão, das regüadas de abrir o quengo, bolo de palmatórias de rachar as mãos... (p. 92-93)

Desta feita, além dos problemas sociais desvelados na sua fala, na qual afirma a carência da população em relação à qualidade na alimentação, educação e outras demandas necessárias para um bom desenvolvimento humano, a personagem ainda faz uma crítica ao ideário de que o professor é o responsável pelos problemas que permeiam o universo educacional. Por esses vieses, alude ainda para as más condições de trabalho às quais estão submetidos os profissionais da educação, de forma que revela os problemas de superlotação das instituições escolares, como também, o descaso do próprio alunado em relação ao ensino.

Além disso, a professora avulta a didática pautada em métodos pedagógicos coercitivos e repressores aos quais os alunos de outrora eram submetidos. À vista disso, afirma que estes processos educacionais deixavam “o cabra mais letrado que as pós-graduações de hoje” (p.93), de forma que, assim como no discurso de Aga, em *A mulher dama*, há uma crítica à qualidade dos cursos do sistema universitário. Mais uma vez, Guiomar critica a alimentação da população, afirmando que são “lavagens-de-espingarda” e interrogando sobre “o que se pode esperar de uma geração que já nasce com as estruturas mentais amolecidas? - Criaturas massificadas, amassadas, trituradas, liquidadas e quimicamente envenenadas...” (p.93). Assim, há, novamente, uma crítica aos produtos industrializados, sobretudo, os importados dos EUA.

Guiomar é uma personagem destemida ao expressar o que sente: é uma mulher que vive livremente a sua sexualidade, afirmando ser amante de um homem casado e, quando em discussão com a esposa do sujeito, diz: “Você tá esganada por um pedacinho de carne, uma porquerinha torta desse tamanho assim, é? – Pois olhe, eu não vou engolir aquela merda não, tá ouvindo?” (p. 101). Nesta fala, o “pênis” é reduzido a um mero “objeto” de desfrute carnal e satisfação sexual. Além disso, dando continuidade ao seu discurso, afirma que “aquilo é para se usar e abusar mesmo – depois lavou, esfregou, balançou e guardou – é a mesma porquerinha, ora essa” (p. 101). Assim sendo, em *Guiomar sem rir sem chorar* os homens aparecem, mais uma vez, inferiorizados e

assumindo o lugar de “objetos”, que foi, por longos séculos de tradição patriarcal, determinados às mulheres.

Quando interrogada acerca da recepção dos ministros que vieram contemplar as secas do Nordeste, Guiomar expõe a caricatura de um povo sofrido e alienado, e, em seguida, remete à figura de um Poeta que se “postando barbudo e esfarrapado bem em frente ao palanque ministerial, onde os políticos arrotavam mentiras e faziam promessas estapafúrdias que jamais chegariam a realizar” (p. 104), ficou em silêncio, contundente “enquanto os grandões estertoravam”. Assim sendo, ainda segundo a personagem-professora, enquanto os políticos faziam suas promessas “os alienados batiam palminhas e o poeta NA DELE” (p.105). Por esse percurso, após a saída dos políticos, o Poeta é descrito como uma “figura quixotesca a ocupar o palanque, figura triste recortada contra o braseiro do sol posto” (p.105).

Ao se dar a transmutação da personagem-professora no Poeta, seus discursos se tornam, em parte, híbridos, uma vez que, apesar de Guiomar fazer, *a priori*, críticas ácidas ao povo, a tessitura de suas falas revela, em seguida, assim como o Poeta, uma crítica aos políticos, segundo ela os verdadeiros culpados dos problemas que acometem o país. É assim que a profissão possibilita que Guiomar, fazendo uso do seu lugar de autoridade, sobretudo, no que confere às suas percepções acerca das estruturas socioculturais na qual se inscreve, exerça a sua voz, silenciada no período da ditadura militar (contexto ainda do texto), desvelando seus anseios e percepções acerca do universo que a circunda. A influência que pode exercer sobre o seu alunado, de modo a possibilitar o despertar crítico, soma-se ao seu jeito destemido e, não raramente, desbocado e debochado, representando um risco aos que almejavam continuar usufruindo ilegalmente dos bens públicos.

*Guiomar filha da mãe*, como já exposto nessa análise, é uma peça pertencente ao *ciclo enclave*. Esse texto é escrito na forma “de cordel” e a personagem-professora já adentra o espaço cênico afirmando ser professora e filha da outra Guiomar “que andava por paus e pedras/ sem sorrir e sem chorar” (p. 114). Em continuidade, revela que é professora de História e que se propõe a recontar a História do Brasil, por uma perspectiva que evidencia e denuncia,



sobretudo, os desmandos da Igreja Católica.<sup>11</sup> Nesse trajeto, que tem início na sua ascendência judaica, Guiomar-filha, assim como a Guiomar-mãe, discorre acerca dos problemas do país, destacando a corrupção dos políticos e os baixos salários recebidos pelos professores, como perceptível no fragmento a seguir:

- O nosso salário mínimo  
é imoral, é tirano!  
Sendo o menor das Américas  
é, por isso, desumano!  
Mas o pobre – ou se sujeita  
ou vai entrar pelo cano! (p.123).

Dando continuidade a sua fala, Guiomar-filha afirma que o alunado não pode ir à escola, uma vez que não há água por perto para que ele possa “se lavar”. Além disso,

não há roupa pra vestir,  
nem calçado pra calçar,  
não há transporte que leve  
menino pra estudar...  
- E qual é o mestre-escola  
que bem pode ensinar  
alunos em condições  
de aprender o B-a – bá?  
Se não há mesa, carteira,  
para os tais acomodar,  
não há lápis nem papel  
pra escrever, desenhar,  
não há comida, nem água  
pra fome e sede saciar?! (p. 127-128)

A falta de estrutura das escolas é exposta por Guiomar-filha revelando que não há, sequer, o básico necessário para a realização das aulas. Mais uma vez, o descaso com a educação é denunciado pela autora a partir do discurso de uma personagem-professora que, grosso modo, toca o discurso da Guiomar-mãe, no que diz respeito aos políticos que conduzem o país de forma incoerente e

---

<sup>11</sup> A personagem afirma que os padres colonizadores abusavam sexualmente das índias e que o “El-rei/ que mandou a expedição,/ comia um leitão inteiro,/ lambia os dedos da mão,/ limpava tudo nas vestes,/ do trono não levantava,/ fazia as necessidades/ e com o manto se limpava... (p.116). Além disso, deportava para a colônia aqueles que tivessem “bens e dinheiro”, em uma alusão aos judeus que foram destituídos de seus pertences e enviados para o Brasil. Por esse percurso, Guiomar-filha faz críticas severas ao catolicismo, enfatizando a ancestralidade judaica no Nordeste brasileiro, de forma que lista diversos sobrenomes que têm raízes nos judeus serfaditas, provenientes da Península Ibérica.

ineficaz. À vista disso, ainda como verbalizado por sua mãe, Guiomar-filha diz que o professor, “cheio de trauma, de medo” “se enfia com tais alunos/ em um recanto – um degredo!” (p.127).

Dessa forma, ainda que distanciados por mais de vinte anos em suas produções, os textos dramáticos *Guiomar sem rir sem chorar* (1982) e *Guiomar filha da mãe* (2003), se interligam, para além da óbvia relação matrilinear entre as personagens-professoras, nos temas abordados que expõem problemas sociais arraigados no Brasil, sobretudo no que concernem às “políticas públicas” que deveriam apontar para a melhoria da qualidade de vida da população, o descaso dos governantes com a educação e a corrupção dos políticos.

Ainda é possível encontrar, em extratos quase decalcados, outras intersecções que conferem um diálogo entre estas personagens, a exemplo: as relações com as práticas sexuais, uma vez que, assim como a sua mãe, Guiomar-filha tem uma relação com um homem comprometido e afirma ser o pênis um objeto, “uma porqueirinha” que “é pra usar e abusar”; a discussão sobre a sexualidade, posto que em Guiomar-filha a questão da homossexualidade, também, é tratada como forma para ironizar e debochar dos indivíduos; a denúncia das práticas religiosas que, segundo essas duas personagens-professoras, são mecanismos pelos quais os líderes religiosos, agindo de má fé, fazem uso para obtenção de dinheiro; o uso excessivo (e invasivo) do plástico na vida das pessoas, posto que está presente em inúmeros objetos usados no cotidiano e, também, no corpo humano; e, por fim, a transmutação das professoras no Poeta, entre outras semelhanças textuais, temáticas e discursivas que perpassam as duas Guiomares, interligando as demandas dos contextos espaço-temporais em movimento espiralado.

Enquanto entrecorte que rompe, de certo modo, com as barreiras entre o feminino e o masculino, a transfiguração das Guiomares no Poeta se dá, também, a fim de comportar a voz social de um povo. Todavia, apesar do Poeta, assim como as Guiomares-professoras, fazer críticas ao sistema social, é importante refletir que esta personagem deixa o espaço cênico sob gritos de palavras debochadas que o desqualificam e o inferiorizam. Nesse sentido, a representação do homem nesses dois textos ramalhianos é feita a partir de um discurso que o coloca em uma posição inferior ao da mulher representada. Porém, se por um

lado, o Poeta é rebaixado em relação às Guiomares, por outro, devemos ter em mente o estigma social que estereotipa os poetas enquanto loucos, lunáticos, ininteligíveis e, por isso, incompreendidos.

Seja nas Guiomares, seja nas demais professoras comentadas até aqui, encontramos pontos de intersecção. São todas elas mulheres nordestinas, que carregam, nas malhas dos seus discursos, questionamentos acerca do contexto social no qual estão inseridas, se posicionando e trazendo à cena reflexões que perpassam questões familiares, sexuais, políticas e sociais. São mulheres independentes, donas de si e dos potenciais que poderiam garantir seus sustentos.

Os textos ramalhianos reconstroem os papéis legados aos homens e às mulheres em suas dinâmicas sociais, de modo que as tensões que compõem o seu tecido dramático são arranjadas de forma que representam o universo do Nordeste brasileiro e, assim,

no itinerário que faz sertão adentro, em busca das raízes ibero-judaicas e populares da cultura nordestina, a autora passa por entre as muitas veredas do feminino e do masculino”, fazendo aflorar representações de gênero que tanto denunciam quanto põem em xeque a ordem assimétrica que ainda hoje preside as relações entre mulheres e homens no Brasil, principalmente na região Nordeste. Em estreita vinculação com sua proposta estética de inventariar a cultura e o imaginário do Nordeste brasileiro, Lourdes Ramalho desenvolve, portanto, um projeto emancipatório e anti-patriarcal – e de uma posição que abre o foco de discussão para além da questão ‘mulher/mulheres’ (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 15-16).

O protagonismo feminino observado evidencia a crise e a ruptura com os moldes comportamentais que, ainda, perpassam o imaginário sobre as dinâmicas sociais, com especial ênfase para uma formalização capaz de tangenciar, também, o universo feminino dessas personagens que – por mais que tenham os diplomas de professoras e, portanto, possivelmente, se espere delas, normativamente, um comportamento comedido – revelam em seus discursos suas insatisfações em relação ao universo circundante. Tratamos sobre este universo e suas representações a seguir.

## CAPÍTULO 2 – DO PARADIGMA TRADICIONAL REGIONALISTA E DE SUAS RUPTURAS: AS VOZES DAS PROFESSORAS DE LOURDES RAMALHO

### 2.1 Rediscutindo aspectos do regionalismo nordestino e de sua dramaturgia

De acordo com Diógenes Maciel (2012), é preciso que o leitor-pesquisador da obra ramalhiana assuma um posicionamento crítico, referente a uma leitura dessa obra que gire em torno do regionalismo, demandando duas atitudes: “Primeiramente se faz necessário transitar entre o *‘incômodo’* que pode ser causado por algumas certezas esquemáticas, presentes em alguns dos textos da dramaturga, o que para alguns poderiam beirar o *‘localismo’*, o *‘pitoresco’* ou o *‘exotismo’*”(p. 98), por exemplo, aquilo o que diz respeito ao recorte da exterioridade temática ou, ainda, “a construção de tipos muito atrelados a uma espécie de quadro de costumes, o que, em certos momentos, pode gerar uma visão algo rápida, naturalizada e difusa sobre problemas que pediriam maior desenvolvimento crítico na sua forma estética” (p.98).

Contrariando este primeiro movimento, também se deve atentar para a *atração* despertada por escritos que, além de qualquer preconceito expresso, ultrapassam limites, nos temas que se inscrevem em tais obras, muitas vezes tornadas “obras-primas”. Assim, a atitude crítica deve sobrepujar aquela fronteira de incômodo, às vezes compulsória à *tendência regionalista*, tão rica em nossa literatura, na medida em que se volta à leitura de obras que, via análise- interpretação, apontam para “patamares estéticos mediante a representação dos conflitos sociais produzidos pelo embate cultura-sociedade”. Isso tudo dialoga com os termos de Ligia Chiappini, quando essa autora aponta o regionalismo através da possibilidade (re)criativa de

uma linguagem que [supre] com verossimilhança a assimetria radical entre o escritor e o leitor citadino em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado (LEITE, 1995, p. 154).

Também de acordo com Chiappini (1995, p. 195), a *tendência literária regionalista* tem sido defendida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades (costumes, credences, superstições, modismo)”. Sob esta perspectiva teórica, toda narrativa (ou obra de qualquer outro gênero) literária consiste em uma representação regionalista, enquanto, com maiores ou menores ponderações, de forma mais ou menos explícita ou mais ou menos encoberta, anuncia seu período histórico e ambiente sociocultural. Contudo, esta autora alude para o fato de que, historicamente, a composição ficcional a que se denominou *regionalista* em literatura atrela-se a textos que proclamam regiões rurais e nelas colocam suas ações e personagens, buscando retratar suas especificidades semântico-discursivas.

Segundo Candido (1987), no Brasil, a chamada “literatura regionalista de 30” surgiu em oposição à modernização industrial do Sudeste, desembocando de uma crise na produção de cana-de-açúcar que afetou a economia do Nordeste do país, levando inúmeros agricultores à falência, tornando-se um importante eixo temático para seus inúmeros autores. Tendo em vista que os recursos industriais provenientes da modernização se fizeram inacessíveis aos produtores dessa região, o regionalismo, para além de uma categoria literária, apresentou um viés de caráter político-social que refletia a “passagem” da ascensão para o declínio da economia local. Desta feita,

Os romancistas de 30 produziram uma vigorosa força de oposição a uma visão “total” – totalitária mesmo – de Brasil proposta por Getúlio Vargas. É um contraste significativo o que se cria entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades e o modelo oficial de uma unidade nacional, cuja tendência seria a de apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação (BUENO, 2006, p.80).

De acordo com Farias (2006), em virtude dos novos valores propostos pelos parâmetros da Revolução de 30, que via como necessária a centralização

do poder no Brasil, intuindo ser preciso eliminar as diferenças para que se pudesse alcançar “uma unidade nacional”, em um contexto em que “as oligarquias rurais são atreladas mais profundamente ao Estado, afetando-se o seu poder até mesmo em nível nacional” (p. 34). Logo, o, assim chamado, romance de 30 passa a ser utilizado enquanto mecanismo opositor aos valores modernos como “uma reação à perda desse poder oligárquico” (p.34).

Com efeito, o embate entre os valores citadinos e industriais (modernos) e as oligarquias rurais (tradicionais) está alicerçado no discurso regionalista de Gilberto Freyre, que propôs a unificação entre dois planos: político – adverso ao estadualismo – e artístico – que configurou uma “sondagem na alma do povo, nas fontes de folclore, no que há de grande e vigoroso na alma popular” (FARIAS, 2006, p. 48), os quais foram prontamente aderidos, por exemplo, por um autor como José Lins do Rego, via uma matriz oligárquica. Em consequência, esta perspectiva concebia a *região* e o *regionalismo* a partir das suas manifestações populares, enquanto força motriz de depositórios de valores nos quais estavam fincados elementos que revelam a autenticidade da origem de uma identidade nacional, acreditando estarem livres dos valores estrangeiros assimilados pela modernidade que avultava na literatura sudestina pós-1922. Dessa maneira,

se literariamente o regionalismo se erigia em baluarte do espaço Nordeste, concebido como repositório dos valores nacionais, em termos políticos o argumento apresentado para a defesa desses valores não é diferente. Pressupõe a mesma crítica ao espaço Sudeste do país, cuja hegemonia, assegurada pela organização estadualista da República Velha, assinalava, em contrapartida, o relativo atraso em que se viam confinadas as regiões Norte e Nordeste, desfavorecidas politicamente pelo tratamento preferencial concebido aos Estados do Centro-Sul (FARIAS, 2006, p. 51).

Como alude Santini (2011), é a partir do “romance do Nordeste” que o regionalismo literário se solidifica, no Brasil, enquanto harmonia entre “homem e paisagem fundindo a tendência neo-realista a uma forma narrativa desprovida dos supostos recalques do princípio do século” (SANTINI, 2011, p. 70). Nas obras pertencentes a este ciclo, são desveladas as mudanças nas vidas das personagens representadas, sobretudo, quando se toma, conforme Antonio Candido, “a degradação do homem [como] uma consequência da espoliação

econômica” (1987, p.160). Neste percurso, “apesar de muitos desses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça” (CANDIDO, 1987, p. 160).

Neste contexto sociopolítico e literário há, portanto, um embate entre a frente regionalista e o movimento modernista, que buscava a unificação de um todo nacional possibilitado pela industrialização, urbanização e modernização, uma vez que a concepção de região e regionalismo

[...] se dá tendo por base o resgate dos valores e das manifestações culturais populares do Nordeste, entendidos como depositários de um poder criador autêntico e genuinamente brasileiro, constituindo-se, assim, como elementos fundamentais na procura das origens, ou seja, da decantada “identidade nacional”. Consequentemente, [...], a concepção de regionalismo implica, tanto em nível cultural e artístico, como em nível político, uma polarização entre espaço do Nordeste e o espaço do Centro-Sul do país. No primeiro caso, essa polarização é formulada em nome da preservação da autenticidade dos valores tradicionais brasileiros (tão vivos ainda no Nordeste), contra os “acentos estrangeiros” e os interesses cosmopolitas, vigentes no Rio e em São Paulo. [...] (FARIAS, 2006, p. 48-49).

As representações dos espaços regionais dentro da literatura, logo, assumem um caráter de resistência cultural e busca pela manutenção das diversidades que formam a unidade do povo brasileiro. Todavia, enquanto divisa geográfica, o território nacional é permeado por distintas visadas no painel político-social. Por esses vieses, àquela altura, o projeto regionalista na literatura tinha por interesse “o resgate da tradição cultural do Nordeste, erigido em símbolo identitário dos valores nacionais” (FARIAS, 2006, p. 47).

Não raramente, há uma circulação de bens materiais desigual entre as diferentes regiões do país, uma vez que estão “determinadas as fronteiras econômicas e desenvolvimentistas” (SANTINI, 2009, p. 259). Todavia,

como panorama literário, o regionalismo dos manifestos, prefácios e depoimentos pode ser analisado por analogia com o discurso político. Já como resultado concreto, isto é, obras de ficção e poesia (sobretudo de ficção, mais presente nessa categoria),

demanda um cuidado maior da crítica. Frequentemente, programa e obra mantêm uma relação tensa, quando não se contradizem abertamente, exigindo uma análise das diferentes e específicas mediações que ligam a obra literária à realidade natural e social [...]. É preciso, então, ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar, observando como certas obras, para além do assunto regional, buscam harmonizar tema e estilo, matéria-prima e técnica, revelando, mais do que paisagens, tipos ou costumes, “estruturas cognoscitivas” e construindo uma verdadeira linhagem: da representação/apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura. (LEITE, 1994, p. 668).

Compete à literatura regionalista, nessa perspectiva, tentar romper com o estigma de pitoresca, exótica e paisagista, quase sempre atribuído a esta produção, para se firmar enquanto portadora de vozes sociais de um povo que, abafadas e silenciadas pelo espaço e, como define Candido (1987), tracejadas pela *margem* na qual foram colocadas, que têm seu nascedouro no subdesenvolvimento das regiões às quais pertencem. Isto posto, nesses espaços há uma “coexistência de temporalidades distintas na constituição de um mesmo espaço, em torno das quais o homem transita ou permanece estático, reconstruindo o passado pela narração” (SANTINI, 2009, p.259).

Apesar de ficcional, o lugar regional cunhado literariamente é abalizado como mensageiro de insígnias, para um universo histórico-social e cultural, a partir de uma perspectiva focalizada em uma região geográfica existente. Vista sob essa lente, “a retomada de traços regionalistas na prosa contemporânea surgiria menos como exotismo do que como interação de culturas que, distintas, se alinhavam em uma espécie de colcha de retalhos que é o todo nacional” (SANTINI, 2009, p. 260).

Neste sentido, é preciso retirar as lentes do preconceito para lançar novo olhar sobre os estudos acerca do regionalismo, posto que

a regionalidade, como categoria de análise interna dessas obras, pode também trazer esclarecimentos para a questão do valor, associado à célebre oposição entre o regional e o universal, pois narrar a província não significa, necessariamente, incorrer no provincianismo. Essa categoria permite superar oposições simplistas do tipo cidade/província, progresso/atraso, modernidade/tradição, subjacentes à oposição maior – vanguarda/regionalismo -, bem, como a tradicional dicotomia entre



regional e o universal, que, frequentemente, é critério de valoração estética, quando se associa a obra urbana e cosmopolita ao universal e a rural e regional ao singular, considerando-a impotente para falar dos grandes problemas da humanidade e para atingir um público mais amplo (CHIAPPINI, 2014, p. 53).

O espaço regional construído na literatura é detentor de signos e símbolos que representam sujeitos localizados dentro de um contexto geográfico que, sendo tomado como provinciano, dialoga com o universal, não estando apartados, a partir das vozes das personagens que revelam posicionamentos e vivências perpetrados na humanidade. Sobretudo, porque portam perspectivas sobre o mundo, em suas dinâmicas subjetivas e objetivas sem, no entanto, perder as particularidades com o universo construído a partir da sua *regionalidade*. Desta maneira, “a Literatura nos ensina a superar dicotomias: o Regionalismo não precisa ser necessariamente nem exotismo, nem nostalgia, nem xenofobia. Pode ser também uma forma de conhecimento” (CHIAPPINI, 2014, p.53) e porque não dizer de (re)conhecimento e diálogo com o Outro.

Para Chiappini (1995), o fundamental é enxergar na forma como o universal se concretiza no singular, sobrepujando-se como abstração na realização e admitindo a este suplantar-se como palpável na generalidade do Outro. Dessa maneira, as particularidades regionais impetram uma existência que as transcende e, assim, a representação estética dessa diversidade “não pode ser analisada sob a égide de um olhar que toma o conceito regional como corolário de um efeito exótico supostamente retomado de maneira anacrônica ou, ainda, como uma espécie de atavismo estético” (SANTINI, 2009, p. 258).

Esta era a perspectiva do programa regionalista encabeçado por Freyre e que, de muitas maneiras, ainda rege muitas formas de ler, anacronicamente, as obras assim chamadas de regionalistas, reduzindo-as esteticamente. Transposta para a representação artística de diversas realidades locais, a literatura regionalista se faz presente como escopo e mecanismo para o desvelar do tempo e do espaço tecidos nas memórias e tradições dos indivíduos representados nas tramas. Assim, a literatura de representação regional corrobora as demandas sociais erigidas como organismo-construtivo de reflexão e denúncia dos desmandos e angústias.

A mesma Ligia Chiappini (2012, p.49), em relação às suas pesquisas acerca dos regionalismos literários na Europa, afirma que “se é verdade que o surgimento dos movimentos regionalistas se deu nas regiões mais pobres da Europa, as obras regionais, na sua origem, provêm, ao contrário, de regiões menos carentes”. Assim, para esta autora, “o desenvolvimento dessas obras revelou-se fundamental até para a existência de uma elite letrada que as produzisse” (p.50). Desse modo, a autora conclui que “a economia não explica tudo e os regionalismos estão estreitamente vinculados às tradicionais lutas pela hegemonia e contra determinadas hegemonias, ao longo da história europeia” (p.50).

Se trouxermos o pressuposto da necessidade de uma elite letrada para a construção de uma poética literária regionalista, enxergamos no romance do Nordeste, defendido por Gilberto Freyre e executado por José Lins do Rego (representantes das oligarquias rurais nordestinas e intelectuais de seu tempo), por exemplo, como seus programas e propostas estéticas regionalistas dizem de interesses políticos que se contrapõem aos valores trazidos pela modernidade, urbanização e industrialização.

Logo, o regionalismo, a partir do resgate da tradição cultural do Nordeste e da sua representatividade literária na primeira metade do século XX é, também, um movimento moderno (mesmo que tradicionalista, em alguns aspectos), uma vez que nasce dos interesses sociopolíticos e culturais que, àquela altura, eram contemporâneos às mudanças históricas e políticas ocorridas no Brasil, nas quais os investimentos econômicos foram depositados no Centro-Sul (hegemônico) em detrimento da franca decadência econômica do Nordeste negligenciado. Além disso, Chiappini afirma que

contrariamente aos preconceitos da crítica e apesar das ambiguidades do regionalismo, os dois conceitos não se repelem necessariamente. Pelo contrário, o regionalismo, gerado pela modernização e pela racionalização crescente da agricultura, a partir da metade do século XIX, é um fenômeno da modernidade. E, na literatura, frequentemente, a tensão entre o tradicional e o moderno, constituinte de obras que, tematizando a província, produzidas aí e circulando inicialmente aí, podem transcendê-la, alcançando tanto uma audiência urbana, nacional e internacional mais ampla, quanto se prestando a leituras que veem nelas o tratamento de questões tidas por universais, através de um modo

de formar também tipicamente moderno ou, no mínimo, híbrido (o que também é moderno (CHIAPPINI, 2012, p. 50).

Segundo Ferreira (2010), em virtude do processo de modernização pelo qual passava o Brasil no início do século XX, quando do acelerado processo de declínio das produções agrícolas do Nordeste e das iminentes mudanças nesse setor, que tornavam necessárias a mecanização da produção do açúcar e a adequação ao novo modelo de trabalho e de relações sociais, Gilberto Freyre começa um movimento de recusa, tentando, a partir da

criação do movimento regionalista, os subsídios para dinamizar a vida na região, pelo menos do ponto de vista intelectual, que outrora fora o centro econômico do país e que agregava, também, todas as outras benesses que esta posição demandava (FERREIRA, 2010, p. 116).

Gilberto Freyre, juntamente com artistas e intelectuais nordestinos, por estes caminhos, desenvolveu àquela altura “um tipo de reação que, se não foi suficiente para devolver a hegemonia à região, forneceu a matriz norteadora para a construção do romance regionalista da década seguinte, momento de importância para a literatura brasileira” (FERREIRA, 2010, p. 116). Assim sendo, é fato que podemos pensar o *regionalismo* proposto por Gilberto Freyre mediante três elementos principais, como aponta Ferreira (2010): a *tradição*, o *moderno* e o *regional*, articulados numa matriz que desembocará na tradição do romance nordestino da década de 1930.

Tendo como aporte o regionalismo, dessa forma, os postulados freyrianos tomaram como alicerce a tradição enquanto defesa para a retomada da hegemonia nordestina e, assim, rejeitavam as transformações que apontavam para a adequação às novas dinâmicas da realidade despontada com a modernização que deslocavam o poder econômico para a região Centro-Sul do Brasil. Assim sendo,

o movimento dos pernambucanos enveredava numa ação política que reivindicava a retomada da antiga posição do estado na região e no país, fato que ocorria em virtude da ascensão de outras atividades que começavam a surgir, marcando a entrada do país na era do capitalismo industrial (FERREIRA, 2010, p. 113).

O caminho traçado por Gilberto Freyre tem um viés político-ideológico que enxerga nos espaços regionais do Nordeste os mais autênticos arcaísmos da cultura brasileira. Assim, é perceptível que seus pressupostos compreendem a *tradição* como representação da base hegemônica nordestina e, portanto, como o elemento necessário para a restituição do poder aquisitivo que foi deslocado para outra região brasileira; o *moderno* representa a instância propulsora do deslocamento dos investimentos econômicos e, desse modo, é, seguramente, um modelo a ser recusado e, por fim, o *regional* representa a tese que sustenta o ideário do *lócus* região Nordeste como nascedouro constante de uma cultura genuinamente brasileira e, por isso, merecedora de ser retomada como o centro econômico do país.

Na dramaturgia nordestina, que surge algumas décadas depois – inspirada pelos pressupostos de Freyre –, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e outros intelectuais e artistas pernambucanos, inauguraram o Teatro Popular do Nordeste/TPN, que buscava na representação do modo de viver dos “tipos nordestinos”, dados os elementos singulares da cultura dessa região, a matéria para a construção artística e elaboração poética nas suas obras. Nessa trilha, o Manifesto do Teatro Popular do Nordeste propõe:

Nosso teatro é popular. Mas popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil, nem meramente político [...] fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão pré-determinada do mundo, mas pulsar com a carne e o sangue de nosso povo de modo [...] que nosso teatro transfigura e clame em seu mistério o que o povo murmura em sua seiva (MANIFESTO do Teatro Popular do Nordeste [1961], 1980, p. 65).

O Teatro Popular do Nordeste, além de propor temas nacionais (por um dado *lócus* regional), se fomentava na necessidade da emergência de uma dramaturgia que se queria genuinamente brasileira. Para tanto, unia elementos da cultura popular à tradição histórica do teatro mundial, perpassando pelas formas já dadas na antiguidade clássica, no drama medieval e elisabetano, no lorquiano, entre outras tantas formas previamente concebidas na composição /encenação/interpretação dos textos teatrais. À vista disso, renega a representação naturalista, encenada no palco italiano, e se propõe a ser antilusionista, “aberto, sem uma estrutura dramática bem definida, que não tenha

progressão da ação”, sendo, portanto, um “Teatro arbitrário”, com um viés itinerante, que faz uso de múltiplas estruturas - como o canto e a dança – e pode ser apresentado em praças públicas. Assim sendo, como nos aponta Paulo Vieira,

a origem do teatro nordestino, da forma como foi proposto, foi, antes de mais nada, a vitória de uma geração tardia, que não participou do movimento modernista de 1922 (não tinha idade para isso), nem do regionalismo de 1928 que o seguiu, mas que nele encontrou a inspiração para propor uma dramaturgia voltada para os aspectos rurais do regionalismo. Isto pode parecer redundante, pois o regionalismo voltou-se para a vida campesina – e nem poderia ser diferente num país eminentemente agrário – criando uma literatura de caráter francamente sociológico. Por outro lado, o regionalismo não desenvolveu nenhuma dramaturgia (VIEIRA, 2007, p. 157).

Essa afirmação, certamente, refere-se ao programa histórico da geração de Gilberto Freyre. Fruto da geração posterior, o teatrólogo paraibano Altimar Pimentel (2007a) diferencia o *teatro nordestino* do *teatro sobre o nordeste*, na medida em que já compreende uma tradição em franca formação e consolidação. Para ele, o primeiro, como vimos discorrendo, diz respeito a um teatro com elementos estéticos intercambiados de múltiplas concepções teatrais para compor seus alicerces temáticos, formais e conteudísticos tendo como remetente o povo. Já o segundo, mesmo escrito por um(a) autor(a) nordestino(a), tem estruturação dramática à moda de autores estrangeiros, “fazendo teatro naturalista, sem nenhuma contribuição formal para o teatro da região” (PIMENTEL, 2007a, 114).

O conceito de “Dramaturgia Nordestina”, sob a perspectiva de Altimar Pimentel, aponta para além dos limites geográficos, propondo uma abordagem crítica da realidade do Nordeste sem perder, todavia, o diálogo com a dimensão universal. Assim, quanto ao caráter sectário e reducionista dos pontos de vista de críticos da dramaturgia nordestina, Pimentel (2007b) afirma que são rótulos que inferiorizam o que eles não conhecem ou conhecem apenas de modo superficial e que, por isso, “não atentam para os aspectos políticos, sociais e estéticos de nossa dramaturgia, que transita no universo do homem, naquilo mais intrinsecamente humano e pertencente a qualquer habitante da terra” (p. 128). Outrossim, diz ainda que

a utilização de temas rurais não pode implicar em julgamento de valor de uma obra de arte. A postura de certa elite cultural da região, que teima em torcer o nariz a obras de personagens populares, gente simples, de ação situada em ambiente rural, estigmatizando-as com a pecha de sua ambientação nordestina, como, por isso mesmo, considerá-las inferiores, não corresponde a um critério de julgamento estético (PIMENTEL, 2007b, p. 128).

Para embasar seu ponto de vista, Altimar Pimentel, além de outras obras, toma como exemplo o romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, posto que esta obra é vista pela crítica como atemporal e universal, embora seja marcada por uma regionalidade rural. Logo, a reflexão do autor é corroborada pelo posicionamento de Carvalheira (2011): ao falar de um teatro, ou uma tradição, que ao ser chamada de regionalista, normalmente, acaba sendo tomada sob uma “pecha”, na medida em que não se compreende suas *dessemelhanças* em relação a outro teatro sobre o qual não pesou este termo mesmo que, como se discutiu aqui, também o seja regional, como já nos ensinou Chiappini. Nessa perspectiva,

o que se refere ao termo Teatro do Nordeste, que muitas vezes tem sido interpretado como sendo um teatro regionalista, marcado por algo de diferente, no sentido do exotismo. Acreditamos que, em parte, o fato deve-se a uma interpretação distorcida da cultura popular que lhe serve de suporte, em parte também é devido a uma fração da dramaturgia originária do Nordeste trazer em seu bojo, pelo mesmo motivo, as características apontadas. Preferimos, portanto, nomear essa cultura, o próprio Nordeste e o teatro que o representa como sendo não algo de diferente, mas de(s)semelhante. Esta *dessemelhança*, no contexto brasileiro, não implica em exclusivismo nem significa separatista. (CARVALHEIRA, 2011, p. 290).

Retomando Sábado Magaldi, Andrade e Maciel (2011, p. 11) afirmam que é a partir de 1958, no Teatro de Arena de São Paulo, com a estreia de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, “que 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”. Todavia, ainda em conformidade com estes pesquisadores, anteriormente a essa estreia, “textos como *Auto da Compadecida* (do paraibano Ariano Suassuna) e *A moratória* (do paulista Jorge Andrade) - ambos de 1955 e o primeiro encenado em

1957 no Sul do Brasil, já haviam marcado a cena paulistana” (p.11) e o segundo abalizou “a possibilidade de estabelecimento e valorização da produção do dramaturgo nacional como importante arregimentadora de público” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p.11).

É importante ressaltar que, assim como no romance de 30 (resguardadas as especificidades dos dois gêneros literários) e no surgimento do Teatro Popular do Nordeste, o texto de Jorge Andrade também revela a decadência das oligarquias rurais, no entanto, daquelas centralizadas no Sudeste brasileiro e na produção cafeeira, justamente no contexto dos anos 1930, ao contrário da dimensão de obras nordestinas que remetem a um deslocamento temporal aos fins do século XIX. Assim, Gilda de Mello e Souza afirma que

É possível que, à primeira vista, a peça de Jorge Andrade se ressinta de um certo esquematismo de situações e de psicologia; mas se o faz é para transformar esta característica em sua grande qualidade. Descuidando propositadamente da situação engenhosa ou da personagem de exceção traz para o palco, com uma coragem só encontrada nos artistas autênticos, os grandes lugares comuns da arte: a ligação do homem com a terra, a luta contra o destino, o desentendimento entre os pais e filhos (SOUZA, 1980, p. 113).

O dramaturgo paulista, nessa visada, faz uso de “certo esquematismo” para caracterizar suas personagens e a crítica afirma ser esse um mecanismo que demonstra a grandeza da sua obra<sup>12</sup>. Todavia, quando voltado o olhar para os textos de Lourdes Ramalho, as “certezas esquemáticas” (sobre elas trataremos adiante), são ainda associadas a certo pitoresco, ao localismo e ao

---

<sup>12</sup> Não é a nossa intenção fazer um estudo comparativo entre os dois autores e/ou suas obras. Interessa-nos menos ainda questionar a criação dramaturgica de Jorge Andrade que é, sem dúvida, louvável e de extrema grandiosidade artística. Nosso interesse perpassa pelo questionamento do porquê de Lourdes Ramalho, apesar de inscrita, por exemplo, no âmbito dos pressupostos de valoração estética aventados por Souza (1980) – e sabemos que ela está tratando de uma relação entre o romance do Nordeste e o drama do Sudeste – não ter sido alocada ou ao menos citada nos livros que (re)contam a história da dramaturgia nacional: em uma primeira instância, podemos pensar que isso tem relação com o fato da dramaturga ter assimilado os postulados do regionalismo, que buscava dar voz e representação à tradição popular nordestina, relacionados a uma literatura “fechada”, deslocada da contemporaneidade e anacrônica (segundo uma dada perspectiva). Sabemos que esta é, também, a perspectiva de um autor como Ariano Suassuna, hoje devidamente canonizado, todavia, pesaria ainda a questão que envolveria um estudo mais acurado sobre sua atuação e recepção no Sudeste, ainda na década de 1950/60, e, também, o fato de que, com Lourdes Ramalho, estamos no terreno da dramaturgia escrita por mulheres. Tudo isso diz de fatores relevantes, mas que fogem ao curso da discussão que vimos desenvolvendo nesse capítulo.

exotismo, o que pode contribuir para uma interpretação superficial dos seus textos em detrimento de uma análise mais crítica do seu conteúdo temático-formal.

Além disso, outros aspectos que a estudiosa diz serem importantes e características dos “artistas autênticos”, também estão presentes nos textos ramalhianos, uma vez que a representação das áreas rurais, da recusa pelas mudanças (reveladas no destino de personagens ou de famílias inteiras) e dos conflitos entre pais e filhos, também são vistos nos textos que estamos estudando.

Lourdes Ramalho, que, na sua estada em Recife, vivenciou este contexto de ampla efervescência, fundou, ao retornar para Campina Grande, o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno (em 1974) e o Teatro Anna Brito (em 1987), nos quais passou a encenar seus textos e rompeu “os limites da sala de aula e dos grêmios estudantis, passando suas peças a serem vistas por um outro público e encenados por outros intérpretes” (ANDRADE; MACIEL, 2012, p. 14). Por estes vieses, para a composição das suas peças teatrais, assim como os dramaturgos do Teatro Popular do Nordeste, a autora representou personagens nordestinos e incorporou, aos seus textos, elementos temático-formais do *teatro nordestino*.

No recorte temático que fizemos, temos cinco textos dramáticos nos quais é perceptível a presença do regional/regionalismo que perpassam os ideais de *tradição*, *moderno* e *regional*, aludidos por Gilberto Freyre e tornados, *a posteriori*, matéria-prima para a composição dramática nordestina, sobretudo, dos membros do Teatro Popular do Nordeste (e seus seguidores). Assim sendo, nas cinco professoras de Lourdes Ramalho encontramos mulheres nordestinas, representadas a partir do olhar particular da autora acerca dos comportamentos de mulheres provenientes dessa região, nas quais estão perpetrados traços das conjecturas presentes no Nordeste de suas épocas.

No âmbito formal, *Guiomar filha da mãe* remete à estrutura dos folhetos de cordel, já os demais textos são fixados em formas híbridas, ora se compondo em diálogos propriamente ditos, ora aparecendo na estrutura cordelística ou numa estrutura poética rimada ou em prosa. Enquanto dimensão temática, todas as peças rememoram as raízes ibéricas. Além disso, enquanto componente temático, o embate entre o *tradicional* e o *moderno* no espaço *regional* nordestino está presente nos diálogos travados pelas personagens que compõem os



dramas. Todavia, há uma construção vazada em uma série de esquematismos que expõem os conflitos entre o tradicional e o moderno.

## 2.2 Das contradições e das “certezas esquemáticas” pela voz das professoras ou Gênero e sexualidade sob perspectiva regional

As personagens-professoras analisadas no capítulo anterior traduzem determinado(s) comportamento(s) próprio(s) a tipos<sup>13</sup> característicos de uma determinada região. No caso em tela, estamos nos referindo, certamente, a uma dada representação de aspectos do regionalismo nordestino. Dessa forma, enquanto sujeitos localizados geograficamente, ajuízam, também, posturas e discursos com marcas “maculadas” do lugar, e, assim, representam determinados posicionamentos ideológicos que, não raramente, conjecturam possíveis posturas preconceituosas.

Tais posturas, segundo nosso entendimento, refletem os amálgamas de algumas *certezas esquemáticas* que direcionam o olhar sobre a obra ramalhiana para o *incômodo* causado sobre o que se expressa nas obras e suas implicações para a leitura do regionalismo. Neste momento, é relevante esmiuçar como tais posturas são impressas nos discursos das personagens e quais as contradições desveladas nas falas destas, de modo que se deve ultrapassar esse lugar para que se possa, assim, verificar a transição que se dá para a *atração* exercida por estes textos dramáticos, tendo em vista os conflitos sociais representados nas peças e sua aproximação com o que é passível de acontecer. Nesse percurso, tendo em vista as falas das personagens-professoras que discorrem acerca dos seus contextos socioculturais, parte-se da análise de como nos textos

---

<sup>13</sup>Para a análise das personagens-professoras ramalhianas, interessa-nos a definição de *tipo* proposta por Georgy Lukács (*apud* REIS; LOPES, 1987, p. 391) ao afirmar que “constituindo uma subcategoria da personagem, o tipo pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a acção, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética”. Logo, “o tipo, segundo o carácter e a situação, é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular” (LUKÁCS, 1973, p. 9 *apud* REIS; LOPES, 1987, p. 391). Isto posto, as professoras ramalhianas carregam em si a insígnia de uma profissão reveladora de “certas dominantes” que confere às suas vozes um lugar de autoridade que dialoga, a partir da representação feita na dimensão espaço-temporal, com as suas concepções particulares e universais acerca de questões socioculturais e políticas.

ramalhianos se exprimem, por vezes, algumas certezas esquemáticas em torno da vida social e que aparecem em seus discursos formalizados nos textos.

Em um dado momento da peça *Uma mulher dama*, a personagem Aga faz uso da polissemia para instaurar um quiproquó quando narra o episódio histórico em torno do bispo Pedro Fernandes Sardinha, que foi “comido” pelos índios brasileiros, como é perceptível no excerto abaixo:

PEDRO – Sopa? – E... o bispo... – deu?

AGA – Se deu ou se não deu – eu não estava lá pra ver... – Mas que foi comido – está registrado na história!

PEDRO – Ah!

AGA – Imagine o bafafá na corte! – Como brasileiro é safado! Lá ninguém escapa! – Dizem que comeram até o bispo!

[...]

PEDRO – Um bispo – quem diria!

AGA – Qual o problema? – Será que ele tem algo de mais ou de menos que o resto dos mortais? – Ao contrário, aquela minha roxa no pé e aquele anelão no dedo só lhe dão mais orgulho e empáfia! E olhe lá, heim? (p. 156)

O diálogo entre Aga e Pedro é arranjado pela autora para criar uma ambiguidade entre a história que é contada por Aga e o modo como esta situação é compreendida por Pedro, tendo em vista que o fato do bispo ter sido “comido” é interpretado pelo homem enquanto o relato de uma vivência sexual homoerótica. Além disso, para sustentar o duplo sentido irônico, Aga fala da personalidade “safada” do brasileiro, que “comeu” até o bispo, e Pedro se choca ao imaginar o bispo sendo “comido” – no caso, mantendo relações sexuais com outro homem. Em seguida, quando a personagem pergunta ao funcionário com quem deve tratar para fazer uso do teatro, a sexualidade de Pedro é questionada por ela:

PEDRO – Não disse nada. Apenas, se era o auditório, eu mesmo posso dar.

AGA – Dar? – Quer dizer que o senhor também dá?

PEDRO – Dou sim. Aliás, já tenho dado a muita gente.

AGA – O senhor? Com essa cara e essa pose? – Tem dado – o quê?

PEDRO – O solicitado. Basta que me preencham uma ficha.

No quadro final da peça, destinado à representação teatral da professora, os atores – que são membros da comunidade – não aparecem para a

apresentação posto que, segundo Aga, “hoje é dia de jogo da copa e os safados estão vidrados na TV, bebendo e cantando, de verde-e-amarelo, torcendo que nem uns condenados!” (p. 173), o que, para Pedro, torna a função inviável. Todavia, Aga afirma que haverá espetáculo, posto que ela e Pedro podem ser os atores. Há nesse momento, um conflito travado entre as duas personagens, na medida em que o funcionário do teatro afirma que não quer entrar em cena. Nesse percurso, a dama – como se autoneomeia a professora e atriz – começa a vestir o funcionário do teatro com roupas de bailarina, para que esse interprete uma corista.

Nas passagens que se sucedem, a sexualidade de Pedro é, novamente, questionada. Como se pode observar no trecho a seguir:

AGA – Não resista. Seja homem! – não fuja à responsabilidade!  
 PEDRO – Ai, minha mãe do céu...  
 AGA – Calma... vai dar tudo certo...  
 PEDRO – Eu não tenho coragem...  
 AGA – Não precisa de coragem e sim de... jeito e isso você leva!  
 [...]  
 AGA – Com essa cuequinha estampada de coraçõzinho? Agora vista...  
 [...]  
 PEDRO – Já pensou na minha imagem – a imagem distorcida que vão fazer de mim? Vou perder meu emprego...  
 AGA – Imagem... muita gente já deve ter ima... ginado isto... agora, o bustiê...  
 PEDRO – Seios? Nem ver! - O meu ego masculino está reagindo... [...] Preciso me acostumar à nova condição...  
 AGA – De mulher?  
 PEDRO – De ator... (p. 174-175)

Logo no início da fala de Aga, no excerto acima, com a finalidade de convencer Pedro a se vestir de mulher para representar o texto, ela pede para que ele seja homem e “não fuja à responsabilidade”. Todavia, ao afirmar que não tem coragem para entrar em cena, o funcionário do teatro é rebatido por Aga que afirma ser necessário “jeito” e não coragem para representar. Assim sendo, há também um duplo sentido acionado com o “jeito”, uma vez que pode fazer referência ao exercício de ator ou ao “jeito” efeminado do rapaz como mecanismo para a execução da personagem.

Essa ambiguidade é confirmada nas falas seguintes, uma vez que a cueca de Pedro é tratada em tom irônico pela professora, além da nova “condição” da

personagem transitar entre o ser mulher e o ser ator. O temor da personagem masculina em ser considerada gay e, por isso, ser passível de perder seu emprego, também podem denunciar uma crítica ao propalado estereótipo do Ator como gay, haja vista os preconceitos sociais que assolam essa categoria:

AGA – Colega, nenhum homem é totalmente homem, assim como toda mulher não é totalmente mulher. Ambos os sexos têm algo do... outro. -Até o próprio Deus é pai e Mãe. É até chamado PÃE!

PEDRO – Bonito!

AGA – A própria natureza é masculina e feminina logo não é nada demais você dar de vez em quando uma desmunhecada! Vamos, assim, a mãozinha, a bundinha... belo, belo!

PEDRO – Tem certeza que esse negócio de homem desmunhecar vem do começo do mundo? - de Noé? Diga aí desde quando?

AGA – Desde quando? Do tempo de CU QUADRADO, morou?

PEDRO – Cu quadrado... é muito antigo mesmo! (p. 175)

A fala de Aga transita entre o feminino e o masculino, afirmando estarem os sexos imbricados um no outro, seja na natureza, seja no “próprio Deus” que é “pai e mãe”. Na passagem, essa possível ambiguidade sexual deixa de ser tratada com ironia pela personagem mulher. Nesse momento, a peça caminha para o seu fim e as personagens entram em cena representando lugares sociais: ela o de professora, ele o de assalariado. Ambos cantam o descaso dos políticos com o povo brasileiro e, assim, denunciam os preconceitos sobre o negro, o pobre, o gay; a problemática do crescimento das favelas, da migração para a zona urbana, dos meninos que terão a escola do crime como lugar de formação, do voto inocente do povo, do Brasil enquanto país vitimizado por uma política corrupta, de modo que a professora-personagem, contrariando, as aludidas certezas esquemáticas, por fim, reflete criticamente sobre tudo o que havia sido levantado tematicamente no texto.

Em *Guiomar sem rir sem chorar*, pela fala da protagonista, os gays e as lésbicas são duramente criticados. A personagem-professora refere-se, de forma depreciativa, aos sujeitos que mantêm relações com iguais. Para ela, o “problema” da sexualidade dessas pessoas tem origem nos alimentos industrializados que “provocam não só obesidade, mas hipocondrias, inapetências... e até impotências” (p. 94). Ao mencionar uma lésbica, a personagem afirma:

[...] Tá, um exemplo vivo é a Nazilda, exemplo desse destrambelhamento glandular, dessas hipertiroídias vegetativas. - Nazilda, tempos atrás, era o que se poderia chamar de garota sexy, enxutinha, certinha em tudo – até que começou a abusar dessa gonatropinas e progesteronas enfrascadas – a ponto de apesar da PEITULÂNCIA – acabar pisando duro e forte como jacu em parada federal – tum tum tumtum... - e lá se foi o sapatão a dar sapatadas a torto e a direito, num passo-de-ganso que até general alemão perde longe.... (p. 94)

Nazilda, antes considerada uma garota sexy, agora é comparada a uma recruta com andar “duro e forte”. Sua aparência e o seu comportamento masculinizados são criticados pela professora a partir da descrição e representação das atitudes da moça, como também pelo jogo semântico entre o termo depreciativo “sapatão”, o termo “sapatadas” e a alusão comparativa – com a finalidade de sobressaltar as características masculinas – da personagem com um general alemão.

Em relação aos homossexuais masculinos, Guiomar ainda diz que “– Os rapazes? [...] Vítimas também da salada hormonal do coquetel ergotrogênico – faz vergonha vê-los desfilarem numa parada eclética, tal o rebolado que apresentam [...]” (p. 94-95). Em seguida, afirma ainda que “– Hoje domina o unissex. – Nem formas quadrangulares, nem formas arredondadas. – Eles, moças e rapazes – dão preferência ao reto... ao RETO...” (p. 95). Dessa maneira, o comportamento dos gays é posto como vergonhoso, inadequado, e na fala de Guiomar há uma crítica a um dado comportamento que, para ela, é estereotipado: o homossexual efeminado.

Para a personagem, há um deslocamento das zonas de prazer dos órgãos genitais masculino e feminino, para o ânus, órgão em comum entre homens e mulheres, como aponta, contemporaneamente, a filósofa *queer* Beatriz Preciado, para quem o ânus é sexualizado e concebido enquanto zona erógena central da *contrassexualidade*, uma vez que possibilita uma sociedade de equivalência (por se tratar de uma parte anatômica inerente a qualquer ser humano), na qual os sujeitos deixam de ser identificados a partir dos gêneros masculino e feminino e passam a reconhecer a si e aos outros como “corpos falantes”.

Dessa forma, há uma crítica à (re)produção de identidades sexuais calcadas nas relações heteronormatizadas, por ser compreendida como vetor condicionante do capitalismo enquanto sustentáculo de ideais hegemônicos

(centrados no falo), na reprodução humana e em uma hierarquia sexual que estabelece relações dessemelhantes e excludentes entre os sujeitos. Dessa maneira, Lourdes Ramalho, no seu texto de 1982 (o que aponta para seu vanguardismo, quando vinte anos antes já antecipava questões da agenda contemporânea), já trazia na voz de Guiomar a problematização das questões de gênero e sexualidades em relação ao “unissex” e ao deslocamento das práticas sexuais anais, que são apontadas por Preciado - vinte anos depois da publicação do texto dramático - e que aludem para as discussões e dinâmicas de gênero contemporâneas.<sup>14</sup>

Por outro lado, em outra passagem da obra, Guiomar conta um episódio que envolveu o diretor escolar Cícero Augusto, que “tendo demitido a bem do serviço público uma professora mãe solteira, foi ele mesmo ministrar as aulas de português” (p. 95). Ela afirma:

– E começou a lição de verbos, primeira conjugação que forma o infinitivo em AR. – A turma, voluntariosa, só aceitava o infinitivo em ER. E começou a discussão entre os verbos DAR e COMER. – O velho, macho que só, impôs sua vontade e começou: - Eu dou. E os taludos e empenados galeto: - Eu COMO. Vermelho que nem molho de tomate o *magister dixit* pontificou: - EU DOU. Mas os caras estavam irredutíveis: - EU... COMO. Dessa vez, mais verde que cocô de louro e mais trêmulo que gelatina, o nosso líder em pânico ganiu mais uma vez: - EU DOU. E os caras, cretinérrimos: - EU... COMO. – [...] – veio a polícia garantir a DOAÇÃO do velho – e aí, sim, o cacete comeu no centro... ora se comeu... (p.95-96)

O discurso sarcástico e ambíguo de Guiomar busca depreciar o diretor a partir do lugar no qual foi colocado ao ensinar o uso dos verbos “dar” e “comer”: o

---

<sup>14</sup> Preciado (2002) afirma que “el deseo, la excitación sexual y el orgasmo no son sino los productos retrospectivos de cierta tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales, en detrimento de una sexualización de la totalidad del cuerpo” (p.20). Para tanto, a partir de um contrato contrassexual, a filósofa propõe que os indivíduos renunciem às vantagens que poderiam obter nas esferas econômicas, sociais e jurídicas. À vista disso, a nova sociedade contrassexual enxerga o homem por duas perspectivas: “Uno, y de manera negativa: la sociedad contra-sexual se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género. Dos, y de manera positiva: la sociedad contra-sexual proclama la equivalencia (y no la igualdad) de todos los cuerpos parlantes que se comprometen con los términos del contrato contra-sexual dedicado a la búsqueda del placer-saber” (p.19). Outro texto dramático que traz estas reflexões à cena é *Uma mulher dama*, datado de 1979, especialmente, quando Aga afirma que “até o próprio Deus é Pai e Mãe [...] a própria natureza é masculina e feminina” (p.175) e, portanto, não há problema algum o homem “desmunhecar” vez em quando, por ser algo inerente ao indivíduo desde tempos remotos.

de homossexual, que é penetrado via anal. Dessa forma, a questão da homossexualidade aparece novamente como algo humilhante e desonroso. Já em *Guiomar filha da mãe*, apesar da voz da Guiomar mãe reverberar na Guiomar filha, a forma preconceituosa como a primeira Guiomar se reporta aos homossexuais e lésbicas é suprimida, não havendo, portanto, passagens que ironizem suas sexualidades, mas, sim, uma pequena passagem em que a personagem afirma existir preconceito contra gays, os negros e os pobres, mas não contra os políticos corruptos, de modo que aqui, também se faz ouvir a voz de outra professora, Aga, como já supracitado. Contudo, mãe e filha, no quadro final das respectivas peças, são transmutadas de professoras no Poeta, que denuncia os problemas político-sociais que afligem a população brasileira, e, assim, o limiar entre o ser mulher e o ser homem é rompido.

Por esse percurso, *Uma mulher dama*, *Guiomar sem rir sem chorar* e *Guiomar filha da mãe*, para além dos preconceitos desvelados nas obras, que refletem o pensamento patriarcalista de que o homem tem que assumir uma postura de ‘macheza’ para que lhe seja dada a autoridade e respeito, assumem um caráter de intercruzamento entre os gêneros, para a representação artística de ruptura com paradigmas sociais que determinam comportamentos – representação esta formalizada nas próprias obras quando Pedro se veste de bailarina, ou quando as professoras se transmutam em Poeta. Ou seja, as professoras apontam para uma tensão/manutenção/ruptura dessas “certezas esquemáticas” em torno das questões de gênero que, apenas em planos/falas/ações que se conectam com um fazer artístico (teatro dentro do teatro, expressão política mediante a voz poética), podem ser superadas.<sup>15</sup>

Pedro teme por perder o emprego caso sua masculinidade seja questionada pelos seus chefes, porém, o teatro lhe possibilita vivenciar o entrelugar do masculino e do feminino, posto que, mesmo vestido de bailarina, em sua fala ele se apresenta como “um assalariado”; Guiomar-mãe, com todo o seu

---

<sup>15</sup> Poderíamos lidar com essa dimensão intergênero, no que diria respeito a uma visada teórica, fazendo uma passagem do âmbito temático para o âmbito formal das peças. Ao mesmo tempo em que há uma dimensão travesti ou transgênero em algumas personagens, é importante também considerar essa questão no âmbito formal, como se vai discutir em nosso terceiro capítulo, em que a dramaturgia entra nessa área de hibridização dos gêneros literários. Ao mesmo tempo, se pode problematizar o uso do termo “dramaturgia transgênero”, como já apontou Antônio Rogério Toscano (2004), ao analisar o texto *Agreste*, de Newton Moreno.

atrevisamento, críticas sociais e seu vocabulário repleto de elementos lexicais chulos, traz à cena uma mulher que não teme expor seus posicionamentos, ainda que diante de um interrogatório; Guiomar-filha faz da sua profissão de professora de História um lugar de denúncia da corrupção e do descaso dos políticos em relação ao povo e ao país, sobretudo no que concerne à questão da seca no Nordeste. Já a Conceição – de *A mulher da viração* – educada em um colégio religioso com o auxílio dos patrões de seus pais, logo após receber seu diploma de professora, descobre que seu destino foi selado em um casamento arranjado. Todavia, com a passagem do tempo, Conceição começa a assumir uma postura amarga, porém, gere competidamente os pertences da, agora, sua família, exercendo uma função tida como “masculina” e com punhos de aço.<sup>16</sup>

As professoras de Lourdes Ramalho, portanto, rompem com o imaginário que determina ao homem e a mulher comportamentos pré-estabelecidos. Elas apresentam, ainda, traços em comum nos seus vocabulários - que transitam do erudito ao vulgar -, nos questionamentos acerca da “macheza” dos homens de autoridade, e nas suas posturas firmes que possibilitam que circulem em lugares sociais diversos. Desse modo, a tessitura dessa representação é costurada de forma que o masculino e o feminino perpassam de um ao outro, e “o ir-e-vir entre territórios antes separados – o sagrado se aproximando do profano, o chulo do erudito, o público do privado, o masculino do feminino, todos convivendo num campo de ação em constante mutação, em constante negociação” (ANDRADE; MACIEL; SCHNEIDER; 2011: 18).

Em *A mulher da viração* são trazidos os conflitos que envolvem as famílias de Conceição e do Padre, de forma que essas se integram, definitivamente, mediante a instituição do casamento. No plano da ação dramática, no qual são revelados conflitos de ordem ideológica e social acerca do contexto que envolve as personagens, a autora (re)caracteriza a personagem Conceição a partir da passagem dos Quadros da peça. A menina do início imergiu e, em seu lugar, surge uma mulher com autonomia e poder de comando. À vista disso, a personagem-professora também assume um lugar politicamente voltado para os

---

<sup>16</sup> A esta professora se uniria a Maria Exaurina, de *Anáguas*, tida como o “cetro, o esteio da família”, pois coube a ela obter o diploma, possibilidade de se garantir o sustento da família. Desta feita, a professora apresenta uma postura rígida, que é anunciada pela sua irmã como “a macha”, a desprovida de feminilidade. Trataremos disso com mais acuidade no capítulo seguinte.



menos favorecidos, no caso, os funcionários da fazenda, a despeito dos interesses e sugestões do Padre – que não concorda com os direitos adquiridos pelo proletariado –, tomando decisões sem considerar o posicionamento do “homem”, representado por esta figura. Além disso, outro aspecto relevante na composição dessa trama é o fato da instituição “família” também ser questionada no seu molde mais tradicional, uma vez que Conceição – na impossibilidade de exercer práticas sexuais com seu esposo, tendo em vista as condições de saúde dele – tenta aliciar sexualmente o Padre. Há uma inversão nos papéis sociais do homem e da mulher, uma vez que, agora, o homem é visto apenas como um objeto destinado à satisfação sexual e a perpetuação da prole, lugares sociais que, preconceituosamente, foram vistos, outrora, como da mulher, notadamente no Nordeste.

Em *Uma mulher dama*, a professora Aga discute questões acerca da política, educação e família – no caso, da importância dos seus sobrenomes que, segundo ela, são provenientes de alta estirpe –, como também perpassa por questões relacionadas às dinâmicas de gênero e sexualidades. Essa professora, com um discurso ácido, faz críticas severas a essas estruturas sociais e morais, denunciando o que, para ela, há de incoerente no funcionamento dessas estruturas a partir do seu olhar retrospectivo sobre as vivências/experiências que teve nas suas relações com a educação e a política.

Nos outros dois textos aos quais nos referimos, a saber, *Guiomar sem rir sem chorar* e *Guiomar filha da mãe*, as protagonistas, segundo Maciel (2012), “apontam para um novo modelo de nação, passível de ser construído mediante a perspicácia, crítica e ácida, das mulheres”, de modo que desestruturam, denunciam e criticam a “mundividência destrutiva, parasitária e predatória do patriarcado e seu complemento mais óbvio, o capitalismo”. Em ambas as obras,

aponta-se para profissionalização da mulher, para a sua emancipação pelo trabalho com o magistério, notadamente por serem as duas Guiomares professoras de História, da terra “verde e amarela”, capazes de enxergar, cada uma em seu contexto, as contradições de ordem econômico-social, como também os descaminhos da vida cultural brasileira frente a “invasão” de costumes e produtos importados. As Guiomares, pobres e com seus salários parcos, todavia, conseguem ampliar o seu olhar para refletir sobre as tensões do período da Ditadura Militar, em analogia (mais que óbvia), com a Inquisição Ibérica, como

também olham para o presente, em busca de erigir uma consciência de que o povo nordestino é tão imigrante, tão perseguido, tão exilado, quanto o judeu sefardita, que nestas praias aportou. Por serem professoras, querem nos ensinar: não sobre elas, mas sobre nós mesmos, sobre nossa identidade enquanto nação definida para além de “hinos, bandeiras, limites... e outros tantos simbolismos!” (MACIEL, 2012, p. 106).

O espaço cênico de *Guiomar sem rir sem chorar* é uma espécie de sala de investigação, na qual a personagem-professora é “convidada” a prestar esclarecimentos acerca dos discursos (e ações) que vem articulando na sociedade. Esta professora é uma mulher que revela seus posicionamentos e, também, seus questionamentos, a partir de um humor ácido, que traz à tona críticas severas ao Estado, às questões de gênero e sexualidades, à educação, à política e a outras tantas conjecturas que permeiam o seu lugar sociocultural. Tais críticas são reveladas ao público/leitor a partir das respostas de Guiomar no interrogatório ao qual é submetida.

Em *Guiomar filha da mãe*, esta é “uma mulher do povo”, que se propõe a recontar a história do Brasil. Guiomar-filha, já na fala que abre o texto, afirma ser filha da outra Guiomar - que adquiriu uma casa pela Caixa (Caixa Econômica Federal), porém, apesar de ser uma casa de apenas um vão, foi necessário pagar suas prestações cerca de vinte anos e, no final, a casa ainda lhe fora tomada – o que já revela uma crítica ao sistema político-social/econômico.

Nesse sentido, estas duas professoras, donas de suas vidas, sustentos e portadoras de um discurso liberto das amarras sociais, estão unidas, para além do importantíssimo vínculo matrilinear, pelas suas conjecturas políticas que refletem posicionamentos que buscam (re)contar a história do Brasil a partir de uma crítica que dá voz aos povos que foram (são) silenciados, agredidos e subjugados desde a colonialização do país. Assim sendo, Guiomar-filha,

assume inteiramente a intenção de Lourdes Ramalho de falar das raízes judaicas do Nordeste brasileiro. Abafada por décadas, essa intenção já viera a público, embora cifrada, na ação dramática de *Guiomar sem rir sem chorar*. ‘discretíssima’, muito ‘na dela’, Guiomar-mãe é essa brasileira de língua solta, que atravessa, metaforicamente, certa linhagem de mulheres. O nome Guiomar, segundo pesquisas genealógicas de Lourdes sobre seus antepassados, é recorrente em várias gerações de mulheres do tronco dos Nunes, cristãs-novas, que, apesar de ‘discretíssimas’ em suas práticas religiosas judaicas, acabaram processadas pela

Inquisição e uma delas queimada em Portugal em 1731 (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 20/21).

Frente a isto, as Guiomares-professoras, além da relação com as ancestrais da autora, como exposto pelos pesquisadores supracitados, também carregam em si os traços das muitas outras ascendentes judias das mulheres nordestinas, sobretudo, porque há de se lembrar dos inúmeros judeus sefarditas atracados no Nordeste brasileiro e embrenhados sertão adentro. Outra relação entre as Guiomares compreende a crítica que as personagens fazem à presença e uso do plástico na vida das pessoas, sendo demandados para a fabricação desde os utensílios mais ordinários da vida humana até algumas partes do corpo da mulher, e “como bem anuncia a Guiomar do século XXI, de homem também, numa alusão ao caráter plural, performático e de construção das possibilidades de ser-mulher e ser-homem em tempos pós-modernos” (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 20). Há nesse texto uma crítica ao capitalismo, sobretudo, no que se refere, como já bem apontado por Diógenes Maciel (2012), à invasão de produtos e da cultura dos Estados Unidos da América no Brasil. Em relação a Guiomar-filha é relevante

observar permanências de certos traços de Aga na construção desta nova personagem: ambas são professoras, reconstituem a colonização em suas falas para contextualizar a situação contemporânea do Brasil e não temem falar abertamente sobre o que pensam, sem esquecer a irreverência como falam de tudo, principalmente sobre os homens e suas sexualidades, levantando interrogações sobre suas ‘machezas’ (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 18-19).

As Guiomares, como todas as outras personagens-professoras abordadas, são mulheres que se unem em troncos discursivos e arquetípicos, talvez, em virtude das suas desveladas ancestralidades ibéricas; sem um caráter reducionista, porém, tendo em vista a própria preocupação da autora em trazer esse tema a sua obra. Assim sendo, além do traço de poder “prover” para si e para os seus os sustentos de suas vidas, estas personagens-professoras carregam um discurso no qual se faz possível enxergar críticas às diversas esferas da sociedade. Agatóclides, além de ironizar a masculinidade da personagem Pedro (assim como faz a Guiomar-mãe com o diretor de uma escola,) problematiza a sexualidade da personagem masculina de uma forma

que, embora a partir de um estereótipo de “certezas esquemáticas”, traz a lume a intencionalidade de um suposto rebaixamento social do homem.

Além disso, assim como as Guiomares, Aga faz severas críticas ao sistema político e social, sobretudo no que concerne ao governo, à pobreza e à educação e, no final da peça, assim como nestas outras duas personagens-professoras, há uma transmutação de gênero, no qual Pedro passa a representar, no plano metateatral, uma bailarina. Conceição, assim como as outras, também faz críticas aos sistemas políticos e sociais, sobretudo no que diz respeito aos direitos dos trabalhadores da sua fazenda e, por ter poder, passa por cima dos interesses do Padre – que acha serem “regalias” os direitos dos funcionários – e proporciona uma melhoria na qualidade de vida dos mesmos. Ademais, além de subjugar os interesses do Padre – autoridade dupla nesse texto, uma vez que é padre e filho mais velho da família abastada – a professora é casada com um homem que tem sérios problemas de saúde, o que revela, também, uma subordinação e inferiorização dos homens. No que tangencia as discussões sobre as questões raciais e as dinâmicas de gênero refletidas na obra, em *Guiomar filha da mãe* e em *Uma Mulher Dama* há uma digressão histórica ao período da colonização brasileira (tradição) até seu momento contemporâneo (moderno), trazendo a lume questões (ainda) atuais de foro sexual, racial e religioso.

Estas personagens-professoras são mulheres “do povo”, refletindo sobre questões que permeiam o contexto nordestino desde a sua fundação. Dessa forma, apesar de estar ligada à tradição, a autora aponta sempre para a contemporaneidade, reconstruindo essas analogias com a mesma tradição. Assim, sua obra *regionalista* – e esta acepção já está bastante fundamentada — se funda nessa contradição entre um ideário tradicionalista e certa atitude de vanguarda: por isso é preciso ter um olhar mais acurado ao analisar a obra ramalhiana, sobretudo, porquê,

normalmente, quando alguém encena um texto de Lourdes Ramalho, busca realizar uma montagem que demonstre o caráter popular da autora, no qual – diga-se assim – o elemento folk ressalte a peculiaridade da vida rural no nordeste. Não há maneira de ser mais redutor. O universo de Lourdes Ramalho estende-se muito além. A contribuição de Moncho Rodrigues<sup>17</sup> ao teatro

---

<sup>17</sup> É importante, aqui, explicar que este é um dos mais importantes encenadores da obra desta autora, sobretudo no que se refere a uma mudança de ponto de vista estético em torno de sua

paraibano dos anos noventa foi a de demonstrar o quanto há de mítico no texto da autora campinense, o que a faz revelar a cada obra não a vida comezinha de personagens torturadas pela fome, seca e miséria, mas arcanos de uma cultura que luta inclusive contra esses elementos que fornecem à crítica a confortável e inexorável sentença: é a realidade do Nordeste (VIEIRA, 1999).

Aqui nos aproximamos, finalmente, do texto dramaturgicó *Anáguas*, escrito sob, primordialmente, a forma de diversos monólogos articulados, que traz à cena a dinâmica das personagens, através das quais a dramaturga apresenta o universo nordestino a partir de um prisma em que as mulheres (narradoras-personagens) constroem uma narrativa e revelam os conflitos existenciais que as sucumbem. Originalmente intitulada como *O ninho*, a obra tem como cerne a discussão em torno da *crise* instaurada na família (enquanto instituição social) das personagens. Na peça encontramos três protagonistas: Maria das Graças (M) – viúva e mãe de vinte e um filhos, entre mortos e vivos, como ela mesmo diz –, Maria Exaurina (M.E) – filha de Maria das Graças, provedora do lar, “solteirona”, “o esteio da família” - e Maria Cândida (M.C) – filha caçula de Maria das Graças, personagem que transgride entre padrões sociomoraes, fomentados como conduta feminina pelos familiares, lutando por decidir viver seu destino e viver sem amarras e julgamentos sociais (familiares) em torno de sua postura humana.

O texto é ambientado em uma casa na zona rural do Nordeste brasileiro, sendo a partir dela que se desenvolve todo o enredo, posto que se empreende uma representação simbólica que reflete os paradigmas sociais estabelecidos pela tradição familiar. Assim sendo, compreendemos a residência como um lugar relevante para a representação do espaço regional na obra, uma vez que

A região não seria apenas um lugar fisicamente localizável no mapa de um país, não só porque a própria geografia já superou, há muito tempo, o conceito positivista de região, analisando-a como uma realidade histórica e, portanto, mutável, como porque a regionalidade não supõe necessariamente que o mundo narrado se localize numa determinada região geograficamente reconhecível, mas sim ficticiamente constituída. O que a categoria da regionalidade supõe é muito mais um compromisso entre referência geográfica e a geografia fictícia. Embora fictício, o espaço regional criado literariamente remete, enquanto portador de símbolos, a um mundo histórico-social e a uma região

---

obra, antes muito centrada, no âmbito de suas encenações, neste elemento peculiar, algo como pitoresco e cristalizado em termos de uma visão/representação do espaço cultural do Nordeste.

geográfica existente. A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo, vivido e subjetivo (CHIAPPINI, 2014, p. 52).

A regionalidade, formalizada na casa (no ninho), nos interessa enquanto representação de um espaço, justamente porque nele é que se desenrola toda a ação dramática da obra e, por isso, configura como um lugar portador de símbolos, pelo qual a autora reconstrói as vivências das personagens (e dos seus antepassados) desde o cume do seu poder aquisitivo até a decadência econômica da família. Assim, Lourdes Ramalho apresenta um discurso através do qual se faz possível debater diferentes posicionamentos acerca dos comportamentos familiares que perpassam processos sociais, morais e políticos, por meio da relação conflituosa existente entre as diferentes gerações de mulheres representadas no texto, na medida em que, de um lado, estão as personagens Maria das Graças e Maria Exaurina, representando a manutenção dos ideários conservadores e tradicionalistas que regem a moral familiar – castradores e controladores -, e, do outro lado, encontramos a personagem Maria Cândida, ambicionando romper com o paradigma patriarcalista estabelecido na sociedade brasileira desde sua colonização.

Entendemos que no texto ramalhiano há, na voz da personagem Maria das Graças, uma intencionalidade de expressão dos ideários tradicionais e, portanto, patriarcais. Como reflete Gilberto Freyre, quando da sua análise acerca da decadência do patriarcado rural e a herança desse modelo na sociedade emergente,

suas sobrevivências terão, porém, vida longa e talvez não tanto na paisagem quanto no caráter e na própria vida política do brasileiro. O patriarcal tende a prolongar-se no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou místico do Pai ainda identificado, entre nós, com as imagens de homem protetor, de homem providencial, de homem necessário ao governo geral da sociedade; o tutelar – que inclui a figura da mãe de família – tende a manifestar-se também no culto, igualmente sentimental e místico da Mãe identificado pelo brasileiro como imagens e pessoas ou instituições protetoras: Maria, mãe de Deus e Senhora dos Homens; a igreja; a madrinha; a mãe – figuras que frequentemente intervêm na vida política ou administrativa do país, para protegerem, a seu modo, filhos, afilhados e genros (FREYRE, 1984, p. 82).

*Anáguas*, assim, desvela anseios de mulheres que, apesar de interligadas

pelo tempo e espaço, apresentam posicionamentos sociomoraes e culturais que se distanciam e, dessa maneira, estabelecem um conflito no que tange às suas reflexões enquanto sujeitos calcados nos comportamentos de uma tradição familiar patriarcal, fruto de oligarquias rurais, e arruinados pelas novas dinâmicas modernas que chegam à região Nordeste. Ainda nesse raciocínio, se pensarmos no significado simbólico do nome Maria, podemos relacionar com a reflexão freyriana e compreendê-lo enquanto, também, amálgama que permeia as identidades destas personagens.

Propomos, no capítulo seguinte, uma análise-interpretação dessa peça dividindo-a em três vias: a das oligarquias rurais (passado), na figura da matriarca Maria das Graças; a do declínio da hegemonia econômica nordestina (presente), representada na personagem Maria Exaurina, e a das mudanças que despontam com as novas dinâmicas sociais (futuro), em Maria Cândida. Dessa forma, buscaremos compreender, por exemplo, como aspectos que tocam uma retomada da tradição temática do ‘romance de 30’, em que pesam a visão ainda “tradicionalista” expressa em dados textos de Lourdes Ramalho, conforme uma visão mais acurada em torno da sua obra, com questões contemporâneas, tanto no âmbito temático como no estético-formal.

## CAPÍTULO 3 – DE ANÁGUAS E DE DRAMAS

### 3.1 As formas dramatúrgicas ramalhianas

Como refletimos no capítulo anterior, o regionalismo e as suas representações literárias, sobretudo a partir da inauguração do chamado romance de 30, implicam, também, em instâncias que refletem questões sociopolíticas, econômicas e culturais que permeiam o universo nordestino. Nesse curso, compreendemos que os âmbitos temático e estético-formal das obras literárias refletidas até aqui estão interseccionados por questões que passam pelas crises econômicas, postas em constante diálogo com as mudanças sociais, estando intrinsecamente vinculados com os contextos históricos nos quais as obras estão inscritas. Por estes caminhos, Raquel Imanishi Rodrigues afirma que

[...] o mesmo processo de naturalização das crises econômicas, por mais que isso choque os puristas, pode ser flagrado no campo da estética. Ainda que se queira sempre pensar a história das artes como um desenvolvimento progressivo de inovações, aperfeiçoamento de técnicas, pontuado por crises localizadas, e ainda que seja reconfortante imaginar rupturas heróicas e personalidades geniais a desbravar novos campos artísticos, também aqui as mudanças ocorrem dentro de desenvolvimentos específicos e acirram, ou colocam em nova chave, problemas de configuração particular. Também nas obras de arte as crises deixam seus rastros, marcando o que elas têm de mais duradouro: sua forma. Estas não são apenas palco de sucessos estilísticos, mas também de conflitos. Não carregam apenas o que será visto pela posteridade como inovação, mas igualmente o que esta não acolherá como prêmio; aquilo que, com um dado desenvolvimento, não se casou (RODRIGUES, 2005, p. 210).

Os rastros deixados pelas “crises”, assim, são perceptíveis na estética formal das obras artísticas. Desse modo, é importante analisar uma obra vinculando-a com sua historicidade para que se possa compreender como se dá a



articulação com a tradição - que dita como deve ser realizada uma obra artística - e as mudanças temáticas emergentes no chão histórico de onde se precipitam, o que aponta para uma dialética entre a forma e o conteúdo, e, conseqüentemente, para uma nova compressão da história das formas estéticas.

Na dramaturgia, segundo Peter Szondi (2001), a forma herdada pela tradição, a saber, aquela identificada como *drama*, estabelecia que tudo o que não estivesse relacionado ao universo intersubjetivo, visto que se articulava via diálogos entre as personagens, deveria ser descartado, posto que

o homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma sociedade. A esfera do "inter" lhe parecia como o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O "lugar" onde alcançava sua realização dramática era o ato de decisão [...] o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. (SZONDI, 2001, p. 29).

O universo linguístico dessa forma dramática consistia, exclusivamente, no diálogo, que, tornando-se absoluto, fechado em si, se construía mediante um texto focado em um discurso intersubjetivo entre os homens e desligava-se de tudo o que lhe era externo. Portanto, segundo este autor, o decurso temporal do drama absoluto é sempre no tempo presente: ou seja, o texto dramático deve seguir uma continuidade temporal que traz em si – no próprio drama –, um diálogo enunciativo que marca essa temporalidade para tornar possível a sua realização, sendo marcado por uma tríade sistemática e, quase sempre, normativa que vislumbra estabelecer uma dada forma: o fato narrado deve estar no tempo presente sendo evocado unicamente através de diálogos.

O cumprimento dessa normatização da forma do drama, segundo Szondi (2001, p. 23), só se dava em virtude da "concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo". Assim sendo, "a forma preestabelecida do drama realizava-se quando unida a uma matéria selecionada com vistas a ela. Se essa realização era malsucedida, se o drama apresentava traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria".

No findar do século XIX, todavia, Peter Szondi (2001) percebe que a forma canônica do drama passa a ser problematizada, verificando a inserção de

mecanismos estilísticos próprios da Épica e da Lírica em algumas peças desse período, que, assim, começam a marcar uma contradição entre a necessidade de quebrar a forma canônica com vistas a sua historicidade: os novos conteúdos demandavam uma nova forma. A partir do recorte de textos produzidos entre 1880 e 1950, na Europa e nos Estados Unidos da América, o teórico verifica que os temas configurados no interior do material artístico se modificam em consonância com as transformações históricas e, assim, o intersubjetivo abre espaço para o intrasubjetivo, convertendo-se em “receptáculo de reflexões monológicas” (SZONDI, 2001, p.91), apontando para “a insuficiência e a inadequação da forma herdada pela tradição” (RODRIGUES, 2005, p.211). Por esses caminhos, o teórico analisa obras de autores - como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann – e percebe que o sujeito representado passa a se isolar e, dessa forma, a comunicação via o recurso intersubjetivo passa a ser inviável, encaminhando, gradativamente, a forma dramática para a dimensão épica-narrativa.

É nesse contexto que os anseios da burguesia deixaram de ser o foco do texto dramaturgico e os autores passaram a representar o cotidiano das classes subalternas e operárias. Assim, nos termos de Szondi, a “forma”, para que pudesse comportar os novos “temas”, despontava como “conteúdo precipitado”, tornando possível uma adequação da matéria social disposta aos moldes (formais) escolhidos pelos dramaturgos, o que acarreta em mudanças no modelo canônico, que se vê emergido por recursos estilísticos, tais quais “o monólogo interior”, “o jogo do tempo”, a “reminiscência” e “as peças em um só ato”, expondo, assim, a chamada “crise” do drama, melhor entendida, aqui, como uma crise do diálogo enquanto meio comunicacional estável e hegemônico.

A partir de então, ao se discutir as transformações sociais que reverberam nos conflitos existenciais desse novo protagonista, o diálogo é substituído pelas reflexões monológicas e o tempo se dissolve/se esgarça, abrindo espaço para um jogo dramático no qual o presente passou a evocar um passado, ainda repercutido na tessitura dos personagens e nas suas ações presentes,

assim, aquela tríade inicial é modificada: (a') o fato torna-se acessório, (c') o diálogo é convertido em reflexões monológicas ou torna-se “improdutivo”, refletindo uma relação de ordem

intrasubjetiva, e (b') o tempo se esgarça, desembocando passado e presente um sobre o outro, na medida em que o já acontecido continua a ter repercussão íntima sobre as personagens e suas ações, principalmente quando o presente evoca o passado recordado. (MACIEL, 2008, p.3)

As novas estéticas dramatúrgicas surgem como busca do estabelecimento de retomadas dos métodos próprios do drama absoluto com os novos conteúdos precipitados no drama moderno: esse novo drama nega o que a “tradição quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p.92), revelando que a “mudança ocorrida em sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina seus novos contornos” (p.92). Portanto, o drama surgido da “crise” do drama burguês, passou a inserir elementos estilísticos e formais de outros gêneros, como uma busca de salvamento da própria forma dramática plasmada e, depois, como a busca pela solução/superação dessa mesma “crise”, o que se deu a partir de novos ditames formais, direcionados à epicização, que superaram a contradição estabelecida na dialética forma/conteúdo desembocada pelas mudanças sócio-históricas.

Logo, o drama deixou de ser uma “forma fixa” e se tornou uma “forma fluida”, histórica, diferentemente do modelo a-histórico em vigência anteriormente, visto que eclode da “crise”, conforme o pensamento do teórico em questão, um novo paradigma, uma nova tradição – aquela do teatro épico-dialético, que terá sua figura síntese no dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Dessa maneira,

a mudança histórica na relação de sujeito e objeto colocou em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. No seu lugar, uma época para a qual a originalidade é tudo reconhece somente a cópia. Assim, para que fosse possível um novo estilo, seria necessário solucionar não só a crise da forma dramática, mas também a da tradição como tal. (SZONDI, 2001, p.183)

Considerando esta digressão teórica, e como já exposto nos capítulos anteriores, Lourdes Ramalho insere elementos (tradicionalmente) vinculados à forma dos gêneros literários lírico e épico na sua composição dramatúrgica. Não é que, a esta altura, se tenha o objetivo de comprovar, via o paradigma szondiano, que Lourdes Ramalho se inscreve nesta ou naquela tradição, mas, antes, discutir como diante de um desenvolvimento específico de um trabalho dramatúrgico

podemos detectar como esta autora abre um diálogo com uma tradição de formas que, também, rompiam com a forma do drama canônico encaminhando-as ao novo contexto de formas contemporâneas, como aquelas que rumam ao Épico, tendo em vista uma compreensão particular da tradição em que se insere: aquela da dramaturgia nordestina, relacionada ao universo de formas teatrais populares que, como se sabe, já problematizavam o diálogo como único meio comunicacional. Assim, a dramaturga instaura o seu trabalho numa área de ruptura da tradição.

Em *Guiomar sem rir sem chorar*, por exemplo, apesar de a personagem estar em uma sala de investigação, o discurso do interrogador aparece implícito na fala da própria personagem o que releva um direcionamento à epicização do texto dramatúrgico, mesmo que, na aparência, revele uma dimensão que implicaria em um diálogo “implícito”, mesmo que já problematizado:

- Ah, posso sentar? – Ainda bem, pois as pernas me tremem. Por quê? – Ora, tremem porque tremem – já não é boa razão? – Sim, acho que estou mesmo um pouco nervosa... – Por quê? – Em primeiro lugar, porque tenho nervos, é lógico, depois, por ter sido intimada por um tal presidente Bandeira... – Ora, se “presidente” por si já não é POUCA MERDA – imagina carregando um “Bandeira” na frente. (p. 84)

Nos enunciados “- Ah, posso sentar? – Ainda bem, pois as pernas tremem” e no uso dos “por quês” está subentendido o discurso do delegado que, primeiramente, propõe que a personagem sente e, posteriormente, a indaga sobre ela estar nervosa. Assim sendo, para a construção desse texto, a autora recorre ao épico-narrativo, uma vez que os embates entre as personagens são impressos em monólogos, que começam a narrar.

Em *Guiomar, filha da mãe*, outra peça apresentada sob a forma narrativa, intitulada pela autora como “*Monólogo em Cordel*” (p.115), na medida em que expõe um trabalho com as formas do cordel nordestino tornado dramático, e tendo em vista que esta forma já é eminentemente narrativa, o interlocutor é o próprio público a quem a personagem se dirige, como perceptível nas falas que abrem o texto dramatúrgico: “- Boa noite! Sou Guiomar – professora, filha da outra Guiomar, que andava por paus e pedras sem sorrir e sem chorar” (p.114) – todavia, o objetivo aqui também é narrar.

Na primeira *Guiomar...*, o interrogatório, em si, já marca uma relação com algo que aconteceu, pois a personagem é convocada a depor em virtude de declarações que deu aos repórteres, e para justificar tais declarações, a personagem rememora episódios que se passaram com ela e outros que ela presenciou, para compor a sua defesa. Na segunda *Guiomar...*, a personagem refaz o percurso da história do Brasil contando-o diretamente ao público.

Para Abreu (2011), no sistema narrativo, no teatro “o público é um interlocutor privilegiado”, uma vez que o ator/narrador/personagem expõe diretamente aos espectadores um universo diegético, que se emancipa do diálogo formal. Assim, a “quarta parede” é rompida e o público torna-se, também, “construtor das imagens do espetáculo e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo” (p. 608). Dessa forma o direcionamento à epicicização abriga dentro de si o “vigor da representação dramática [...] possibilitando inumeráveis combinações entre narração e representação. O limite é, de fato, a imaginação do palco e da plateia” (ABREU, 2011, p. 608-609), o que torna estes textos mais narrativos que dramáticos, mesmo que inscritos sob a aparência de diálogos.

Para a composição formal das peças *A mulher da viração*, *Uma mulher dama* e *Anáguas* a autora recorre à hibridização: ora aparecendo os textos sob a forma de diálogos propriamente ditos, ora aparecendo sob a forma de monólogos, ou por uma combinação em que as personagens, mesmo aparentemente conversando, na verdade, estão imersas nas vivências intrasubjetivas, instaurando um diálogo não produtivo. Assim sendo, para a composição desses textos dramaturgicos, Lourdes Ramalho estava ainda inserida numa tradição do drama moderno em que o fato intersubjetivo (dialógico) vai cedendo espaço ao intrasubjetivo (monológico), levando o drama a “narrar”, via um caminho que o encaminha ao épico-narrativo.

Nesse sentido, na obra ramalhiana, a forma do monólogo constitui um elemento estético pelo qual se busca a superação/salvamento do drama que entrou em crise. Além disso, como refletido por Abreu (2011), o épico-narrativo na dramaturgia “propõe e pede a restauração da antiga unidade entre o público e o privado, o indivíduo e sua comunidade, a força progressista e de ruptura da

imaginação individual e a solidez do imaginário coletivo (ABREU, 2011, p. 609).  
Nesse curso,

se a ação teatral no geral e os diálogos, no particular, dizem respeito ao presente, à re-presentação, ao "aqui, agora", a narração diz respeito aos fatos acontecidos, ao ontem, ao passado. Bem, fatos acontecem em determinado lugar e em determinada época. Por consequência, o universo preferencial da narração é o universo histórico, o tempo e os acontecimentos concretos da história do homem. E, nesse sentido, a narração funciona como código de acesso ao lógos, ou seja, tem o poder de inserir, com vantagens, na ação teatral o território concreto das relações humanas sociais, políticas, econômicas e outras) onde se dá a trajetória dos personagens (ABREU, 2011, p.607)

Como vimos afirmando até aqui, na materialidade dramatúrgica de Lourdes Ramalho, o universo histórico é fixado diante de uma perspectiva relacionada à regionalidade nordestina, sendo a partir desse lugar que são versadas questões de identidades regionais com foco na problematização dos múltiplos lugares sociais - políticos, culturais e ideológicos - dos sujeitos escolhidos para dar forma a essa representação regional. Nesse sentido, a composição das peças se deu em um complexo sistema em que a região, o gênero, a classe social, a religiosidade e todos aspectos sociais que reverberam na existência desses sujeitos se tornaram imprescindíveis para formação identitária das personagens e desembocam na reflexão acerca dos temas abarcados nas obras. Logo, não por acaso, nos trechos predominantemente narrativos, temos professoras que, através das suas memórias, (re)contam suas histórias e a dos seus antepassados relacionando-as ao seu próprio contexto regional e à história do Brasil, a partir dos seus olhares retrospectivos.

Em *A mulher da viração*, no Quadro 4, a personagem Conceição aparece sozinha em cena. Nesse momento, conta a viagem que ela, o padre e seu esposo fizeram à Europa e, para falar das suas angústias, clama pelos seus ancestrais ibéricos e desvela questões da sua identidade que, supostamente, foram herdadas desses povos. Além disso, no extrato monológico, além do recurso épico-narrativo, as falas da personagem são construídas por versos rimados, logo, pertencentes ao gênero lírico, o que se observa, também, no quadro final de *Uma mulher dama*, quando Aga e Pedro adentram a cena via plano metateatral.

Assim sendo, na dimensão da(s) regionalidade(s) que configuram as personalidades dessas personagens ramalhianas, podemos concordar com Abreu (2011) quando este afirma que:

O personagem, assim, através da narração, se insere no território, no tempo e no espaço históricos, e, aí, busca um sentido para sua ação e para sua existência. E desse conflito, das relações entre a personagem e seu universo histórico é possível surgir o lógos, a razão entre dois elementos contraditórios: personagem e meio. (ABREU, 2011, p.607).

O conflito entre tradição e modernidade, como já refletido no capítulo anterior, por meio da relação que travamos com o regionalismo, está presente na historicidade da obra de arte, no caso, na literatura. É importante compreender, como alude Sússekind (2008), que o terreno histórico de cada obra de arte é apropriado pelo artista para representar o que ele pressente e o que ele pretende, e dessa forma realiza-se mediante a sua intenção comunicativa e a condição de sua realização estética, “entre a forma historicamente tradicional e a matéria historicamente atual, portanto, um passado e um presente, cuja comunicação na obra de arte nunca é totalmente bem sucedida, de modo que a obra também aponta para o futuro” (SÜSSEKIND, 2008, p. 42).

No campo histórico formalizado nas peças ramalhianas, o embate entre tradição e modernidade, assim como questões tomadas como cerne composicional do romance de 30, a exemplo do momento socioeconômico e político pelo qual passava a região Nordeste em cada período, são retomadas e amplamente discutidas dentro do seu bojo textual. Todavia, tais questões aparecem em relação com o movimento atual da sociedade: Conceição discute com o padre questões relacionadas aos direitos trabalhistas; as Guiomares e Aga também acerca dos políticos e das políticas sociais que permeiam a conjectura social na qual estão inseridas, além de problematizarem as questões de raça, gênero e sexualidade contemporâneas a elas. Assim, como já refletido anteriormente, fazem uso do seu lugar de autoridade (professora) para repercutirem seus pontos de vista.

Em *Anáguas*, contudo, a professora Maria Exaurina não enxerga na sua profissão um lugar de autoridade, pelo contrário, para essa personagem, a

necessidade de profissionalização consiste em um rebaixamento social, tendo em vista que a sua família abastada perdeu o poder aquisitivo e, para salvar suas terras e sobreviver, a personagem precisa se “submeter” ao exercício da docência. Assim, a discussão acerca do declínio das oligarquias rurais e a ascensão do capitalismo e da modernização latifundiária, nesse texto, aparecem intrinsecamente vinculados à representação tradicional do Romance do Nordeste, no qual o foco se voltava aos grandes proprietários de terra que perderam seu poder econômico e, também, status social, uma vez que houve deslocamento dos investimentos para o eixo Centro-sul e a criação dos Estados diminuiu significativamente o poder arraigado dos produtores latifundiários, como, por exemplo, em *Fogo Morto*, de José Lins do Rego.

Se por um lado, todavia, temos duas personagens – Maria das Graças (Mãe) e Maria Exaurina (filha mais velha) – que avultam o passado de ascensão econômica e recusam o presente de “crise”; por outro lado, temos a personagem – Maria Cândida (filha caçula) que, além de reclamar que as mulheres de sua família se adaptem ao presente e às novas dinâmicas sociais, apresenta certo caráter de vanguarda por buscar uma ruptura com esse o passado e reconstruir a vida longe em um lugar longe dali.

Por esses caminhos, tem-se representada na obra, essa dialética entre as dinâmicas tradicionais e as dinâmicas modernas que perpassam o universo, também regional, dessas protagonistas. Assim sendo, para a construção da representação desse conflito, a autora recorre a uma dialética marcada pela tensão entre a expressão da realidade intersubjetiva (dialógica) e a intrasubjetiva (marcadamente monológica), apresentando ao leitor/espectador uma peça híbrida que se relaciona tanto com a tradição, ao passo em que a problematiza, no âmbito temático e formal, a partir de um passado que desemboca no presente e aponta para o futuro.

### **3.2 O caso *Anáguas*: tradição, manutenção e ruptura de ideários “tradicionais” nos discursos das três Marias**

Em *Anáguas*, tem-se representada, como em outros textos, “a tensão entre ruína e ascensão econômica e moral da família” (MACIEL, 2012, p. 99). Para tanto, a autora dá voz a três personagens que representam, em suas



particularidades, a trajetória por esses lugares sociais e familiares. Em Maria das Graças está representado o poder da matriarca, aquela que comanda com punhos de ferro o destino da família e luta pela perpetuação dos ideários morais que regem, há séculos, sua linha de conduta; em Maria Exaurina – filha mais velha – além do discurso da manutenção dos ideários que regem a sua estirpe – tem-se também representada a dicotomia econômica que permeia o universo das mulheres, tendo em vista a família que, no passado foi poderosa economicamente – como refletido nos monólogos nos quais as personagens dialogam intrasubjetivamente com seus antepassados –, e agora sobrevive por meio do salário recebido por ela, que é professora formada nos bancos da Universidade. Por outro lado, Maria Cândida representa a ruptura com os padrões, sobretudo os morais e sociais, que moldam a conduta da sua família, uma vez que: ela “rouba o noivo da irmã”, afirma que a sua mãe, “tão santa”, “entre quatro paredes”, exercia práticas sexuais tórridas e lascivas com o seu pai, argumentando, ainda, que a matriarca gostava tanto de sexo que teve vinte e um filhos. Além disso, a personagem proclama seu interesse na venda da casa para que, assim, possa receber a sua parte na herança, o que revela, simbolicamente, a dicotomia entre o velho/novo, o passado/presente, o tradicional e o moderno.

Os conflitos entre o tradicional e moderno, por esses caminhos, são realizados via o recurso da rememoração de fatos ocorridos na casa das personagens, desde os seus antepassados. As dinâmicas familiares destas personagens, assim, estão impressas nos diálogos intersubjetivos (marcados pelos valores de um paradigma tradicional), pelos quais as personagens embatem discursivamente, e nos diálogos intrasubjetivos (marcados pelo paradigma moderno) que revelam a relação das personagens com seu próprio passado e o passado dos seus familiares. Assim, é cosida a tessitura do texto dramático para o desenrolar das questões sociopolíticas, econômicas e culturais imbricadas no texto. Os conflitos desvelados nos diálogos intersubjetivos são trazidos à lume, também, nos extensos monólogos reflexivos, constituídos a partir da rememoração de experiências vivenciadas com outros sujeitos, com os quais as personagens partilham (e revelam) angústias e dilemas. Nesse curso, o texto ramalhiano está inscrito dentro dos pressupostos observados por Szondi, quando ele percebe que

o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e "real" perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a uma sequência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna (SZONDI, 2001, p.91).

A memória torna possível, dessa maneira, o tempo que se esgarça no texto, uma vez que o diálogo entre o presente e o passado, numa espécie de simbiose temporal, possibilita a intersecção entre o tempo cronológico e o tempo psicológico dos sujeitos: tudo isso, a partir da evocação de vozes que tocam no âmago das personagens e agem como força motriz para que sejam revelados seus discursos e percepções particulares. Por esses caminhos,

o social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e manutenção da identidade. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. [...] (WOODWARD, 2000, p. 14)

Com um monólogo, sob aparência de diálogo, a peça inicia-se com Maria das Graças fazendo uma ligação telefônica a fim de tratar com o advogado, sobre assuntos relacionados à partilha da casa em que viveu por toda a vida com seu esposo e filhos. Já nas suas primeiras falas, a matriarca afirma:

- Boa tarde, moça.
- Meu nome é Maria da Graça.
- Sou viúva do Coronel Alfredo Fonseca, cliente do Dr. Egídio.
- O que desejo? – Falar um particular com ele.
- A senhora o quê? – Ah, é secretária!
- É nova aqui?
- Bem, se é pra aguardar eu aguardo – é o jeito...
- Quando o finado era vivo, eu não tinha que esperar. Ele tinha passagem livre, ia e vinha quando bem lhe aprouvesse... – Mas as coisas – mudam principalmente na viuvez... – É por isto que dizem: “Mais vale um marido ruim vivo que um bom – morto!” – Mas agora eu tenho que esperar... Aguardar! – Há um ditado que diz que a mulher vale pelo marido que possui... – Como o meu já é falecido – eu tenho que esperar... aguardar... (p.2)

As falas da secretária, ausentes da representação, são reveladas pela própria personagem, o que denota uma supressão do diálogo em seu viés intersubjetivo tradicional, uma vez que se trata de uma tessitura textual monológica. Para tanto, a autora recorre ao aparato ‘telefone’ que, ainda que não personificada na ação dramática, possibilita que a voz do interlocutor possa vir à superfície textual. Além disso, o passado desembocado no presente nessa passagem, tornando perceptível os lugares sociais vivenciados pela personagem: o de esposa e viúva. Dessa forma, “o tempo presente e ‘real’ perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado” (SZONDI, 2001, p. 68), na medida em que a cena está centralizada nesta presença hegemônica de um “eu” que enuncia discursos.

A morte, para além do seu sentido pragmático, nesse contexto, exerce uma função simbólica: uma função de representação da transmutação identitária do *status* social de Maria das Graças. Assim sendo, o social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e manutenção da sua identidade. Seu discurso revela uma construção de sentido existencial, tendo em vista que após o falecimento do marido, a matriarca sente-se perdida, retaliada e desvalorizada enquanto sujeito, já que para ela, uma mulher viúva tem um valor inferior ao homem, considerando-se a dinâmica daquela sociedade representada. Por esta via interpretativa, entendemos a família patriarcal enquanto núcleo no qual

as relações de poder desiguais – entre homens e mulheres e entre várias gerações – são inerentes à própria estrutura familiar; os modelos familiares veiculados reproduzem-se e reorganizam-se, de geração em geração, no dia-a-dia labiríntico, na organização dos tempos e espaços, nas representações sociais normativas e normatizadoras (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 67).

O passado desvelado nas lembranças da personagem exerce função de mecanismo valorativo de experiências, pelo qual, para a viúva, o “ontem” é representado como lugar de *status* social; como um lugar saudoso. Seu argumento comparativo-valorativo entre os dois tempos de vivências expressos na passagem, promove um jogo dialético entre passado e presente por meio do uso de tempos verbais (“ser”, “ter”, “ir” e “vir”) no pretérito imperfeito e no presente

do indicativo (“mudar”, “valer”, “possuir” e “dizer”). Concomitantemente, os verbos no infinitivo – “esperar” e “aguardar” – reforçam o pensamento de mulheres que muitas vezes se erguem a favor da “voz social” que autoriza o ideal de soberania masculino. A matriarca outorga, então, a partir do seu discurso, marcado pelo outrora e o agora, o pensamento cristalizado do patriarcado, em vez da sua perspectiva tradicionalista, reminiscência das posturas adotadas no seu contexto “socio regional”, que sustenta o pensamento de submissão e subvalorização feminina.

O posicionamento da personagem corrobora, ainda, com o ideário de que o homem “na qualidade de dominador, de iniciador e realizador, colocou em movimento instituições culturais e políticas capazes de cunhar a história” (SCHOLZ, 1996, p. 17), solidificando, dessa maneira, o restrito papel da mulher e tendo como agravante o apoio de muitas delas que “não raro se ergueram em defesa de seu papel tradicional, oferecendo resistência e exigindo seus direitos a partir dele” (SCHOLZ, 1996, p. 17). Pode-se perceber, claramente, essa dimensão sociodiscursiva quando a personagem, absorvendo e reproduzindo a perspectiva conservadora, inicia sua fala dizendo “- Meu Nome é Maria da Graça [...] Sou viúva do coronel Alfredo Fonseca” (p. 1), atribuindo mais valor ao nome do marido do que ao seu. Dessa forma, ela representa o poder psíquico e social do patriarcado enraizado pelas oligarquias rurais do Nordeste, em que, nas palavras de Scholz, o valor (ainda) é o homem. Nesse raciocínio, “a lembrança pode encontrar maneiras de plantar entre fragmentos de lembranças elementos outros que os tornem coerentes o suficiente para proporcionar um sentido à vida do indivíduo” (SILVA, 2013, p. 51)

Na cena 7, as três protagonistas adentram o espaço cênico e a peça, que vinha sendo tecida apenas por diálogos intrasubjetivos, é costurada por diálogos intersubjetivos. Assim sendo, nesse momento da ação dramática, o texto apresenta o seu caráter híbrido, para que se possa trazer à cena os enfrentamentos entre as protagonistas que discutem acerca da moral, da liberdade e do comportamento sexual, o que denota, mais uma vez, o embate entre os valores tradicionais e os modernos, ou seja, a “crise” pela qual passa a família, revelada, no excerto abaixo, pelo diálogo entre as irmãs que é pontuado pelas falas da mãe em contraponto, e que passam a se constituir como um

comentário a este mesmo diálogo, paralelamente:

ME – Você não tem moral!  
 ( Mãe – estão as duas às turras!)

MC – Ah moral! – A moral é questão de latitude, de horizontes estreitos! – E eu não quero ficar limitada a loucos que nem sabem o que querem!  
 (Mãe – Não se unem... – São o gato e o rato!)

ME – E Você saberia?  
 MC – Já montei meu esquema de ação! – Resta só dispará-lo!  
 ME – Mas mantém o segredo  
 MC – Tenho minhas razões.  
 ME – As razões sempre ficam lá dentro, herméticas!  
 MC – Já falei. Liberdade e.... distância  
 (Mãe – A gente quando pensa que se benze quebra as ventas...)  
 ME – Liberdade... – Mais do que tem gozado?  
 MC – Inda me sinto presa...  
 (Mãe – Essas moça de hoje não querem mais ser virgens...)  
 ME – Já ninguém interfere... – você é mulher livre!  
 (Mãe – Mulher livre?)  
 MC – Mas inda estou aqui e odeio esta casa. Porque me perseguem, me atacam, me agridem (p.14)

Na continuidade da ação, a personagem Maria Cândida rompe com os paradigmas familiares (e sociais) acerca do seu comportamento sexual, uma vez que afirma ter relações sexuais com muitos homens<sup>18</sup> (defendendo uma nova ordem sexual, liberta dos padrões familiares). Por isso, a personagem não sabe, inclusive, quem é o pai do filho que carrega em seu ventre: “vou ter um filho sem pai – ou até, se quiser – com pais demais! – E com o fogo que sinto – vou longe! – Vou, como a senhora – ter vinte-e-um!” (p.20). Assim, ficam expostas as práticas sexuais-reprodutivas vivenciadas entre seus pais, como resultado de impulsos sexuais-eróticos aguçados – anuncia sua insatisfação com as normas instauradas na casa onde vive com a mãe e os irmãos. Por esta trilha, há uma crítica à

---

<sup>18</sup> A protagonista de *A Mulher da Viração* afirma que “[todos] os anos viajarei, para trazer de volta, na barriga, um Alvarenga Negreiros de mentira [...] não importa a cor, nem a procedência, de onde, nem como... – cada qual de um pai diferente, mas todos usufruindo, in-con-di-cio-nal-mente, o nome e a fortuna da tradicional família de conquistadores”. Assim, há uma relação entre o dito por Conceição e o dito por Cândida, pela qual é possível perceber uma crítica à família patriarcal, uma vez que as personagens rebaixam o papel do pai, sendo este, apenas, um mero reprodutor. Nessa discussão, há, também, um deslocamento da autoridade androcêntrica, posto que a carga genética do homem, pouco importa para as protagonistas.

família nuclear burguesa, instituição da sociedade capitalista e, como tal, resultado de um processo dinâmico que tem sua origem, segundo Engels, na propriedade privada. A monogamia, ditada pela necessidade de legitimar a procriação de filhos em função da herança paterna, é a origem da instituição familiar e da dominação do homem sobre a mulher. A partir do direito hereditário paterno forma-se a família patriarcal que vem, através dos séculos, sofrendo os efeitos das transformações sociais (XAVIER, 1998, p 112)

A casa e as dinâmicas nela estabelecidas se configuram anacrônicas em relação aos ideais da personagem. A residência representa um obstáculo intransponível para a concretização dos anseios da liberdade desejados por Cândida, estes só passíveis de realização com a venda do imóvel e, subsequentemente, com a partilha da herança. Logo, na casa e nas terras circundantes a ela, pertencentes à família, percebemos o embate entre o passado de alto poder financeiro dos antepassados das personagens (marcas de uma tradição) e a chegada da modernidade, configurado no desejo da caçula de mudar, ir embora dali e, portanto, de romper com os paradigmas alicerçados na sua família tradicional.

A personagem expressa, ainda, o seu desejo de ruptura com o modelo de conduta feminino “traçado por longos séculos de costumes” quando renega sua ancestralidade e afirma seu desejo de construção de um novo modelo de estar no mundo, ou seja, revela sua busca por uma nova identidade enquanto sujeito desvinculado dos ideários patriarcais fomentados na sua família. Logo, “a retomada de eventos passados evidencia os pilares da construção da identidade daquele que se narra, porque localiza o sujeito em um determinado contexto e expõe aspectos ideológicos peculiares a esse passado” (SILVA, 2013, p. 59). A casa, no entanto, é representada para além da questão financeira, uma vez que, simbolicamente, a terra é desencadeadora do conflito, sendo indissociável das heranças culturais – digam-se, patriarcais – das quais descendem essas mulheres e que são contestadas pela caçula da família. Dessa maneira, a representação das tradições e, portanto, também da estagnação da personagem e da sua família, é tomada como símbolo representativo da trilha percorrida pela personagem até o momento. Assim, se faz possível perceber que “a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e

econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação” (RUTHERFORD, 1990, p. 19-20 *apud* Woodward, 2000, p. 19). Isto se revela na fala da personagem:

[...] tudo aqui é passado, tristeza, normas com força de lei... e eu querendo fugir, libertar-me, ir longe... aonde – não sei!  
- Mas os laços são tão fortes, são cegos, herança de sangue, atávicos, que horror! - E esses laços me agarram, me apertam, violentos, dá medo e terror! (p. 04).

A linguagem da personagem, que dá voz e sentidos às memórias, é marcada pelo “passado”, o que corrobora, novamente, para o espelhamento entre os tempos expressos na ação, uma vez que passado e presente são apresentados como personagem, que só podem ser realizados com a chegada do terceiro tempo presente nesse trecho – tempo futuro – relevado no infinitivo do verbo “ir” seguido pelo advérbio “longe”. Dessa forma,

em geral, para remontar o curso do nosso passado e descobrir a imagem-lembrança conhecida, localizada, pessoal, que se relacionaria ao presente, um esforço é necessário, pelo qual nos liberamos da ação a que nossa percepção nos inclina: esta nos lançaria para o futuro; é preciso que retrocedamos no passado (BERGSON 1990, p. 73).

A personagem, assim, enxerga o passado como instância que mantém o presente inerte, sem perspectivas de mudança. Além disso, o passado reflete no presente, no que tange às relações socioculturais da representação que Cândida rejeita. Sobretudo, os valores morais instituídos na família, posto que lhe soam como retrógrados, obstáculos na sua busca por liberdade. Desse modo, “o discurso do narrador retoma práticas e acontecimentos coletivos que compõem o quadro social em que esteve inserido e que evidenciam um complexo de relações sócio-discursivas inerentes a uma época” (SILVA, 2013: 59). Por esses caminhos, ela anuncia:

- Eu não herdei essa tendência atávica  
de ficar como coisas, sem horizontes,  
sou mulher – e não nego ao próprio corpo

o direito de crescer, de expandir-se  
 de gozar, de sofrer – de transferir-me  
 do repouso ao suor salgado e amargo!  
 - Eu não herdei dessas mulheres mórbidas  
 a autonegação de reprimidas,  
 ânsias da carne – sempre sonegadas  
 cantos da carne – jamais consentidos (p. 12)

A personagem, agora, destaca sua insatisfação perante os julgamentos preconceituosos e misóginos feitos por sua mãe e irmã, que lhe atribuem a pecha de “ovelha negra”, em virtude do rompimento feito com os pressupostos comportamentais traçados pelos modos de conduta tradicionais da família. Diante do exposto, a caçula revela suas impressões acerca do comportamento das parentas. Avaliando a tradição familiar, que permeia suas vivências, alega serem a mãe e irmã mulheres “castradas”, que abdicam do próprio prazer em nome dos ditames comportamentais fomentados e repercutidos por muitos séculos pela concepção patriarcal acerca da mulher. A partir do seu discurso, esta personagem aponta para um novo pensamento que coloca em crise os paradigmas sociais impostos às mulheres de sua época – como “em crise” também está a forma deste texto dramatúrgico.

No terceiro quadro da obra aparece a personagem Maria Exaurina, a provedora do lar. Segundo sua mãe, ela é “o último tronco, é o cedro, é o cerne – o esteio seguro de toda família!” (p.10). O monólogo dessa personagem se inicia em frente a uma antiga fotografia da família, numa espécie de *flashback* que traz à tona suas percepções no tocante a sua herança sanguínea, sendo reveladas a partir da lembrança que faz diante da imagem. Desta feita, “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (HALBWACHS, 2013, p. 31), como perceptível na passagem seguinte:

- As bodas de ouro do meu bisavô!  
 - Presenças queridas que vão ressurgindo de um mundo distante,  
 um mundo de sonho amarelo e calado!  
 - Olha nós, meninos! - Amaro, Alice, Leandro, André, Rosinha,  
 Edgar – de cara lavada, cabelo escovado, a roupa de festa, tudo  
 endomingado, pronto pra posar! - de olho na máquina, cada qual  
 gelado, pra ver a saída do tal passarinho...  
 - Minha formatura! - Maria Exaurina de bata e capelo! - Que cara  
 mais dura, mais triste, mais feia! - Por isto a safada me passou a



perna!

- E eu me formei já na última instância! - Formei-me colando, mentindo, filando... - Queria esse título, queria o canudo, queria o emprego! Era a feira certa, o pão dos doentes, o fim da hipoteca! (p.5)

Maria Exaurina, assim, se debruça sobre a fotografia das bodas de ouro do seu bisavô e faz uma lembrança das passagens vividas por ela e pelos seus entes que aparecem na imagem. *A priori*, a fotografia lhe desperta uma sensação saudosa dos familiares e do tempo de outrora. Tendo em vista que “o sujeito é parte constitutiva de um grupo social e sua identidade se estabelece a partir das relações que mantém com esses grupos [...] e uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (WOODWARD, 1990, p. 11). A reflexão de caráter intrasubjetivo, que dá voz a um movimento interno da personagem, surge na peça formalizada em um monólogo, do qual irrompem as imagens de um passado que se espalha sobre o presente: assim, em concordância à decadência familiar, antes exposta em seus fragmentos de um passado áureo, revela-se o presente-passado da ação completamente erodido, visto que a professora se vê, nas fotos, de onde as imagens são geradas, expondo a sua autoimagem extremamente negativa, seja em relação à sua figura física, seja em relação às suas restrições éticas e intelectuais, contrastantes àquela profissão escolhida, quando vislumbra a foto de sua formatura.

O esteio da família – como é definida pela mãe – faz uma imersão nas gravuras, volta à sua infância, ao seu passado e aos seus laços familiares, revelando, por meios de relatos, os antecedentes histórico-familiares e reconstruindo um percurso identitário marcado pelas suas relações e vivências sociais, desde a sua ascendência até o momento de sua formatura. Desse modo, percebemos que a dramaturga faz uma analogia à instituição família

[...] como um lugar de adestramento para a adequação social, é, muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados; o resgate da infância, retomando a família de origem, torna visível a ação repressora do condicionamento familiar. Além disso, há que se considerar, também, o desmapeamento causado pelas mudanças sociais, atomizando uma estrutura milenar e, por isso mesmo, caduca. Se tudo isso é perfeitamente passível de ser observado nas práticas sociais de nossa realidade, ganha, porém, uma

dimensão dramática, quando matéria ficcional. (XAVIER, 1998, p. 14)

Seguindo a linha genealógica de personagens-professoras, como apresentamos no capítulo anterior, a caracterização dessa personagem é, inicialmente, realizada por Maria das Graças, sua mãe, que afirma: “Aí vem a quinta, a Maria Exaurina – acha o nome feio? – O falecido botou em homenagem a uma tia, eu não acho bonito, mas ele quis botar... – É uma moça já entrada nos trinta, formada, empregada e, por assim dizer – o esteio da família...” (p. 3). Dessa forma, esta professora ramalhiana é anunciada como a “provedora do lar”, sobretudo, porque compete a ela o sustento dos seus familiares, que habitam a casa onde se passa a ação. Nesse percurso, a profissão de professora nessa obra - apesar de não estar explícita a relação que a personagem-professora trava com o seu alunado, como visto nas outras obras – aparece como o mecanismo pelo qual é alcançado o sustento da família que é representada na peça.

Maria Exaurina, todavia, descende de uma família abastada que, no passado, foi detentora de posses e que tinha inúmeros criados, de forma que a profissão exercida por ela, apesar de, por um lado, ser o mecanismo pelo qual se obtém o necessário para a subsistência, representa, por outro lado, no presente da ação, a decadência da família da qual provêm, uma vez que, como perceptível em uma das suas falas, o diploma, e, conseqüentemente, o emprego, resultam na possibilidade de obtenção do “pão dos doentes [e] o fim da hipoteca!”.

No trecho analisado anteriormente, a personagem-professora problematiza a sua relação consigo mesma em concomitância com uma reflexão que se debruça sobre a profissão que exerce, colocando em evidência seu desempenho enquanto aluna e, por conseguinte, enquanto profissional com qualificação dúbia. Assim sendo, a profissão de professora para essa personagem, apesar de louvada pela sua mãe, reflete a decadência econômica pela qual passa a sua família, marcando o fato que as personagens de *Anáguas* estão vivendo em meio à ruína das relações rurais de produção – exercidas, outrora, na fazenda onde vivem - e pela ascensão da modernização capitalista – que “obriga” a personagem-professora a exercer o trabalho assalariado.

Em outra passagem do texto dramaturgico, quando Maria Exaurina e Maria Cândida discutem, a profissão de professora volta a ser evidenciada durante o percurso que rege o embate verbal entre as irmãs:

ME – Fala, sem vergonha, cospe - teu escarro é ingratidão!  
 MC – Não entendo...  
 ME- Quem te segurou este tempo todo? – Quem te deu alimento, roupas e estudo? – Antes o dinheiro que gastei contigo tivesse jogado dentro da privada!  
 MC – Se lançar em rosto a livra dos complexos...?  
 ME – Então só o desejo é que nos faz mulher?  
 MC – Pelo menos prova a feminilidade...  
 ME – Sim, eu sou o “macho” que salvou a terra, que ralou o cu na universidade, batalhou emprego sob humilhações – pra que nada falte a todos vocês...  
 MC – Isso é baixaria! -  
 ME – Você bem merece... (p. 13)

No extrato acima, Maria Exaurina aparece, mais uma vez, como a “provedora do lar”. A sua profissão lhe permite, além de providenciar os mantimentos e vestimentas da família, como já referido anteriormente, “salvar a terra”, ou seja, a casa, que estava “empenhorada”. Todavia, a personagem-professora afirma que “ralou o cu na universidade” e se submeteu a “humilhações” para que pudesse (possa) sustentar a sua família. Nesse sentido, mais uma vez, a profissão aparece figurada em um “rebaixamento” social da personagem, posto que é submetida a constrangimentos no emprego (ou nos esforços feitos para consegui-lo).

À vista disso, seu sexo e a sua sexualidade (como também as instâncias do desejo) são questionados pela irmã mais nova, pois, mais uma vez, o imbricamento entre os gêneros feminino e masculino aparece nas professoras de Lourdes Ramalho, sobretudo, quando Exaurina afirma ser “o macho” responsável pelo bem-estar da família, o que corrobora ao pensamento da filósofa francesa Elisabeth Badinter de que somos andrógenos “porque os humanos são bissexuados, em vários planos e em graus diferentes. Masculino e feminino se entrelaçam em cada um de nós, mesmo se a maioria das culturas se deleitou em nos descrever e nos querer como sendo inteiramente de um sexo” (BADINTER, 1986, p. 236). Assim, em *Anáguas*, por um percurso que se cruza com as outras peças da autora que dialogam com os “lugares de pertença” dos homens e

mulheres na sociedade, há um “entre-lugar” no qual a intersecção dentre os gêneros é delineada a fim de comportar as novas estruturas sociais nas quais os papéis designados ao feminino e ao masculino, pela hegemonia masculina fomentada pelo patriarcado, entram em “crise” e as mulheres são, ainda que forçadamente, as responsáveis por seus sustentos e pelo sustento daqueles que vivem sob suas tutelas.

Em outro momento, a provedora do lar reconstrói episódios passados na casa. De início, denuncia os abusos cometidos por sua avó contra as escravas e afirma que apesar de não concordar com tais feitos, não pode negar sua ascendência. Essa ordem temática, que revela um discurso preconceituoso acerca do negro, aparece, sobretudo, no discurso da professora e no discurso da sua mãe Maria das Graças. Na passagem a seguir, a matriarca narra a briga travada entre seu ascendente Capitão Zacarias – nascido na fazenda “Santa Fé”, lugar onde ela vive e na qual se passa a peça – e o guarda “negro Vicente”:

- Cá nasceu Capitão Zacarias, de muito haveres e pouca conversa, que nunca jamais revogou a palavra!
- Ele tinha por guarda o negro Vicente – um negro retinto que tinha coragem de mamar em onça. – Zacarias ao saber de mal feitos do negro, resolveu castigá-lo, dar-lhe uma lição! [...]
- E o negro chegou já com cara de bicho! – Rosto e tronco brilhavam com o suor de azeviche – e os olhos faiscavam tal e qual boitatá!
- O senhor, já de pé, só gritou uma ordem: - “Ajoelha, ó negro, que vai apanhar! -”
- Foi o pasmo tão grande e a ordem tão crua – que o negro ficou louro do olho azul! – foi engolindo em seco, pondo o joelho em terra - e o açoite estalou sem dó nem piedade!
- Era um mundo de fortes talhado pros fortes!
- Mas de todos, agora, só resta essa herança em Maria Exaurina!
- É o último tronco, é o cedro, é o cerne – o esteio seguro de toda família! – pois o resto é doença, é fraqueza, é agonia – ou doidice e ruindade como a irmã mais nova! (p. 8).

Nesse trecho, o Capitão Zacarias e o seu guarda “negro Vicente” têm suas personalidades esculpidas, para posteriormente ser descrito o embate entre eles e é, dessa forma, que a coragem de ambos é descrita como inquestionável. Para tanto, o parente da matriarca é descrito como homem de decisões irrevogáveis e Vicente é descrito como um homem “valente”, capaz de “mamar em onça”.

Todavia, apesar da sua bravura, “o senhor” lhe grita uma ordem para que ele se ajoelhe a fim de ser açoitado e o guarda, que “de negro ficou loiro do olho azul”, acaba por assumir um lugar de subserviência ao cumprir o mandado do seu patrão. Assim sendo, há um duelo que reflete dois lugares sociais caracterizados a partir das etnias de Zacarias – que representa o homem branco - e de Vicente – que representa o homem negro. Notadamente, a alusão à valentia do guarda é sobressaltada para envaidecer ainda mais a vitória do ancestral da personagem, uma vez que, apesar dos seus atributos físicos e sua personalidade, Vicente acaba por ceder e sai perdedor do confronto. É perceptível, ainda, a maneira depreciativa como a personagem descreve Vicente, uma vez que ele é referido como um homem com “cara de bicho” e de “rosto e corpo” brilhantes, similares a uma pedra preta da família do carvão. Além disso, o caráter cômico, na dimensão do preconceito, é posto em cena mais uma vez com o uso da expressão popular “de preto ficou branco do olho azul”, para designar o medo da personagem negra – tocando estruturas arraigadas do imaginário eurocêntrico.

Maria Exaurina coloca em evidência o comportamento do seu avô, ao afirmar que ele “tem duas caras! – A do moralista, do ‘faça o que eu digo e não faça o que eu faço’ – e a outra, matreira, que emprenhava as negras... – e filho de negra era escravo também! - Moral dualista, moral de burgueses, patriarcalista, rural, primitiva...” (p. 5-6). Assim, nessa passagem, há uma contraposição em relação ao discurso de sua mãe, uma vez que a professora denuncia a moral do seu avô, como também a burguesia e o patriarcado. Assim sendo, mais uma vez, temos refletida a história da instituição familiar, no Brasil, que tem “como ponto de partida o modelo patriarcal, trazido pelo colonizador e, de tal forma adaptado às condições sociais existentes – latifúndio e escravidão -, que se impregnou profundamente em nossa realidade social, resistindo, ainda, em algumas regiões mais atrasadas” (XAVIER, 1998, p. 113)

Em seguida a personagem diz: “- Olha a casa grande nos seus áureos tempos! – Lá está a senzala, ali o pelourinho, onde a vó ciumenta amarrava as negras aos sons dos gritos e das chibatadas arrancava o couro dessas desgraçadas.” (p. 6), o que revela uma contradição em relação ao seu discurso anterior. Se antes ela questionou a moral do seu antepassado, agora ela adjetiva as negras surradas por sua avó de “desgraçadas” e afirma, ainda, que aqueles

eram tempos de ouro da fazenda Santa Fé. Porém, mais adiante a personagem fecha sua lembrança afirmando que: “Mesmo condenando – eu sou tudo isto! – Renegar não posso meus antepassados, pois assim renego o meu corpo e minh’alma!” (p. 6).

Desta feita, é notório que, além da divergência entre os discursos da matriarca e da sua filha, há uma contradição interna no discurso de Exaurina, uma vez que ela se coloca contra os posicionamentos do seu avô em relação ao tratamento dado aos negros e, afirma que, apesar de ter o “semblante grave de nobre senhor”, praticava “safadezas com as negras impúberes”. De outro lado, ela remete à postura da sua avó em relação às escravas, além de afirmar, categoricamente, que o tempo em que essas violências eram executadas, eram também os tempos prósperos da fazenda. A casa da fazenda, neste texto, aparece, novamente, como símbolo da linhagem da família e figura como “o espaço no qual muitas pessoas vivem suas identidades familiares” (WOODWARD, 1990, p.30).

Neste texto, portanto, torna-se indissociável a relação entre o passado, o presente e o futuro, posto que o *passado* reflete no *presente* e conjura o *futuro*, tornando-os um tempo único – veja-se a recusa de Exaurina pelas modificações e sua afirmação de que lutará pela preservação daquilo que representa seu “*ninho de lembranças*”, sua linhagem. O “olhar a casa” por meio da visão retrospectiva da personagem, dessa maneira, não se resume à imagem estática representada por ela, além disso, representa conjunturas sociais firmadas naquele espaço e que ainda cintilam no “Ser” que reflete sobre as práticas ali realizadas. Para a personagem, o passado denota tradição e identidade. Desta feita, “a voz do outro serve de reforço para validar o discurso daquele que se dispõe a rever seu passado através de memórias, na medida em que evoca as pessoas com quem partilhou suas experiências” (SILVA, 2013, p. 61).

Na cena 7, se apresenta o *clímax* do texto: sendo o mesmo iniciado com um diálogo entre Maria Exaurina e Maria Cândida, que discutem sobre as concepções morais da sociedade: a primeira acredita que “existe um código de valores limitando a vida das pessoas” - a moral -, que se faz necessário para a manutenção da ordem e do bom convívio social; a segunda acredita que estes são “critérios anacrônicos – preconceitos podres e ridículos”, que reprimem a

liberdade do indivíduo. A partir de então, são revelados os discursos que, até aquele momento, foram ditos em surdina – como reflexão subjetiva ou a personagens terceiros.

Maria Cândida, dando continuidade ao diálogo, afirma para a irmã, na presença da mãe, que odeia viver naquela casa, pois se sente perseguida, atacada e agredida. É a partir desse momento que são trazidas para a superfície do discurso, questões familiares até então silenciadas na casa: o noivo tomado da irmã por Maria Cândida; uma suposta relação incestuosa entre Exaurina e o pai; o comportamento despudorado da caçula e a vida sexual de Maria das Graças com o marido. Desta feita, os eventos expostos nos diálogos – porque, afinal, ainda o diálogo, nesse caso, move a ação, expondo o conflito entre tais visões de mundo contrastantes - servem para mostrar, a partir do conflito entre as personagens, a crise ideológica e identitária que invadiu essa família.

Em seguida, outro momento de tensão é construído quando Maria das Graças proclama ter feito um testamento no qual deixa a casa para os filhos “inválidos” – como é comum nos textos analisados, os herdeiros varões estão em situação de fragilidade, presos a corpos e mentes doentes. Maria Cândida se revolta com a decisão tomada pela mãe e ameaça “rasgar os podres de toda a família que enricou roubando, usando o poder!”, afirma que vai “contar ao mundo toda a podridão dos que se erguem com o suor alheio!” (p. 19). Como resposta, Maria das Graças a expulsa da casa, mas a caçula retruca a mãe, afirmando não ter para onde ir e, revelando estar grávida, gera uma discussão ainda mais acalorada que culmina na morte da matriarca.

Desse modo, entra em cena, novamente, o passado – representado na voz da filha como a conduta moral dos ancestrais da família -, o presente – representado pelas três protagonistas, como também pela discussão que se dá no “agora” e o futuro – representado pelo ser que cresce no ventre da protagonista caçula. A morte da matriarca configura, assim, por muitas relações de espelhamento, também a morte de uma das feições do patriarcado, representado na instituição familiar, requerida e sustentada por ideais que já não suprem as demandas advindas da modernidade e seus paradigmas sociais.

No quadro 9 – último da peça -, Maria Exaurina se encontra só no velório e inicia seu discurso com uma revelação que, provavelmente, se refere à afirmação

que Cândida fez acerca do relacionamento incestuoso mantido pela irmã com o pai, bem como confessa, para o cadáver de sua mãe, ser frágil, assumindo que a fortaleza que aparenta é uma farsa. Além disso, mostra, de forma poética e lamentosa, ser estéril, como se pode observar a seguir – atente-se para a irrupção da linguagem poética, expressa em versos, contrariando a tessitura em prosa dos outros quadros, provavelmente, um recurso utilizado pela autora para expressar um estado interno da personagem que, rompendo as normas estilísticas do drama tradicional, busca uma linguagem adequada para sua expressão. Neste momento limite, a linguagem também toca deslimites:

O pecado original que um dia cometeste  
 Prolongando-se em mim – fez-me erro e tortura,  
 Assumi, sem poder, - teus delitos antigos  
 Que herdei e hoje sou – tropeços, quedas, tombos!  
 - Eu sou árvore seca, sem galho, sem ramo,  
 Sou o ramo sem folhas, sem fruto, sem flor!  
 Exaurina – exaurida – a cumprir o seu ciclo,  
 Terra estéril, sem húmus – só medo e temor! (p.21)

É perceptível que a filha mais velha, apesar de evidenciar suas insatisfações com os moldes sociais aos quais é submetida, faz isso de forma silente e sombria, numa espécie de diálogo com os parentes mortos. Portanto, essa personagem, ao calar-se e submeter-se às imposições feitas pelas conservadoras tradições, e mesmo não concordando com seus mecanismos repressores, representa um estágio do silenciamento feminino que autoriza a manutenção dos ideários pressupostos pela tradição patriarcal acerca do comportamento sócio-familiar da mulher, como também, sustenta os fundamentos de uma tradição anacrônica e estagnada – exaurida.

Em *Anáguas*, as escolhas sintáticas, lexicais e a construção semântico-discursiva pelas quais as personagens revelam angústias, dilemas e conflitos, elegem a memória enquanto mecanismo representativo dos aspectos de ordem social/ideológica que permeiam o universo existencial das mulheres que compõem a ação dramática. A rememoração das experiências familiares vivenciadas e vislumbradas pelas personagens promove uma reflexão acerca de quem são e quais as experiências sociais que balizam suas percepções subjetivas. Portanto, estabelecendo novas percepções identitárias, notadamente,



no que se refere a Maria Cândida, que aponta para os modos de compreender os novos modelos emergentes com a modernização na qual está inscrita.

As percepções individuais das *Marias*, desta feita, resultam do olhar retrospectivo que fazem ao reconstruírem episódios passados. Nesse raciocínio, as memórias narradas pelas protagonistas promovem um jogo temporal no qual passado e presente, a dialética entre o tradicional e moderno, se tornam fundamentais para o entendimento da construção e os caminhos trilhados pelas personagens, tendo em vista que a simbiose temporal na obra eclode em decorrência das representações particulares e valorativas da tríade de figuras dramáticas. A identidade dessas mulheres se estabelece devido à intersecção entre as dinâmicas socioculturais e ideológicas do passado e do presente que perpassam suas vidas, sendo, portanto, construída a partir de memórias provenientes da história do seu grupo familiar.

Por esse caminho, os diálogos – ainda que muitos sejam construídos na dinâmica intrasubjetiva – que desvelam as relações estabelecidas entre as personagens colocam em cena o desequilíbrio, a crise, entre as iguais ao imprimir os diferentes posicionamentos de cada uma das mulheres, representadas nas vozes das três protagonistas. Assim, os embates discursivos são necessários para que se possa compreender os campos ideológicos refletidos nas malhas dos discursos das personagens e que refletem, também, conjecturas de representação de um determinado espaço sociocultural e as dinâmicas nele configuradas, mas que, ainda assim, dialoga com temas e posturas universais, uma vez que são posicionamentos humanos e perpassados pela ancestralidade ibérica das personagens como, também, pelos novos discursos universais que se interligam, dada a dimensão da abertura sociocultural advinda, também, com o capitalismo em suas dinâmicas socioculturais e, também, econômicas.

Nessa perspectiva, as personagens figuram discursos e posicionamentos individuais que dialogam entre o “eu” e o “outro” e, assim, desvelam conflitos que perpassam as suas vivências e convivências. Portanto, a esfera social na qual os sujeitos da ação estão inseridos é atravessada por múltiplas vozes que propagam e difundem dinâmicas geradoras de sentido entre um “eu” e um “tu”, como conjectura para falar do ser mulher em distintas representações: sujeito, mãe, filha, irmã, trabalhadora, fêmea e companheira. À vista disso, os diálogos que se

dão no âmbito do intersubjetivo colocam em duelo múltiplos pontos de vista que carregam posicionamentos, significações e sentidos em um determinado tempo e espaço. Todavia, os discursos proferidos são repercutidos, refletidos e propagados enquanto sustentáculo revelador do cabedal de valores patriarcais fixados na formação identitária das personagens e, notadamente, componente inerente à formação histórica da representação feminina no Brasil. Assim sendo, a literatura nos ensina a superar dicotomias: o Regionalismo não precisa ser necessariamente nem exotismo, nem nostalgia, nem xenofobia. Pode ser também uma forma de conhecimento (CHIAPPINI, 2014, p.54).

O diálogo presente no regionalismo dramaturgico nordestino em *Anáguas* delimita paradigmas que (re)definiram as modificações pelas quais uma família patriarcal é forçada a se adequar. O seu ápice e seu declínio econômico são esmiuçados pelas falas e pelo comportamento de personagens que, ainda assim, espelham posturas tradicionais em vigor nas sociedades ocidentais durante séculos e que estão ramificadas nos discursos de muitas mulheres, até a contemporaneidade. Assim, nos termos de Ligia Chiappini (2014, p. 53), o espaço provinciano não é visto “como pura matéria, mas também como modo de formar, como perspectiva sobre o mundo”, e qualquer oposição dicotômica entre provinciano e cosmopolita se torna falsa. Sobretudo porque sempre há, na representação literária, traços de uma regionalidade na qual a obra está inscrita e a qual pretende representar. Nessa perspectiva, “espaço fechado e mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não precisam necessariamente perder a sua amplitude simbólica” (p.53) e, portanto, universal.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

A relação que se trava, como vem sendo discutido até aqui, entre tradição e modernidade, dentro da tendência regionalista na literatura brasileira, aponta para espaços regionais, criados na literatura a partir de regiões geograficamente reconhecíveis, que desvelam as dinâmicas de universos históricos e sociais, desenhados por meio das regionalidades impressas nesses textos. Por esses caminhos, o espaço regional representado nessa literatura é construído via uma regionalidade que “se revela fecunda como uma categoria de análise político-estrutural” e que “pertence ao domínio de uma poética do espaço, especificada numa poética da ‘província narrada’” (CHIAPPINI, 2014, p. 52), sendo, este espaço, vivido e subjetivo.

Nesse sentido, “a regionalidade não supõe, necessariamente, que o mundo narrado se localize numa determinada região geograficamente reconhecível, mas sim ficticiamente constituída”, mas que, ainda assim, tem seu lócus constituído de representações encontradas no contexto no qual o escritor está inserido. Assim, o “regionalismo”, em sua feição tradicional, é uma tendência que busca refletir acerca de questões sociais, políticas e econômicas de um determinado povo. Já a regionalidade é o território inscrito na literatura para dar representatividade a estas questões, sob a perspectiva de um escritor, sendo, portanto, um espaço pelo qual ele trava uma arguição acerca das questões sócio-ideológicas – neste trabalho, enfatizou-se tais representações na obra ramalhiana, com ênfase para as representações subjetivas de dinâmicas como aquelas do patriarcado (em crise) e das relações entre homens e mulheres.

Assim sendo, seguindo os caminhos apontados por Chiappini (2014), toda obra apresenta aspectos de uma regionalidade, haja vista que são inscritas em uma época e em um lugar determinados historicamente e, dessa forma, toda obra carrega em si traços de uma região e, portanto, estão orbitando em uma esfera regionalista. Todavia, o regionalismo, não raramente, é visto a partir de uma

“pecha” que o categoriza como anacrônico, tendo em vista a concepção tradicional dessa tendência, relacionada ao subdesenvolvimento e à aversão à modernização e ao “progresso”, como apontando por Antonio Candido (1987) quando da sua análise acerca do Romance de 30.

Nos textos de Lourdes Ramalho analisados nesse trabalho, encontramos reminiscências desse regionalismo tido como tradicional, posto que está em constante embate com as novas dinâmicas sociais da sua região de pertença, sendo representado a partir de uma regionalidade que, além de declarar os aspectos socioculturais de um povo, também reflete as mudanças que perpassam as vidas dessas personagens, fundando, pela ruptura, por sua vez, uma tradição – que convive com a permanência, muitas vezes expressa na figura do professor, enquanto profissão. Assim sendo, podemos dizer que, sim, os textos ramalhianos dialogam com a feição mais tradicional do movimento regionalista, mas transpõem estes aspectos a partir do diálogo estabelecido com as dinâmicas regionais atuais, fazendo frente, muitas vezes, aos modelos pré-estabelecidos que repercutem, ainda, nas vidas das suas personagens.

Nesse sentido, poderíamos falar de regionalismos: o tradicional e o que aponta para as questões contemporâneas que, através da representação de um determinado povo, traz a lume questões que falam, também, de temas universais, sobretudo, porque está em constante diálogo com dinâmicas universais, a exemplo daquelas que dizem do desenvolvimento (e das próprias crises) do capitalismo. Além disso, é importante compreender que, como já observou Chiappini (1995), o próprio regionalismo de 30, era, em si, moderno, tendo em vista que surgiu em contraposição, justamente, às dinâmicas trazidas com a “crise” proveniente da modernização industrial daquele contexto histórico brasileiro.

Nos textos estudados, os conflitos entre o tradicional e moderno são realizados via o recurso da rememoração de fatos ocorridos nas vidas das personagens – apontando para uma dimensão em que passado e futuro são trazidos à cena. As questões impressas na sociedade que viu nascer estes textos, assim, estão comunicadas nos diálogos intersubjetivos (marcados pelos valores de um paradigma tradicional), pelos quais as personagens embatem, discursivamente, e nos diálogos intrasubjetivos (marcados pelo paradigma

moderno) que revelam a relação das personagens com seu próprio passado, com o passado dos seus antepassados, mas, também, com o seu presente e, por que não, com o futuro.

Desta maneira, o recurso formal usado pela dramaturga para dar forma aos seus textos se volta para o épico-narrativo, enquanto solução diante de um desafio imposto pela matéria a ser formalizada, que entra em contradição com a forma do drama cerrado, a fim de desvelar o desenrolar das questões sociopolíticas, econômicas e culturais que permeiam os contextos nos quais as personagens estão inscritas. Os conflitos desvelados nos diálogos intersubjetivos são trazidos à lume, também, nos monólogos reflexivos, constituídos a partir da rememoração de vivências das personagens. Nesse curso, os textos ramalhianos encontram-se, como apontado por Peter Szondi, acerca do drama moderno, via a interpretação de Raquel Imanishi Rodrigues, em meio a “um processo histórico de conflito travado no interior da forma dramática que descortina não apenas a crise da forma canônica do drama, mas também o modo particular com que se dá sua ‘superação’” (RODRIGUES, 2005, p. 211).

Ao falar do “aqui e agora” e ao mesmo tempo dialogar com o passado e com o futuro, seja via estética, seja via os próprios temas, Lourdes Ramalho propõe um acesso a reflexões, conhecimentos e vivências experimentados por sociedade e cultura que promovem um intercâmbio de experiências, um ir ao encontro de outras sociedades e culturas, um constante diálogo com posicionamentos distintos. Por esses caminhos, o drama *narrado*, mesmo que sob a aparência de diálogos, permite que o receptor (leitor/espectador) transponha os distanciamentos geográficos e socioculturais e, dessa forma, enxergue singularidades e diferenças que ampliem sua visão de mundo e seus pareceres subjetivos e sociais.

Assim sendo, as personagens são desnudadas, a partir da lente da dramaturga (que assume uma perspectiva narrativa), de modo que representam o ser humano sob a luz dos recursos modais da ficção. Essas personagens, então, são representadas a partir de um chão histórico particular, uma vez que a narrativa, no caso a dramatúrgica, não deve ser uma reprodução do que existe, mas sim, um mecanismo de composição das possibilidades do que é passível de acontecer. Dessa forma, as personagens-professoras são como um “ente

composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (BRAIT, 2006, p. 31). Por estes caminhos, via a regionalidade das obras “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 1998, p. 53). As personagens, dessa maneira, devem ser compreendidas através da função que exercem na obra literária: lugar onde vivem e são engendradas.

As professoras ramalhianas, por esses vieses, além de dedilharem conflitos inerentes ao indivíduo nordestino, fazem com que o leitor/espectador adentre ao drama a partir do “intercâmbio de experiências” das sensações das personagens. Dessa forma, a conjetura que envolve a produção e o despertar de sentidos entra em consonância com as diferentes dinâmicas sociais representadas na obra, isso tudo, a partir do diálogo com o passado e o presente, através de uma consciência transitória que, “embora conservada, é superada por uma nova consciência” a partir de “uma nova configuração que o artista, ou melhor, os artistas estabelecem, alargando, através de suas personagens, a consciência que o ser humano tem de si mesmo” (ABREU, 2001, p. 63).

Os textos modernos, nesse sentido, passam a estar sedimentados menos no diálogo e mais na narração externa ou no universo interior das personagens, rompendo a premissa do “presente absoluto” e mergulhando no passado, como forma de discutir a vida em sociedade, mediante a quebra da ideia de liberdade do indivíduo, frente à ascensão do capitalismo, em que as professoras atuam, seja como profissionais da educação (muitas vezes um mecanismo que poderia garantir o sustento, ou expectativa frustrada de realização pessoal) seja como mulheres que nos põem diante de um novo aprendizado: um modo de ser e estar no mundo, no qual ainda há muito para se aprender e desaprender.

## REFERÊNCIAS

### Corpus:

RAMALHO, Lourdes. *Anáguas*. Mimeo, [c. 1989].

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

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

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

### Referências críticas e teóricas:

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. In: \_\_. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. Organização de Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 599-610.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral, Ísis Baião*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Uni-Rio: Capes-RJ, 2006.

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

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

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

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: \_\_. *Penso Teatro: dramaturgia, crítica e encenação*. Vinhedos: Editora Horizonte, 2012. p. 220-238.

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

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

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

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

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 119-132, jan.-abr. 2008.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Tradução de Carlota Gomes -. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. [Ver capítulos: “Norte e Sul”, p. 31-42; “Lugar do romance de 30”, p. 43-80].

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Hemílio Salles Gomes (Orgs.). *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros). In: \_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-145.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: \_\_\_. *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.140-162.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. 2 ed. revista. Recife: Cepe, 2011.



CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. Obra em 2 v. [Ver capítulos: “Conceito de Literatura Brasileira”, p. 17-33, v. 01; “Reconsiderações gerais: a unidade na continuidade e suas etapas”, p. 489-503, v. 02]

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995.

CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e Regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). *Memórias da Borborema 2: Internacionalização do Regional*. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 21-64.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In; PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campina, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p. 665-702. v.2.

COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: \_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes. 1998. p. 11-50.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010

FERREIRA, José Luiz. Gilberto Freyre e Câmara Cascudo: perspectivas do elemento regional. In: ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de (Orgs.). *Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira*. São Paulo: Nankin, 2010. p. 111-139.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do Nacional-Popular no teatro Brasileiro Moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MACIEL, D. A. V. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. *Scripta UNIANDRADE*, v.10, p. 92 -108, 2012.

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

MACIEL, Diógenes André Vieira. O Alvorecer do Drama Moderno Brasileiro. *Terra roxa e outras terras* - Revista de Estudos Literários. v. 14, 2008.

MANIFESTO do Teatro Popular do Nordeste [1961]. *Arte em Revista* – Questão: O popular, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea/ Kairós, ano 2, n. 3, p. 64-65, mar. 1980.

PIMENTEL, Altimar. A busca de um sentido nacional. *Moringa: teatro e dança*, João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 113-118, dezembro de 2007a.

PIMENTEL, Altimar. Caminhos e descaminhos da dramaturgia nordestina. *Moringa: teatro e dança*, João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 119-134, dezembro de 2007b.

PRECIADO, Beatriz. Manifesto Contra-sexual. Madrid, Pensamiento/Opera Prima, 2002.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste*. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2002.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 71, p. 209-219, mar. 2005.

SANTINI, Juliana. A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 20, n. 01, p. 69-85, jan.-jun. 2011.

SANTINI, Juliana. Entre a memória e a invenção: A tradição na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Cerrados*, V.18, Ed, 27, p. 251-270, setembro, 2009.

SCHOLZ, Roswitha. O valor é o homem. Estudo sobre a socialização pelo valor e a relação entre sexos. *Novos Estudos/CEBRAP*, n. 45. p.15-36, junho-1996.

SILVA, Josimere Maria da. *Escrita de si, memória e testemunho em margem das lembranças, de Hermilo Borba Filho*. 2013. 118f.. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Campina Grande, 2013.

SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao sul. In: \_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 109-116.

SÜSSEKIND, Pedro. Peter Szondi e a filosofia da arte. *Revista Poiésis*, n. 11, p. 35-43, Nov. 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

TOSCANO, Antônio Rogério. Agreste: uma dramaturgia desejanete. *Revista Sala Preta*, v. 04, p. 105-113, 2004.

VIEIRA, Paulo. O teatro da geração de noventa no Nordeste. *Projeto Nordestes*, Sesc Pompeia, 05 a 31 de outubro de 1999. Secção: Ensaios. Disponível em: <[http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/nordestes/fra\\_ensaios.htm](http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/nordestes/fra_ensaios.htm)>

VIEIRA, Paulo. O teatro do povo. *Moringa: teatro e dança*, João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 155-162, dezembro de 2007.

VINCENZO, Elza cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo(Edusp), 1992 – (Coleção Estudos;127).

WOODWARD, Katryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org). Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

XAVIER, Elódia. A narrativa de autoria feminina: ontem e hoje. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: PGI - UFSC, 1994.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.