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

JOSÉ MARCOS BATISTA DE MORAES

DO TEXTO À CENA, DA CENA AO TEXTO: REFLEXÕES SOBRE DIFERENTES ENCENAÇÕES D'*AS VELHAS*, DE LOURDES RAMALHO

CAMPINA GRANDE, PB
Março, 2014

JOSÉ MARCOS BATISTA DE MORAES

DO TEXTO À CENA, DA CENA AO TEXTO: REFLEXÕES SOBRE DIFERENTES ENCENAÇÕES D'*AS VELHAS*, 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
Março, 2014

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.

M827d Moraes, José Marcos Batista de
Do texto à cena, da cena ao texto [manuscrito] : reflexões sobre diferentes encenações D´as velhas, de Lourdes Ramalho / José Marcos Batista de Moraes. - 2014.
122 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Prof. Dr. Diógenes A. Vieira Maciel, Departamento de Letras".

1. Teatro 2. Dramaturgia 3. Teatro Paraibano 4. Encenação Contemporânea 5. Regionalismo I. Título.

21. ed. CDD 792

DO TEXTO À CENA, DA CENA AO TEXTO: REFLEXÕES SOBRE DIFERENTES ENCENAÇÕES D'*AS VELHAS*, DE LOURDES RAMALHO

JOSÉ MARCOS BATISTA DE MORAES

Aprovada em: 07/05/2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Orientador - UEPB

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Examinador Externo - UEM

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Examinador Interno - UEPB

RESUMO

Trata-se de uma discussão sobre as relações entre dramaturgia e teatro, tomando como ponto de partida a reflexão sobre o trabalho da encenação e, consequentemente, do encenador, enquanto mediador da relação estética entre palco e plateia, e enquanto ponto questionador da autoridade do texto. Para empreender esta reflexão, estudam-se, especificamente, questões concernentes a diferentes montagens do texto paradigmático da moderna/contemporânea tradição teatral do Estado da Paraíba – *As Velhas*, de Lourdes Ramalho – em suas articulações com a recepção crítica interna e externa, em busca de compreender, pela análise do texto dramatúrgico e pelos testemunhos das encenações, como se constrói uma relação produtiva entre dramaturgia e teatro, em diferentes recortes de tempo. Dessa forma, constata-se, no percurso analítico de três encenações, o diálogo que as montagens travam com a dramaturgia ramalhiana, pois cada diretor, a seu modo, buscou uma forma diferente de contar a mesma história, em momentos históricos distintos, mediante uma relação interpretativa que não negava, em nenhum momento, a obra dramatúrgica, mas, pelo contrário, ampliava as interpretações da mesma. Essa análise explicita a importância de cada encenação para o cenário de cultural de sua época, através de uma pesquisa documental que aponta para a necessidade de sistematização da história do teatro na Paraíba e para a rediscussão do regionalismo na dramaturgia/teatro.

PALAVRAS-CHAVE: teatro paraibano; dramaturgia ramalhiana; encenação contemporânea; regionalismo.

ABSTRACT

This is a discussion on the relationship between drama and theater taking the performance of a dramatic text as a starting point for reflection and, consequently, the stage director as a mediator of the aesthetic relationship between theatrical stage and audience, and while questioning the authority of the dramatic text. To undertake this reflection, specifically, are studied issues pertaining to different theatrical productions of the paradigmatic text on modern/contemporary drama - The Old Women (As velhas), by Lourdes Ramalho - in your joints with internal and external critical reception, in search to understand the text and dramaturgical analysis of the memories of stage productions, how to build a productive relationship between drama and theater in different historical times. Thus, it appears, in the analytical course of three different stage productions, a dialogue with the Lourdes Ramalho's drama: each director in his own way sought a different form of telling the same story in different historical moments, whereby interpretative relationship did not deny the dramaturgical work, but on the contrary, broadened the interpretations thereof. This analysis explains the importance of each scenario for the cultural scenario of his time, through documentary research that points to the need for systematization of theater history in Paraiba and the renewed discussion of regionalism in drama/theater.

KEYWORDS: Paraiba theater; ramalhiana dramaturgy; contemporary staging; regionalism.

Dedico

A minhas duas mães Marinez Cardoso dos Santos e a Vânia Batista (*In Memoriam)*.
E a todos que continuam, teimosamente, construindo essa história teatral.

AGRADECIMENTOS

Realizar um trabalho como esse envolve um monte de pessoas, pessoas essas que muitas vezes acreditam mais no sucesso de que nós mesmos. Quero, inicialmente, agradecer ao Arquiteto do Universo pelo dom da vida e pla capacidade de prosseguir, mesmo quando parecia que o caminhar era impossível.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) , pela concessão da bolsa que foi de suma importância para as conclusão desse trabalho.

Agradecer à minha família, em especial a minha mãe Marinez Cardoso e a minha avó Josefa (Dona Nova) cuja tão agradável companhia eu precisei, com dó, abrir mão para terminar esse trabalho. Pelos lanches na madrugada e por todo o incentivo dado, nas palavras simples daquelas, que mesmo não tendo passado pelos bancos da academia, sabem o quão valorosa a educação é, e sempre me deram força, moral e financeira, para continuar seguindo em frente. A minha irmã Angélica e todos os meus outros familiares, que sempre me ajudaram nesses e em outros momentos. Muito Obrigado a todos.

Um agradecimento todo especial, àquela que tolera os meus surtos (que não são poucos), que sempre me ajuda e cujos beijos acalmam a minha alma. A minha noiva, namorada e grande amiga e companheira Samantha Pimentel. Meu muito obrigado por todo o incentivo e a certeza de que sempre estás aí para me dar um abraço apertado. Te amo!

Agradecer à minha querida diva, Regina Albuquerque, que me apresentou o meu principal companheiro nessa jornada: aquele rapaz com a cara de mal, mas com o coração maior do que ele. Falo do meu orientador, Diógenes Maciel, obrigado por toda a partilha, generosidade e compreensão nesse processo, que foi regado a cafeína, noites sem dormir e desejos de “ah, uma jaula!”.

Agradecer aos atores Gilmar Albuquerque e Chico Oliveira pela disponibilidade e contribuição.

A todos os alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

A minha amiga, Alyne Mateus pela companhia virtual nas madrugadas da vida e a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para esse processo. Esse trabalho é nosso!

A esperança não murcha, ela não cansa, também como ela não sucumbe a crença.
Vão-se sonhos nas asas da descrença, voltam sonhos nas asas da esperança.

(Augusto dos Anjos)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1. DO TEXTO À CENA 16

1.1 Encenação: mais do que levar um texto para o palco 22

1.2 O cenário da cena brasileira 26

1.3 A modernidade: uma questão da cena ou do texto? 33

2. "VIDA INTELIGENTE FORA DO EIXO" 37

2.1. Uma produção dramatúrgica sob o signo do regionalismo 37

2.2 Os ciclos ramalhianos: obras e características 47

2.3 *As Velhas*: um drama, tragicamente, "em crise" 51

3. UM TEXTO, TRÊS MONTAGENS: UMA HISTÓRIA TEATRAL 67

3.1. 1975: quando tudo começou 68

3.2. 1988: treze anos depois, outro olhar para a mesma história 73

3.3. Um novo milênio e um novo olhar sobre As Velhas 88

CONSIDERAÇÕES FINAIS 94

REFERÊNCIAS 97

ANEXOS 102

INTRODUÇÃO

Considerando que, durante muito tempo, a direção teatral foi simplesmente entendida como sendo o ato de transpor para a cena o texto dramatúrgico, temos às claras, de acordo com Torres (2007), que esse conceito não mais atende à pluralidade de formas de se levar um texto ao palco, em movimento na contemporaneidade. Daí, tomarmos, como ponto de partida para esta dissertação, uma reflexão sobre o trabalho da encenação e, consequentemente, do encenador, enquanto mediador da relação estética entre palco e plateia, pois, conforme Pavis (2008), o trabalho do encenador vai muito além do que o reencontro de dois referentes (textual e cênico), e é bem mais do que a realização performativa do texto.

É esse questionamento da autoridade do texto que se torna um importante passo para que o moderno diretor teatral assuma a postura e a posição de criador e, por estes caminhos, chegue até o perfil, conforme entendemos hoje, do encenador – um dos focos centrais de nosso trabalho. Além disso, este trabalho se dedica a estudar questões, especificamente, concernentes a diferentes montagens do texto paradigmático da moderna/contemporânea tradição teatral do Estado da Paraíba – *As Velhas*, de Lourdes Ramalho – em suas articulações com a recepção crítica interna e externa, em busca de compreender, pela análise do texto dramatúrgico e pelos testemunhos das encenações, como se constrói uma relação produtiva entre dramaturgia e teatro, em diferentes recortes de tempo.

Quando propomos uma análise a respeito da relação entre o trabalho do encenador e o do dramaturgo, o fazemos porque mesmo com toda a liberdade criativa do encenador, a perspectiva teatral ocidental ainda tem uma ótica que considera o texto um importante elemento, pois temos sempre presente na memória que a representação teatral está subordinada a um texto dramatúrgico pré-existente. Dessa forma, em maior ou em menor grau, o trabalho do encenador é perpassado pelo trabalho do dramaturgo, ou, no nosso caso, pelo trabalho da dramaturga. Porém, de acordo com Pavis (2008), podemos pensar

também um movimento contrário dessa via, ou seja, o trabalho do dramaturgo perpassado pelo trabalho do diretor-encenador, pois, a cada encenação, o texto é colocado em um contexto cultural diferente, possibilitando uma nova análise da produção textual e cênica.

A dramaturgia ramalhiana será considerada em uma posição "de vanguarda", como bem nos mostra Silva (2009, p.06), ao afirmar que, antes de Lourdes Ramalho, "[...] não se tinha tido ainda uma teatróloga na cidade, e falando do povo nordestino da maneira que fala, apregoando a ideia da tradição da maneira que apregoa, fazendo do sertão o seu objeto de estudo". Já é possível perceber, pela citação destacada, a importância dessa autora para o cenário teatral campinense e, em escala mais larga, paraibano. Sobre isso, Maciel (2012, p.95) já destacou como a produção dessa autora influenciou, e continua influenciando, atores, diretores e dramaturgos que sempre se voltam para os seus textos como uma espécie de "porto seguro", nas palavras do pesquisador:

> [...] A obra ramalhiana ocupa um lugar significativo na história do teatro paraibano moderno/contemporâneo, marcando a formação de um público que reconhece e se reconhece em seus textos, mas também influenciando definitivamente um universo de diretores e atores que têm nesta obra, a qual se recorre em momentos ímpares desta mesma história, uma espécie de porto-seguro, para onde sempre se volta, mesmo depois de tantas viagens e descobertas.

Consideramos a validade desta perspectiva de discussão mediante dois polos, como aqueles pontuados por Maciel (2012, p.98), que, ao discutir aspectos concernentes à dramaturgia nordestina, com ênfase sobre a obra ramalhiana, afirma que a crítica sempre acaba por pontuar a sua dimensão regionalista a partir de duas óticas, a da atração ou a do incômodo, pensamento obviamente derivado dos textos de Ligia Chiapinni M. Leite. Com isso, os críticos perdem de ver as suas múltiplas tensões, que são, nas palavras do pesquisador,

> [...] marcadas pela simultaneidade e diálogo entre culturas em embate, dentro de um mesmo território nacional. Tal embate parece se formalizar em obras que "tensionam a corda", jogando com as, assim chamadas, tradições populares e eruditas, no âmbito temático-formal. [...] As contradições críticas se revelam, por exemplo, na avaliação da obra de dramaturgos que, mesmo contra-hegemonicamente, se tornaram canônicos, sendo alçados à alta casta da literatura nacional, clareando a área de embate entre a diferença e a identidade, mesmo que ainda estejam, muitas vezes, marcados pelo uso do adjetivo regional, como uma categoria em posição abaixo.

Este pensamento segue, então, a perspectiva de que, ao contrário do que alguns setores críticos apregoam, o regionalismo não é estático, sendo o mesmo histórico – dessa forma, perpassa e é perpassado pela história –, mas, e principalmente, diz respeito a questões estéticas importantes, nas quais

> [...] o problema não nos parece tanto distinguir, como em qualquer tendência, as obras boas das más, esteticamente falando. Nestas, o efeito sobre os leitores será acanhado como soarão acanhados, o espaço, os dramas, os caracteres, a linguagem, o pensamento e as ideias. Naquelas, necessariamente, por menor que seja a região, por mais provinciana que seja a vida nela, haverá grandeza, o espaço se alargará no mundo e o tempo finito na eternidade, porque o beco se transfigurará no belo e o belo se exprimirá no beco. Só podemos sustentar que uma Faulkner ou um Guimarães Rosa são regionalistas, se entendermos que o regionalismo, como toda tendência literária, não é estático. Evolui. É histórico, enquanto atravessa e é atravessado pela história (CHIAPPINI, 1995,p.157).

Mas, se voltarmos à questão do "rótulo regionalista" perceberemos que, no discurso de uma dada parcela da crítica, muitas vezes, ele ainda designa uma produção marcada por uma limitação, quase uma incapacidade de se falar sobre o que está para além de sua região ou do lugar de onde se está escrevendo. Em *As Velhas*, portanto, em nosso objeto mais específico de estudo, encontramos um exemplo de texto que, segundo Maciel (2011, p. 755-756) supera a área de "incômodo" porque atinge

> [...] patamares estéticos e éticos na representação dos conflitos sociais engendrados pelo embate cultura-sociedade, visto "criar uma linguagem que [supre] com verossimilhança a assimetria radical entre o escritor e o leitor [neste caso, também podemos dizer do público de teatro] citadino em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de alienálo em relação ao homem rural representado.

São estes debates que conduzem o nosso olhar analítico em torno do que aqui estamos propondo, em trabalho estruturado em três capítulos. No primeiro deles, discutimos a questão da relação texto/cena a partir de uma perspectiva histórica que toma tais relações, seja no contexto estrangeiro ao Brasil, seja em território nacional, com vistas a traçar um panorama amplo, entre o momento em que tal discussão se inicia até os momentos decisivos em que ela passa a atuar como determinante estética no contexto local.

No segundo capítulo, nos voltamos a questões concernentes ao trabalho dramatúrgico de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, com especial ênfase sobre a análise-interpretação d'*As Velhas*, que foi, como já é pacífico entre os setores críticos, o passaporte do teatro paraibano para a cena do movimento teatral moderno/contemporâneo. É essa análise do texto que prepara a discussão empreendida em nosso terceiro capítulo, no qual se considera o trabalho de *encenadores* com tal texto em vistas da criação teatral, tomando, para fins de análise, aspectos concernentes às montagens realizadas em Campina Grande, no ano de 1975 (dirigida pelo paulista Rubens Teixeira), e a montagem de 1988, de Moncho Rodriguez, além da montagem realizada em João Pessoa, no ano 2000, pelas mãos de Duílio Cunha, junto ao Grupo Contratempo.

Assim, metodologicamente, para conhecermos essa leitura do fenômeno espetacular, procuramos resgatar aquilo que se poderia chamar de metatexto da encenação, a reescritura cênica proposta, a que se chega pela recepção, recuperável pela memória de encenadores, atores e atrizes que participaram dos processos cênicos ou, ainda, aquela da crítica especializada, registrada em jornais contemporâneos a cada uma dessas montagens.

Para Pavis (2008, p.23), a recepção é um elemento de tal importância, que, segundo ele, a encenação não existiria sem ela, pois:

> A encenação não existe no que tange ao sistema estrutural senão quando recebida e reconstituída por um espectador a partir da produção, pela equipe artística, da colocação em relação dos sistemas significantes. Decifrar uma encenação consiste em receber e interpretar o sistema que se encontra na base da produção [...] da equipe artística. Não se trata de reconstituir as intenções do encenador, mas sim de emitir uma hipótese sobre o sistema escolhido pelos produtores, através daquilo que o espectador recebe.

Para isso realizamos entrevistas semi-estruturadas, com alguns dos participantes da montagem de 1988, assim como também realizamos um levantamento de dados nos arquivos dos jornais da época a fim de verificarmos o que a imprensa local, e também, na medida do possível, o que a imprensa de outros lugares por onde essas montagens circularam noticiou a respeito das mesmas, notadamente em busca do debate, persistente, em torno de questões regionalistas, de modo a compreender as relações de ida e volta entre texto dramatúrgico e espetáculo teatral mediadas pelos encenadores.

1. DO TEXTO À CENA

As questões em torno da transposição de um texto dramatúrgico para o palco, na cena contemporânea, apontam para as reflexões a respeito do profissional que está à frente desse processo – reflexões estas, também, em constante ampliação. Durante muito tempo, a direção teatral foi simplesmente entendida como sendo o ato de transpor para o palco um texto dramatúrgico, mas, de acordo com Torres (2007), esse conceito não mais atende à pluralidade de formas de se levar a dramaturgia à cena tais quais verificamos na contemporaneidade, tornando-se, então, ultrapassado para definir determinadas criações cênicas.

Sendo o teatro uma arte que está inserida numa prática social coletiva, portanto, é preciso que exista um indivíduo que coordene esse processo, como discute Torres (2007, p. 112):

> [...] Para que sejam atingidos seus objetivos estéticos, é necessário que sobressaia deste coletivo de agentes criativos a figura de um coordenador do espetáculo ou de um agenciador da representação teatral. Isso é tão evidente que se pode constatar a presença tanto em espetáculos amadores quanto profissionais de alguém que "vê de fora o espetáculo". Para toda ação humana coletiva que julga ser capaz de produzir uma expressão artística cênica, integrada e organizada, seja ela de fundo popular ou erudito, dramática ou musical, faz-se necessária a presença de um organizador ou de um mediador das relações criativas.

Esse "organizador/mediador das relações criativas", do qual este autor nos fala, é, como normalmente falamos, o *diretor*. Como já afirmamos no início, a função desse organizador do espetáculo vem passando por várias reflexões nos últimos tempos, mas é na virada do século XIX para o XX que surge a figura do "moderno diretor teatral", trazendo como novidade a possibilidade de opinar a respeito do texto, na passagem para o palco, atribuindo-lhe sentido específico, uma vez que antes ele tinha apenas a função de

> [...] organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral – da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música, etc (TORRES, 2007, p. 112-113).

Partindo da reflexão sobre a forma da concepção do processo estético e a relação palco e plateia, e texto e encenação, Torres (2007), assim, nos propõe, em sentido histórico, uma classificação de tal função, a que chamará de *perfis operacionais*. Nessa classificação, apresenta três perfis englobando o coordenador do trabalho cênico, a saber: *ensaiador*, *diretor* e *encenador*. A partir dessa categorização, podemos entender como os responsáveis pela coordenação do trabalho cênico se comportam ao longo da história do teatro. Porém, é importante lembrarmos – pois há um raciocínio sempre comum quando nos deparamos com categorias e classificações – que, ao contrário do que se acredita, o que vem depois não anula o seu anterior. Na verdade, isso não acontece; e mesmo se pensarmos os perfis em uma escala que poderia se dizer evolutiva, partindo do *ensaiador* para o *encenador*, vamos poder identificar, ainda, a existência de todos esses perfis operacionais até hoje.

Como se pode depreender, o perfil operacional sobre qual centraremos mais a nossa atenção, nesse trabalho, é o do *encenador*, uma vez que objetivamos compreender a sua relação com o trabalho dramatúrgico. Mas, antes de falarmos e nos aprofundarmos sobre ele, vamos primeiro entender as características dos outros dois perfis.

O *ensaiador* seria o agente criativo atuante em todo um período de tempo compreendido do Renascimento até o século XIX. Voltemos, então, nossa atenção ao ciclo da teatralidade romântica de nosso teatro nacional, que, segundo Ramos (2012), compreende os anos de 1833 a 1863, quando se desenvolve o trabalho de João Caetano, maior ator romântico da nossa história teatral e responsável pela criação da primeira companhia brasileira de teatro. Daí, em termos de Brasil, ser possível se falar de um início – com a construção de novos edifícios teatrais, a exemplo do Teatro São Pedro, que trazia recursos teatrais até então inexistente no país – da implantação de uma nova teatralidade, um novo modo de produzir espetáculos, com ênfase na materialidade da cena.

Nesse período, a questão da coordenação da cena, como destaca Ramos (2012, p.143), era difícil. Nas palavras do autor:

> Uma das questões mais difíceis de elucidar, quando se investiga o funcionamento dos teatros da corte, e principalmente do Teatro S. Pedro,

> é a que diz respeito ao responsável pela palavra final sobre os espetáculos que eram apresentados. Quem definia os repertórios e selecionava as partes dos espetáculos? Havia alguém que exercesse uma função aproximada à do encenador moderno? Em havendo, quais seriam exatamente suas atribuições? O exemplo de João Caetano confirma que, no âmbito das companhias, os procedimentos da encenação eram coordenados pelo principal ator, principalmente a partir das convenções de encenação portuguesa e francesa.

No âmbito das casas de espetáculos, a exemplo do já citado Teatro São Pedro, quem exercia a função de coordenador da cena era o *inspetor de cena*, também chamado de *inspetor dramático*, que

> [...] com seu "camarim no arco do proscênio" era o responsável por tudo o que acontecia no palco, incluindo-se os espetáculos e todas as suas consequências na confrontação com o público. Pelos registros encontráveis na coluna "Teatros", de remissões ao inspetor de cena do Teatro S. Pedro, é possível deduzir que além de decidir repertório a ser encenado, definir os elencos, a cenografia, os figurinos e todos os demais aspectos artísticos e materiais das encenações, ele era o responsável imediato sobre tudo que dissesse respeito ao teatro (RAMOS, 2012, p.144).

O *inspetor de cena* era uma espécie de *ensaiador*, que estava ligado diretamente ao corpo diretor do edifício teatral. O *ensaiador,* então, é o perfil que está mais próximo da realidade do teatro brasileiro neste recorte de tempo, tendo sobrevivido ativamente até o ano de 1950: a ele, assim como ao *inspetor de cena,* eram atribuídas várias funções, como as de cenógrafo e de músico. O seu processo de orientação dos atores estava vinculado a *tipos* de personagens específicos, na medida em que se consideram as convenções estritamente devedoras da literatura, a qual o trabalho do ensaiador deveria se adequar para não frustrar a recepção do público, ainda muito atento ao papel do dramaturgo como alguém que se colocaria no centro do fenômeno teatral, configurando-se como importante chamariz de público. De acordo com Torres (2012, p. 479):

> [...] O trabalho de coordenação artística e material desempenhado pelo ensaiador no teatro brasileiro, ao longo de mais de um século, está intimamente associado a uma tradição luso-brasileira. Por sua vez, essa tradição associa-se às vertentes italiana e francesa, com vantajosa influência da última sobre a primeira. Essa cultura teatral, que poderia ser caracterizada como pré-moderna, de fundo latino ou mediterrâneo, legou ao oficio de ensaiador luso-brasileiro procedimentos e etapas de trabalho específicos visando à encenação tanto de uma obra dramática quanto de uma peça musicada: a distribuição dos papéis; a decoração do espaço; a marcação dos atores; a confecção dos roteiros para o ponto, contrarregra e demais técnicos; a supervisão do figurino e sua adequação histórica.

O *ensaiador* virou um sinônimo do que se convencionou chamar de "velho teatro", a saber: o teatro que era realizado no Brasil antes das primeiras tentativas modernizadoras. Este teatro antigo se mantinha alicerçado sobre quatro pilares importantes, são eles: o autor dramático, o ator, o empresário e o ensaiador. De acordo com Torres (2012, p.484), o único desses pilares que resistiu à transformação da modernidade foi o *ensaiador:*

> [...] Se as condições do autor, do ator e do empresário se transformaram mediante uma nova realidade cultural moderna, parece-nos que o mesmo não sucedeu com a função do ensaiador. O próprio termo *ensaiador* ficou fortemente vinculado à noção do "velho teatro", incompatível os tempos modernos, associado ao atraso estético e artístico do qual seria o responsável por presidir os trabalhos da encenação. A função foi pouco a pouco depreciada, consequentemente marginalizada e por fim esquecida pela própria história devido à modernização da cena teatral que reivindicava para o coordenador do espetáculo uma nova designação e uma nova concepção do espetáculo: diretor teatral ou simplesmente encenador teatral.

Muito mais poderia ser dito sobre esse importante personagem, da nossa história teatral, mas, como afirmamos, esse perfil operacional não é o foco central de nossa pesquisa, dessa forma avancemos para apresentar os outros dois perfis.

O *diretor* aparece na virada do século XIX para o XX, em termos de uma contextualização mais ampla do teatro ocidental, notadamente, em seu contexto europeu. O surgimento desse agente criativo e do seu processo de sistematização de trabalho deve muito às experiências realizadas por nomes de relevância como Stanislavski e André Antoine, entre outros pensadores pioneiros. Diferentemente do *ensaiador*, o *diretor* tem uma atitude mais crítica perante o texto, chegando a "travar alguns atritos" com a dramaturgia. É justamente essa sua postura crítica, como lembra Torres (2007, p.118), que contribui para emancipação da cena em relação ao texto dramatúrgico, considerando que

> O trabalho do diretor está sempre [...] direcionado para uma estimulação que visa uma determinada habilidade e competência dos demais agentes técnicos e criativos da equipe. O trabalho teatral pioneiro dos precursores da moderna direção colaborou para libertar a dramaturgia da gaiola dourada da literatura. E ao longo do século XX adensa-se um movimento de emancipação da cena em relação à dramaturgia.

Ainda sobre as funções do *diretor,* o mesmo autor afirma que o trabalho desse agente está

> [...] associado ao princípio de modernização da cena teatral. Espécie de porta-voz do autor, ele trabalha na busca de um viés interpretativo da obra dramática, atribuindo-lhe, subjetivamente, um sentido e efetivando o que modernamente costuma-se chamar de leitura ou visão de um determinado texto; desse modo, o diretor chama a si a autoria da transposição cênica (TORRES, 2012, p. 479).

O questionamento da autoridade do texto foi um importante passo para que o *diretor* assumisse a postura e a posição de criador. Esse ponto é, conforme nosso entendimento, muito importante para compreendermos o perfil do *encenador.* Sobre isso, Nicolete (2012, p.318) afirma que os primeiros questionamentos do texto têm pouco mais de um século e que, a partir daí, "os diretores foram assumindo cada vez mais sua posição como criadores do espetáculo, chegando mesmo a 'depor' o texto em nome da encenação". É justamente a ampliação pela qual vem passando o teatro, no campo da formalização e experiência, aonde se vem dando um grande destaque ao aspecto processual, não se pautando apenas pela obra acabada, o que permitiu, segundo Araújo (s.d), a possibilidade de pensar diferentes perfis operacionais, para o agente organizador do espetáculo.

Assim, o que diferencia o *diretor* do *ensaiador* é a relação que cada um desses perfis operacionais trava com o texto: o primeiro, como já vimos, tem uma autonomia e um posicionamento mais críticos em relação à dramaturgia do que o segundo. Todavia, o posicionamento crítico e a autonomia em relação ao texto, também é uma característica do e*ncenador*, então o que o diferenciaria daquele?

Uma possível resposta a essa indagação pode ser encontrada no mesmo texto de Torres (2007, p.116), quando ele nos lembra da questão semântica que envolve tais termos designativos, destacando que a língua portuguesa nos favorece com a existência das duas nomenclaturas. Seria então, segundo ele, por existir em nosso idioma opções diferenciadas de termos que se imprimiu

> [...] perfis distintos para as duas designações. Desta feita, ao moderno diretor teatral estaria associada uma visão interpretativa mais incisiva do que a visão de seu predecessor, o ensaiador. Apesar de ambos — ensaiador e diretor — trabalharem numa perspectiva textocêntrica, o moderno diretor teatral projeta sobre a cena uma maior e mais densa produção de subjetividade a partir do texto de um autor problematizando a questão da autoria da cena.

Assim, teríamos, então, originalmente, apenas dois perfis: o *ensaiador* e o *diretor*. Desta feita, o "moderno diretor teatral" apareceria para caracterizar aquele que é capaz de deixar a sua assinatura na obra teatral mesmo que ainda devedora da obra dramatúrgica,

sendo apenas uma opção de cunho didático. Ainda a respeito dessa questão linguística, no que tange à definição dos termos, Pavis (2010, p.05) pode ser chamado para corroborar com o pensamento de Torres,[1] quando ele afirma que é preciso termos cuidado com uso de determinadas expressões, verificando o domínio linguístico e cultural ao qual elas pertencem. Como exemplo, o teórico nos apresenta as definições de *performance* no sentido francês, que nada tem a ver com o sentido da palavra no idioma inglês, assim como o

> termo encenação, que em francês designa o conjunto e o funcionamento da representação, [e] em inglês limita-se ao ambiente visual da cenografia e dos objetos. "Ele é utilizado para descrever o papel do encenador ao contar uma história: seu modo de arranjar os objetos e as cenografias que o cenógrafo forneceu-lhe para criar o ambiente desejado".

Para Torres (2007, p.112), tem se verificado, tanto nas encenações quantos nos relatos dos processos, inúmeras particularidades que estão para além dos modos de ação do *ensaiador* e do *diretor*, pois, segundo ele, tais "particularidades presentes na ação de coordenar e estimular os trabalhos de uma equipe de agentes criativos na concepção de um espetáculo cênico, modificam os propósitos, objetivos e mesmo a finalidade da montagem cênica". Sendo assim o *encenador,* segundo Torres (2012, p. 479), terá o seu trabalho vinculado

> [...] ao ambiente criativo contemporâneo, com o estabelecimento de composições cênicas de caráter híbrido, distantes da escritura dramática convencional, por abrir espaço para criações concentradas num esforço de afirmação da própria escrita cênica como manifestação de teatralidade.

Então, o *encenador* é aquele que não trabalha mais em uma perspectiva cerradamente textocêntrica, mas que, para além disso, também dá conta de uma cena elaborada como trabalho autônomo, não apenas dele, mas dos atores, promovendo uma experiência com o espectador, que não depende exclusivamente do texto dramatúrgico. É

[1] De acordo com Pavis (2010), os termos *encenador* e *encenação* devem ser usados para definir as experiências cênicas que surgem a partir dos anos de 1880. Com esse pensamento, o pesquisador, de certa forma, faz uma delimitação temporal, pela qual cada um dos perfis aqui apresentados estaria ligado a um determinado contexto cultural e social, marcando o início da era do *encenador.* Segundo Pavis (2010, p.02), são as contribuições críticas de Zola e Antoine, no âmbito da dramaturgia, e as contrapropostas realizadas pelo Simbolismo, que marcam um novo processo: "Apesar dos precedentes históricos ligados ao próprio exercício da cena, seria o caso de reservar o termo encenação, e mais ainda o de encenador, para as experiências cênicas a partir dos anos de 1880, visto que a era dos encenadores não começou antes da crítica radical ao teatro feita por Zola ou Antoine, da mesma maneira que não começou "nem antes" da contraproposta do simbolismo (tomando-se apenas o exemplo da França)".

justamente sobre o trabalho do *encenador* que vamos realizar, agora, algumas reflexões, com o intuito de compreendermos melhor como esse processo se realiza e o que o diferencia no conjunto das experiências de se 'levar um texto a ribalta'.

1.1 Encenação: mais do que levar um texto para o palco

O uso da palavra "encenação", enquanto nomenclatura para definir o ato de dar vida cênica a um texto, data da segunda metade do século XIX, como já vimos anteriormente, pois é justamente nessa época que surge a figura do *encenador*[2]. Segundo Pavis (2011, p.122), o emprego da palavra, nesse sentido, contudo, remonta a 1820, pois:

> É nesta época que o encenador passa a ser o responsável "oficial" pela ordenação do espetáculo. Anteriormente, o ensaiador ou, às vezes, o ator principal é que era encarregado de fundir o espetáculo num molde preexistente. A encenação se assemelhava a uma técnica rudimentar de marcação dos atores. Esta concepção prevalece às vezes entre o grande público, para quem o encenador só teria que regulamentar os movimentos dos atores e das luzes.

Antes de prosseguirmos com a análise do trabalho do encenador, ou seja, da encenação, acreditamos ser necessário definirmos alguns termos, que são, de acordo com Pavis (2010), usados indistintamente como sinônimo de representação cênica. São eles: a representação, o espetáculo, a encenação e a performance. Assim, vejamos:

> A representação é o objeto concreto, físico, empírico produzido pelos atores, o encenador e sua equipe de criação. É também a ideia que a cena re-presenta, ou seja, apresenta uma segunda vez e que torna presente aquilo que estava ausente. O teatro é concebido como a retomada de uma ideia ou uma realidade anterior. Percebe-se toda a diferença com o termo inglês *perfomance*: a performance sugere que a ação é complementada pelo palco, sendo que o palco não remete, automaticamente (como o termo francês), à imitação do real. O espetáculo é a representação de todos os tipos de manifestações (que o inglês chamaria de *cultural perfomance*). As "artes do espetáculo", as *performing arts*, são apenas uma fração minoritária de todas essas *cultural perfomances*. No que se refere ao teatro, o espetáculo não é mais, de acordo com a palavra de

[2] Considere-se, ainda, que nos trabalhos teóricos da tradição francesa, como os de Roubine (1998) e os de Pavis (2011), aparecem os usos *diretor* e *encenador* como sinônimos em oposição a *régisseur* (ensaiador).Em algumas situações, a palavra encenador, então, remete ao que chamamos, anteriormente, de "moderno diretor teatral".

> Richard Schechner, do que o quarteto de cordas do século XX. A encenação é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulagem do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido. A performance, no uso francês do termo, é aquilo que chamamos em inglês de *performance art*, um gênero frequentemente autobiográfico em que o artista procura negar a ideia de "re-presentação", ao efetuar ações reais e não fictícias, apresentadas apenas uma vez (PAVIS, 2010, p. 03-04).

O que possibilita, enquanto condições de produção, o surgimento da encenação, então, de acordo com este mesmo estudioso, é a forma como o público de teatro passa a se constituir como um novo público, que exigia uma nova forma de levar um texto à cena. Daí, a encenação estaria estritamente ligada às revoluções em torno da compreensão do fazer teatral e das revoluções dos mecanismos que possibilitaram essa nova compreensão. Nessa mesma perspectiva, Roubine (1998, p.19-23), destaca dois fatores nesse processo, são eles: o apagamento das fronteiras e a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. De acordo com o crítico francês:

> [...] No início do século passado, digamos até 1840, existia uma verdadeira fronteira, ao mesmo tempo geográfica e política, separando o chamado "bom gosto", um gosto especificamente francês, da estética shakesperiana, a partir dos anos 1860 as teorias e práticas teatrais não podem mais ficar circunscritas dentro de limites geográficos, nem ser adequadamente explicados por uma tradição nacional. [...] O debate que acompanha toda a prática teatral do século XX coloca em oposição, em diversos planos e sob denominações que variam ao sabor das épocas a tentação da representação figurativa do real (naturalismo) e a do irrealismo (simbolismo), não seria tão intenso nem tão fecundo, sem dúvida, se não fosse sustentado por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade.

As transformações no teatro se concretizaram, não de uma hora para outra, mas de forma gradual. As condições para essa mudança foram sendo reunidas, a exemplo do surgimento de recursos técnicos que possibilitaram novas formas de representação e acirrou o debate entre o pensamento Naturalista – que propunha um teatro focado na representação do real empírico e observável, sendo que, para isso, os naturalistas, entre outras coisas, aprofundaram o estudo da iluminação no teatro e também da sonoplastia – e o Simbolista – que buscava levar ao palco não personagens propriamente ditos, mas

alegorias, representando sentimentos, ideias, em peças em que o cenário, som, luz, tinham maior destaque, enquanto recursos expressivos. De acordo com Roubine (2003, p.123):

> Os simbolistas chegam a dar uma definição nova da encenação: ela não deve se materializar; é "o livre jogo da imaginação" do espectador que, mobilizado pelo canto das palavras, irá elaborá-la. Ao palco basta fornecer, discretamente, algumas referências. Elas balizarão o devaneio criador de cada uma.

Mas é do seio do pensamento Naturalista que nasce um/ou o sistema que vai modificar a forma de encarar o trabalho do diretor, mas principalmente o trabalho do ator, como nos mostra Roubine (2003, p. 116 – 117)

> No final do século, na Rússia, Stanislavski põe em prática, com uma mistura de rigor exigente e sensibilidade poética, uma teoria da representação que deve muito ao ideal naturalista. Ela se enraíza em uma experiência múltipla. Stanislavski foi sucessiva ou simultaneamente ator e diretor, diretor de companhia e pedagogo. [...] O diretor, a seus olhos, é responsável pela coerência global da representação da articulação significativa de tudo que contribui para ela. Não há detalhe desprezível. A forma e a matéria do menor objeto têm um potencial de sugestão e de emoção que justifica que lhe dediquem o mesmo cuidado que aos elementos cênicos ou interpretativos que passam por essenciais.

Do debate entre o Naturalismo e o Simbolismo é que nasce a questão, que se torna a base de sustentação da encenação e o que realmente dá origem ao encenador. Essa questão seria: o que é um espetáculo teatral? De acordo com o crítico:

> [...] Antes de Antoine tal questão não se apresentava, pelo menos não nos mesmos termos. O século XVII indagava: O que é uma peça de teatro? O século XVIII: Como fazer para que o palco dê a ilusão de realidade? Os românticos: Como traduzir, através da escritura dramática, a diversidade do real? Todas essas indagações provinham de escritores, de intelectuais (ROUBINE, 1998, p.39 -40).

Essas questões nunca eram feitas pelos diretores, por homens da cena, isso só começa a mudar com Antoine, que vai ser o primeiro, como nos mostra Roubine (1998, p.139), a pensar sistematicamente "as práticas do palco como um conjunto integrado de instrumentos que devem concorrer para a criação de uma obra coerente". Assim, com o Naturalismo e o Simbolismo, essa origem dupla da encenação vai se manter ao longo de toda a sua história, pois "seja qual for o estilo, o encenador aparece para desafiar o autor, auxiliando o espectador a compreender melhor a peça apresentada, propondo-lhe sua

própria interpretação da peça" (PAVIS, 2010, p. 15-16). Nessa perspectiva, a encenação passa a ser a arte de refletir sobre o texto, uma arte que não precisa ter fidelidade à obra dramatúrgica, mas, ao contrário disso, a coloca em situação de enunciação, na medida em que a encenação deve ser, para o texto dramatúrgico,

> Um teste teórico, que consiste em colocar o texto "sob tensão" dramática e cênica a fim de experimentar no que é que a enunciação cênica provoca o texto; instaura um circulo hermenêutico entre enunciado para dizer e enunciação "abrindo" o texto para muitas interpretações possíveis (PAVIS, 2008, p.27).

A criação desses círculos interpretativos se dá, portanto, em perspectiva de encenação logocêntrica, ou seja: aquela encenação que está ligada a um texto pré-existente, a que Pavis chama de encenação ocidental. Também, conforme já pontuamos, o trabalho do encenador permite uma participação dos espectadores bem mais ativa, e não estamos falando aqui de intervenções na cena ou coisas do gênero, mas, sim, das inúmeras possibilidades interpretativas que o espectador pode ter em face deste mesmo trabalho.

Esse jogo interpretativo instaurado entre encenação e espectador afasta, ainda mais, o trabalho do encenador da dependência do texto, pois a encenação, nesse sentido, não é apenas um decalque do texto, contrariando a hipótese de que ela – a encenação – já estaria contida nele, havendo, assim, apenas uma única e boa encenação, concepção, por si só, problemática. É assim que a concepção de encenação não é mais considerada apenas como uma decodificação de signos ou de intenções, sendo, também

> [...] Uma produção de sensações (consequentemente, de significantes que transmitem e interpelam o espectador sem que o mesmo saiba ao certo o que aquilo quer dizer). Esta percepção da materialidade do espetáculo, da corporalidade dos atores, faz parte da experiência teatral, esta sedução, esta insatisfação do desejo que impede que a encenação se reduza a um sentido terminal (PAVIS, 2008, p. 29).

Essa abertura criativa, que visa possibilitar novas interpretações, e que é marca do trabalho do encenador, como já vimos, é muito importante para a análise que realizaremos em nosso trabalho, uma vez que temos, como *corpus* de pesquisa, montagens do texto *As Velhas* de Lourdes Ramalho, um texto consagrado da dramaturgia nordestina, em períodos distintos e mediante interpretações diferentes tendo em vista montagem dadas deste mesmo texto. Essas montagens são: a montagem de estreia do texto, realizada em 1975, dirigida

por Rubens Teixeira, e a segunda, realizada em 1988, que teve à frente o ibero-nordestino Moncho Rodrigues. Todas realizadas e estreadas em Campina Grande, Paraíba. Soma-se a estas duas, a montagem realizada em João Pessoa, capital do Estado, no ano 2000, sob a direção de Duílio Cunha. Mas, antes que adentremos as questões de análise dessas montagens, acreditamos que se faz necessário entender o cenário teatral brasileiro, no que diz respeito às práticas de representação cênicas.

1.2 O cenário da cena brasileira

A nossa intenção não é aqui realizar um estudo profundo da história do teatro brasileiro, mas apenas fazer alguns apontamentos para que possamos compreender como a figura do *encenador* chegou e tem atuado em terras tupiniquins. O início do teatro no Brasil, segundo Prado (1993, p.15), pode ter dois marcos históricos, que dependem do conceito/compreensão que temos do que vem a ser teatro.

Teríamos, assim, duas maneiras de pensar: o entendimento geral de teatro que abarcaria as várias manifestações, entre elas, as comemorações e celebrações festivas; e, também, um entendimento do teatro como algo pertencente a um sistema organizado – noção devedora do tipo de raciocínio implementado por Antonio Candido, ao referir-se à formação da literatura brasileira como um conjunto de obras integráveis. Esse sistema, conforme Faria (1997, p.269-270), ao falar sobre a forma como Décio de Almeida Prado entende a formação do nosso teatro, se inicia no Romantismo e é

> [...] Integrado por autores, atores, obras e público. [...] À semelhança de seus companheiros de geração, Antonio Candido e Paulo Emilio Salles Gomes, que estudaram o processo formativo da literatura e do cinema em nosso país. Décio de Almeida Prado procurou fazer o mesmo com o teatro, investigando o primeiro momento – ou o que Antonio Candido chamaria de "momento decisivo" – em que houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico.

Sendo assim, podemos, segundo Prado, dizer que o

> O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita

> pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis [sistema], então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX (PRADO, 1993, p.15).

Se optarmos por adotar a segunda perspectiva, o teatro em terras brasileiras estaria começando a se sistematizar, ainda timidamente, na mesma época em que, na Europa, já começava a eclodir a figura do "moderno diretor teatral", um dos grandes pilares do processo de modernização daquele teatro. Todavia, considerando o nosso relativo atraso, a discussão sobre tais temas e, também, a própria questão da encenação, só aportará no Brasil quase um século depois. Brandão (2002, p.18-19) vai nos dizer que mesmo a Europa tendo sido sempre a referência do teatro brasileiro não podemos aproximar, historicamente, o momento de nascimento do nosso teatro com o contexto que viu nascer o processo de modernização do teatro europeu, pois, de acordo com ela,

> [...] Nenhum estudioso do tema chegou a localizar, na virada do século, alguma espécie de revolução cênica; ao contrário, até – todos são unânimes em indicar uma aproximação inclinada por si só a neutralizar a chance de quebras e rupturas, materializada na busca ansiosa, por parte do teatro [brasileiro], do gosto popular, a preocupação de caminhar ao encontro do senso comum.

A perspectiva adotada por Tânia Brandão, para compreender o teatro no Brasil parte da noção de *mercado teatral,* sendo, então, as características desse mercado e os modos como tal noção influenciou a modernização de nosso teatro seu foco de análise. O percurso trilhado pela autora é, ao nosso entender, muito interessante, pois destaca a importância dos chamados grupos amadores no avanço estético, culminando justamente com o aparecimento do *encenador* nos palcos brasileiros. Essa focalização no trabalho dos grupos amadores, assim, nos ajuda a compreender que a modernização no teatro feito no Brasil não aconteceu de uma hora para outra, mas foi um processo lento e cheio de dificuldades.

Desta feita, é como essa autora que vamos buscar uma proposta de arranjo cronológico do teatro no Brasil, sendo dividido em duas fases: a primeira como sendo a do *teatro realista* (de 1855 a 1888) e a segunda marcada pela hegemonia do *mercado ligeiro*, cujos gêneros predominantes seriam a revista, a opereta, a burleta, a comédia, algum melodrama ou dramalhão – essa fase se estenderia até 1943. Vejamos:

> [...] Teria sido constituído, então, um mercado teatral minimamente consolidado, mas caracterizado pela exploração de sensações mais fortes, voltado para a exposição de ideias e de comportamentos mais universais, medianos, retratos da vida corrente, inclinada em particular para a exploração do humor. Poder-se-ia falar assim na estruturação de um mercado de base realista, pontilhado volta e meia por manifestação de intensa teatralidade, erigido ao redor da figura do primeiro ator. A partir da segunda década do século, notadamente a partir de 1916, teria ocorrido um ressurgimento do *teatro declamado*, com razoável impacto; algumas de suas modalidades passariam a se projetar nos palcos, alternando-se com o brilho da revista. Este processo teria registrado a implantação de um sistema teatral brasileiro, que se articulava em si como fazer autônomo, fato de mercado, mesmo que instável ou precário, sem contar com o apoio – ainda que indireto – do Estado, tal como ocorrera no século XIX, sob o Império. Na medida em que este sistema supunha a absorção de um mínimo de procedimentos realistas e teatrais, ele promovia simultaneamente uma cooptação e uma educação do gosto, condição de sua sobrevivência e decorrência de sua forma especifica de ser e de se fazer (BRANDÃO, 2002, p. 20-21).

Como é possível perceber, na citação acima, o teatro realizado no Brasil até 1943, data da estreia de *Vestido de Noiva* – obra de Nelson Rodrigues, que em sua montagem pelas mãos do polonês Ziembinski, sempre é tomada como marco referencial do início de nosso teatro moderno – estava ainda centrado na figura do primeiro ator.[3] Brandão (2002, p. 14) dirá que a vontade do ator, o seu desejo de fazer teatro, é ao longo da história a única linha de ação contínua que podemos identificar no teatro brasileiro, pois, para ela "são os atores os responsáveis pela vitalidade do palco no país. Atores-empreendedores, atores-empresários, atores-produtores, atores-promotores".

A modernidade no teatro brasileiro se inicia, então, com a passagem do que a autora chama de *teatro das divas,* aquele centrado na figura dos grandes atores e suas companhias, para o *teatro dos encenadores*, marcando um processo de transformação, de

[3] Maciel (2004, p.33) fala sobre a figura desses atores e de como era a organização dessas companhias, compostas por atores especializados na interpretação de um determinado papel, isso muito ligado a uma lógica de mercado, já que as mesmas tinham vários espetáculos em seus repertórios, principalmente as comédias de costumes, pois essas caiam facilmente no gosto popular, atendendo ao mercado. Tais espetáculos, como nos mostra o pesquisador, eram "[...] representados por companhias que tinham em seus elencos intérpretes para cada tipo de papel (o galã, a dama-galã, o centro cômico e dramático, etc.); na realidade, atores capazes de cobrir todas as idades e gamas interpretativas, o que possibilitava à companhia encenar qualquer texto, desde que coubesse dentro dessa "tipologia dramática". As grandes produções, mais cuidadas e que permaneciam mais tempo em cartaz, tinham como centro o Rio de Janeiro, de onde as companhias saíam em excursões para as cidades menores no interior do Estado, reduzindo, para tanto, os cenários e o elenco. Do elenco principal, mantinham-se apenas o primeiro ator e a primeira atriz, que serviam para garantir a publicidade e, consequentemente, chamar a presença do público. Os outros elementos do elenco eram substituídos por amadores, normalmente locais. Tínhamos, assim, um teatro em que as peças eram escritas sob medida para determinados nomes, consagrados pelo público, verdadeiramente especializados em tipos que acabavam encenando a vida inteira, relegando a figura e a participação do diretor a um segundo plano".

passagem de um para outro modo de fazer, o que vai permitir a criação de um sistema teatral moderno. Tudo isso é marcado pela montagem do texto de Nelson Rodrigues. Essa datação foi o que ficou convencionado pela crítica hegemônica, porém outros pontos podem ser fixados, também como nos aponta Maciel (2008, p. 51-52):

> Se, para a historiografia e crítica estabelecidas, não se discute o lugar fundador de Nelson Rodrigues no contexto de nossa modernidade teatral, notadamente no ano de 1943, quando vem à cena *Vestido de noiva;* de outro lado, poderíamos também considerar outras posturas, como a compreensão da formação de um sistema organizado, a partir da inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia (São Paulo, 1948), evento este afinado com o período pós-Vargas e com o nacional-desenvolvimentismo; até chegarmos às experiências mais estreitamente ligadas à arte do ator e dos encenadores, já na década de 1970 e que continuam em franco desenvolvimento até nossos dias.

Seguiremos com o que se convencionou e também adotaremos aqui como marco a montagem já citada anteriormente. Sobre ela nos fala Magaldi (1997, p.207-208), um dos grandes responsáveis por essa convenção crítica, já que esse pesquisador foi um dos principais estudiosos da obra de Nelson Rodrigues e do nosso teatro como um todo, ao afirmar que

> Modificando o panorama brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, indiferentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios, Os comediantes transferiram para o encenador o papel de vedete. Nessa reforma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa. [...] Foram necessários mais alguns anos para que se consumasse a atualização estética. Sem escolas, sem modelos, sem conhecimento efetivo do problema, não poderíamos, por nossa conta, realizar a mudança. Ela nos veio com a presença de outro estrangeiro, trânsfugo da guerra, que aportou ao Brasil um tanto ao acaso e que está hoje definitivamente incorporado ao teatro nacional: o polonês Ziembinski.

O pensamento do autor do *Panorama do Teatro Brasileiro* é, ao nosso entender, carregado de um certo "torcicolo cultural", para usarmos uma expressão do crítico Roberto Schwarz (1992), pois Magaldi afirma que a atualização estética só foi possível devido à presença do polonês Ziembinski – deixemos às claras não estamos querendo diminuir o crédito da montagem realizada por ele. É necessário apenas pontuar que, como nos mostra Brandão (2002, p.28), a ação dos grupos amadores, que foram os grandes responsáveis por esse processo de modificação no teatro realizado no Brasil, criou um cenário tão efervescente, que somos levados a acreditar que, uma hora ou outra – mesmo que no

terreno das hipótese –, teríamos uma grande montagem como foi a do *Vestido de Noiva*, pois, para a pesquisadora, tal processo de modernização do mercado "só começou a ocorrer como resultado da ação de amadores, na realidade. Foi fruto direto do impacto gerado pelo Teatro do Estudante, organizado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980) no Rio de Janeiro e em atividade (nem sempre contínua) a partir de 1938".

Maciel (2004, p. 40) fala sobre como esse processo de modernização estava ligado a uma classe intelectual, sendo a formação universitária o elemento que unia as pessoas de origem diversas que formavam esses grupos:

> Desde o início da década de 40, a renovação da cena teatral paulista deve-se à influência dos grupos amadores, da mesma maneira como aconteceu no Rio de Janeiro. Tais grupos eram formados, em sua maioria, por membros da alta sociedade e burguesia. No entanto, também tínhamos a presença de estudantes, que moravam na capital, oriundos do interior do Estado. O que unia esses grupos, com membros de origem diversa, era a formação universitária, comprovando que essa experiência surgiu em torno de um certo conjunto de intelectuais. Os principais grupos dessa época eram: O Teatro do Estudante, *Os comediantes*, o GTE – Grupo de Teatro Experimental e o GUT – Grupo Universitário de Teatro. Os repertórios giravam em torno de dois eixos: O GUT, organizado pelo professor Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes, preferia a dramaturgia de língua portuguesa; enquanto os demais oscilavam entre montagem de clássicos da Grécia, Inglaterra e França, até os modernos, como Pirandello ou o norte-americano Tennessee Williams. No entanto, o GTE e *Os Comediantes,* também traziam à cena autores nacionais, como Abílio Pereira de Almeida e Nelson Rodrigues.

A era dos *encenadores* no teatro brasileiro pode ser datada, segundo Magaldi (1996, p. 277), a partir do ano de 1978, tendo como marcos a encenação de "*Macunaíma* [levado ao palco por Antunes Filho] e o fim do Ato Institucional número 5", essa "era" é, como mostra, o crítico extremamente devedora do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, que foi

> [...] criado em São Paulo em 1948, estabeleceu a hegemonia do encenador com o concurso dos diretores europeus, sobretudo italianos, que também na década de 50 assumiram as rédeas de conjuntos como o Teatro Popular de Arte (Companhia Maria Della Costa-Sandro Polloni), a Companhia Tônia-Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete.

A figura de Antunes Filho é "usada" por Magaldi (1996, p. 280) não apenas para pontuar um marco inicial da 'era dos encenadores' no nosso teatro, mas também como um

exemplo de como se dá o processo de trabalho do *encenador*, pautado em uma grande liberdade criativa, de acordo com o crítico:

> Em sua pioneira trajetória artística, Antunes Filho tem utilizado, segundo as conveniências de cada criação, um dos modelos de intervenção acima resumi-dos: em *Macunaíma*, a adaptação do romance de Mário de Andrade realizada por Jacques Thériot e pelo Grupo Pau Brasil, de acordo com as necessidades do espetáculo que concebeu; em *Romeu e Julieta*, a música dos Beatles em lugar das composições da época; em *Xica da Silva*, peça de Luiz Alberto de Abreu de cujas diretrizes divergiu, conservando o nome do autor mas tomando liberdades com o texto; em *Vereda da salvação*, enxugando o diálogo de Jorge Andrade, em *Paraíso Zona Norte*, igualmente enxugando *A falecida* e *Os sete gatinhos* de Nelson Rodrigues, emprestando-lhes nova ambientação e novas vestimentas; em *A hora e vez de Augusto Matagra*, dramatizando a narrativa de Guimarães Rosa; em *Nova velha história*, adaptando sem palavras o conto Chapeuzinho vermelho; e, em *Gilgamesh*, transpondo para o palco a epopéia do herói do mesmo nome, rei de Uruk, na Mesopotâmia, que precedeu ao menos de um milênio e meio a saga homérica. Cauteloso, Antunes Filho preferiu sempre apoiar-se em obras literárias alheias que permitem maior segurança ao seu vôo criador.

Ao lado de Antunes Filho, outro *encenador* que merece destaque é Gerald Thomas, o qual, segundo Fernandes (2010, p.05), introduziu no Brasil uma tendência presente no teatro norte-americano desde meados da década de 1970. Segundo a pesquisadora, o trabalho desse *encenador* se aproximava

> [...] da linha de trabalho dos encenadores Richard Foreman e Bob Wilson, dos grupos Mabou Mines e Wooster, das performers Meredith Monk e Lucinda Childs. O que todos tinham em comum era a exploração autorreflexiva da linguagem formal das artes cênicas. Centravam o interesse em experimentações radicais de tempo e espaço, e punham em xeque métodos mais tradicionais de criar o teatro. Não havia texto dramático, personagens definidos, conflito teatral, nem cenário, no sentido de um lugar onde o espetáculo se localiza. O espaço cênico era o próprio teatro e a progressão da narrativa acontecia por meio de mudança de temas espaciais, que se repetiam no decorrer do espetáculo.

Além dos dois *encenadores* supracitados Magaldi (1996, p.281-283) nos apresenta uma lista cronológica com vários encenadores, que reproduzimos abaixo:

> Cronologicamente, o primeiro encenador a obter êxito amplo foi **José Possi Neto** em 1984, com a montagem da peça *De braços abertos*, de Maria Adelaide Amaral. Ele soube inocular no palco uma atmosfera mágica, em que a luz dirigia a flexibilidade dos movimentos, evitando os prosaicos pormenores realistas, para instaurar a fluência do sonho. Pena que a morte prematura tenha roubado do teatro **Luiz Roberto Galizia** –

autor do belo ensaio *Os processos criativos* de **Robert Wilson** –, que trouxe para as suas experiências a vitalidade do desempenho. **Francisco Medeiros**, responsável, a meu ver, pela mais convincente materialização cênica das teorias de Antonin Artaud, não tem trabalhado com a continuidade que seria de desejar. Igual observação se aplicaria a William Pereira que, depois de um criativo *Leonce e Lena* e de êxitos como *Uma relação tão delicada* e *Senhorita Júlia*, se especializou no campo da ópera. **Cacá Rosset**, diretor do Ornitorrinco, um dos poucos grupos a ostentar um perfil identificável, vem conseguindo desempoeirar os clássicos, tratados por ele como contemporâneos. De Brecht a Shakespeare a agora de novo ao Jarry, de *Ubu* – texto que há um século indicava os procedimentos da vanguarda –, ele evitou os riscos museológicos da submissão passiva e escolheu a irreverência que se encontrava no cerne de suas obras, obtendo a cumplicidade franca da platéia. Diferentemente de **Flávio Império**, que foi buscar no Teatro de Palladio em Vicenza, na Itália, o modelo para vestir o palco nu recomendado por Nelson Rodrigues em *A falecida*, **Gabriel Villela** extraiu do texto os signos de seu inventivo cenário. No fundo, tacos de sinuca, dispostos à maneira de velas num altar. No chão, a própria mesa de jogo, e o pano verde, no final, sugerindo o campo de futebol, última jornada do protagonista em desespero. Em síntese admirável, todos os ambientes da tragédia carioca estão contidos no espaço da cena. Em outras montagens, Gabriel Villela incorporou ao palco reminiscências barrocas de sua Minas natal, fundindo-as na mesma atmosfera mítica. *O mambembe*, apesar de seus aspectos positivos, entre os quais a mala a simbolizar o título, diluiu a bela construção dramática de Artur de Azevedo, que perdeu a sua organicidade, sem que entrasse no lugar outro valor palpável. Antonio Araújo, afinado com uma das vertentes da estética atual, procura fugir dos teatros convencionais e localiza *O paraíso perdido* – adaptado do poema de Milton – dentro de uma igreja, e o bíblico *O livro de Jó* – que **Luiz Alberto de Abreu** transformou em peça – nos múltiplos recintos de um hospital. As possibilidades de exploração do espaço enriquecem sobremaneira o rigor criativo de **Antonio Araújo**. **Eduardo Tolentino de Araújo**, que havia feito em *Viúva, porém honesta* uma das leituras mais originais de Nelson Rodrigues, conduz com mão firme o Grupo Tapa originado no Rio de Janeiro há mais de uma década, e recebe o reconhecimento da crítica ao realizar expressivo panorama do teatro brasileiro. Um juízo superficial o consideraria menos audacioso que outros encenadores-criadores. Basta ver os espetáculos *Vestido de noiva* e *Rasto atrás* para concluir que, sob a aparência nada bombástica das duas montagens, surge uma imagem profunda dos textos. Pela primeira vez a obra de Nelson Rodrigues conseguiu desligar-se, de forma convincente, do fantasma da encenação histórica de Ziembinski. O aproveitamento plástico dos espelhos sugeriu, com extrema mobilidade, o intercâmbio permanente entre os planos da realidade, da memória e da alucinação. E o exigente texto de Jorge Andrade, que recorre ao protagonista em várias idades e, em certas cenas as coloca todas no palco em diálogo simultâneos, não perde em momento algum a clareza. Tolentino teve a coragem de enfrentar verdadeiros tabus da dramaturgia brasileira e imprimir-lhes um tratamento contemporâneo. Vários outros encenadores, que vêm de fases de diferente inspiração, não perderam a atualidade e continuam forças vivas do nosso palco. Mencionam-se, entre eles, José Celso Martinez Corrêa, Antonio Abujamra, Celso Nunes, Fauzi Arap e Marcio Aurélio. E deixei de lado

> encenadores mais conhecidos do público no Rio, entre os quais Aderbal Freire-Filho, Moacyr Góes, Bia Lessa e Marcio Vianna, há pouco falecido, que vimos em São Paulo na esplêndida montagem de *O futuro dura muito tempo*, sobre a tragédia de Louis Althusser.

Falamos muito, até então, de modernização do teatro brasileiro, mas, ainda, muito preocupados com a figura do *encenador* e, portanto, com uma perspectiva da cena, o que nos incita uma questão: a modernização se dá apenas no âmbito da cena? Como fica a dramaturgia neste quadro?

1.3 A modernidade: uma questão da cena ou do texto?

Em torno dessas questões, considerando o que nos aponta Brandão (2002, p.27-28), a resposta seria que a modernidade, atrelado aos auspícios do Modernismo de 22, no sentido de ruptura com as formas e, também, na perspectiva cronológica, tomando-se como grande marco o ano de 1943, é uma questão mais da cena que do texto. Uma vez que as renovações feitas na dramaturgia foram de curto alcance, ficando restritas a atualizações dos temas:

> Existiram renovações de pequeno alcance na dramaturgia, com *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, de 1932, *Amor,* de Oduvaldo Viana, de 1933, ou *Sexo,* de Renato Viana, de 1934; são meras atualizações de detalhe, traduzem um moderno apenas etimológico, sem radicalidade bastante para sacudir a cena que se fazia naquele tempo. Além disso, considerando-se que tais dramaturgos buscavam promover atualizações *temáticas* mais do que qualquer outra coisa e que escreviam para o palco de seu tempo, para os atores de sua época, fica clara a impossibilidade de que seus textos pudessem sequer sonhar em propor o *moderno*.

Para que a dramaturgia brasileira realizasse uma contestação da ordem vigente com êxito, seria necessário que a Semana de Arte Moderna tivesse surtido o mesmo efeito na dramaturgia que teve sobre os outros gêneros literários. Sobre a participação do teatro na Semana de 22, Prado (1993, p.15) nos lembra de que esse não teve representação:

> Cada arte pode alegar um "monstro sagrado" que a representou valorosamente no período heroico do movimento entre a explosão estética de 22 e a crise econômica de 29. A música possui Villa-Lobos; a pintura, Di, Tarsila, Anita Mafaltti; a poesia e o romance, Mário ou Oswald de Andrade. Só nós, dramaturgos e comediógrafos , encenadores

> e críticos dramáticos, não temos nenhum ancestral modernista ilustre sob cuja sombra protetora nos abrigar. A verdade, a dura verdade, é que não estivemos na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros. A história de nossa renovação, forçoso é confessá-lo, inicia-se quase duas décadas depois.

Sobre a lentidão de como as discussões da Semana de 22, foram introduzidas em nossos palcos Maciel (2004,p.33) destaca que

> [...] As experiências vanguardistas de Oswald de Andrade, em textos como *O homem e o cavalo* (1943), *A morta* (1937) e *O Rei da Vela* (1937), ficaram na gaveta por quase trinta anos só chegando ao público depois da morte do autor, atestando o terrível estado de inércia a que nossa cena teatral estava submetida. Nesse período, no entanto, é possível destacar a contribuição do literato e critico Antônio de Alcântara Machado que, em seus artigos quase doutrinários publicados no periódico *Terra roxa e outras terras*, criticava a forte presença dos três pilares básicos da cultura oficial de então: a ópera, as temporadas francesas e as companhias portuguesas. Para esse crítico, a cena brasileira entrava num extremo anacronismo e pobreza, que favorecia o reflorescimento da comédia de costumes. Era chegado o momento de se atingir dois objetivos: *universalizar e nacionalizar.*

Com o grupo Os Comediantes – após a montagem do *Vestido de Noiva* – se marca o início da tradição moderna (portanto, diferente de modernista) do teatro brasileiro, conforme se convencionou, mas, também, com a irrupção do Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, que, segundo Maciel (2004, p.39), "ao importar os encenadores europeus, esses grupo desencadeou um movimento no Brasil que possibilitou a competição com as peças em cartaz nos grandes centros mundiais". Dávamos, assim, o primeiro passo rumo à proposta de *universalização* preconizada por Antônio de Alcântara Machado, porém o segundo "tranco", ou seja, a *nacionalização*, como nos mostra Prado (1993, p.25),

> [...] coube, principalmente, ao Teatro de Arena, que, buscando um estilo de representação, uma linguagem de palco especificamente nossa, acabou por encontrar a velha comicidade farsesca preconizada por Antônio de Alcântara Machado. O riso popular, subindo do circo e da revista, foi a chave para um interpretação genuinamente brasileira de textos brasileiros, servindo ainda, de passagem, para a reavaliação de clássicos franceses e espanhóis.

O texto dramatúrgico e a cena sempre caminharam juntos, de uma maneira ou de outra no teatro, como afirma Fernandes (2010, p. 157-158):

> O movimento não é novo. Como lembra Anne Übersfeld, a dramaturgia sempre foi escrita contra ou a favor do "objeto-teatro" a que se dirigia. A forma dramática, além de expressar um sentimento de época, sempre revelou uma prática cênica, um tipo de desempenho e uma determinada imagem da representação. A qualidade do espaço, o estilo de atuação e o modelo de fábula que o teatro estava apto a contar sempre foram fatores determinantes da escritura do dramaturgo.

Numa resposta à pergunta feita no início desse tópico, sobre a modernização no nosso teatro brasileiro ser uma questão da cena ou do texto, podemos, nos apoiando nos pensamentos de Prado (1993, p.26), dizer que, no Brasil, a renovação cênica preparou a modernização dramatúrgica,

> Só uma previsão Antônio de Alcântara Machado não fez: a de que a renovação cênica antecederia e prepararia, de modo geral, a dramaturgia. Considerando somente o ângulo literário, não percebeu, embora conhecesse Copeau e Bragaglia, Gordon Craig e Jouvet, Charles Dullin e Baty, a importância real do encenador no espetáculo moderno. Legislou para o texto com se ele pudesse existir por si mesmo, desligado da realidade material que o transforma em teatro. Pensou em dramaturgos e comediógrafos, quando deveria pensar, de início, em diretores e cenógrafos.

Na contemporaneidade, a relação entre texto e cena se ampliou e tem se ampliado para além do gênero dramático. A contemporaneidade do nosso teatro é marcada pela afirmação de que a *escritura cênica* deve entrar em relação com a literatura, de um modo geral, e não apenas com o gênero dramático. Como nos mostra Fernandes (2010, p. 158):

> Talvez essa tenha sido uma das mudanças mais radicais da relação texto/cena no teatro contemporâneo. Para entendê-la, não é preciso voltar à discussão sobre a natureza literária ou teatral do texto dramático. Jiri Veltrusky, teórico da escola de Praga, considera a discussão inútil. Observa que sem dúvida o drama é uma obra literária e, enquanto tal, pode ser simplesmente lido ou usado como componente de performance, como faz Robert Wilson com os textos de Müller. A diferença está no tipo de teatro que se pratica e, em última instância, vai determinar a escolha e o uso que se faz do texto. Algumas formas teatrais contemporâneas, por exemplo, preferem os textos líricos e narrativos ao drama, pois pretendem que a escritura cênica entre em relação com a literatura como um todo, e não apenas com o gênero dramático.

Sobre a dramaturgia contemporânea, a autora vai dizer ainda que a mesma é construída segundo as regras do *playwriting* ou como *storyboard*, além disso, segundo ela:

> Qualquer espectador ou leitor mais assíduo de dramaturgia contemporânea constata facilmente sua diversidade. Construída segundo as regras *do playwriting ou* como *storyboard* de cinema, estruturada em padrões de ação e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações. A diversidade da produção chega a ponto de levar um pesquisador da envergadura de Patrice Pavis a definir o texto teatral pelo critério elocutório. Segundo o teórico francês, atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena. O que parece um exagero de simplificação encontra eco no encenador americano Richard Schechner, para quem drama é tudo o que o escritor escreve para a cena, e se opõe a *script,* o roteiro que serve como mapa de uma determinada produção. (FERNANDES. 2010, p. 153)

Já para José da Costa (2009, p.30), são a *narrativização e a problematização da narrativa* as principais características da dramaturgia contemporânea, pois de acordo com ele:

> [...] É possível localizar em boa parte do teatro contemporâneo um movimento paradoxal. Movimento esse que se configura pela dinâmica que envolve duas tendências simultâneas e, em certa medida, contrapostas. Em primeiro lugar, verifica-se uma clara narrativização da cena (desfazimento da concepção unificada e fechada do drama, da compreensão tradicional de personagem, dos diálogos e da ação, em favor de uma valorização do diálogo direto do artista com o público e de uma concepção do trabalho do ator como uma espécie de rapsodo, de jogral ou de *performer*). Ao lado desse traço narrativizador, figura a segunda das duas tendências paratáticas: a problematização irônica da narrativa entendida como reconstituição ou representação estável de fatos.

Esse entendimento em torno da dramaturgia, que acabamos de pontuar, não faz parte, estritamente, do nosso objeto de pesquisa, uma vez que trabalhamos com um texto que "aparentemente" está dentro das estruturas ainda "clássicas" da escrita dramatúrgica. Afirmamos este aparentemente, pois o texto *As velhas,* ao nosso entender, traz muitos elementos de tensão na sua forma dramatúrgica, o que tentaremos investigar mais a fundo no nosso próximo capítulo, de modo a nos apontar pistas pertinentes, certamente, à análise das montagens indicadas. Todavia, este percurso por um entendimento da dramaturgia feita na contemporaneidade nos ajuda a começar a compreender melhor o papel do encenador e do dramaturgo hoje, bem como as fronteiras entre um e outro. São maneiras de pensar como essas transformações podem também ser lidas, de alguma forma, ao nos depararmos com o fazer dramatúrgico da autora, Lourdes Ramalho, cuja obra aqui estudamos, em suas relações com algumas de suas realizações cênicas.

2. “VIDA INTELIGENTE FORA DO EIXO”

2.1. Uma produção dramatúrgica sob o signo do regionalismo

As opressões sofridas pelas mulheres são históricas em todos os campos da sociedade e da cultura. No campo literário não é diferente: quase sempre o cânone ceifou a participação feminina, ou obscureceu-a. Esta realidade só começou a mudar com as transformações históricas e sociais que aconteciam em fins da década de 1930, transformações essas que foram iniciadas no século anterior, mesmo que timidamente, abrindo espaço para uma maior visibilidade à produção de autoria feminina.

Todavia, essa produção é ainda bastante carente de estudos no que se refere, principalmente, à produção dramatúrgica, notadamente aquela do século XIX, quase sempre ausente das nossas histórias do teatro e/ou da literatura. Sobre essa questão, Dantas Filho (2007, p.223) diz que, nesse processo,

> [...] o feminismo ocupou papel importante, no sentido de discutir a razão da presença inexpressiva de obras escritas por mulheres na constituição do cânone hegemônico, marcado pela presença, em sua maioria, de autores homens e a ausência de obras importantes de autoria feminina, nos levando aos critérios androcêntricos, inseridos e preservados na tentativa de manter o domínio masculino nos espaços literários e culturais. No Brasil, ao longo da sua história, a exclusão da mulher no cânone artístico revela o poderio da cultura patriarcal. Na literatura dramática do século XIX, por exemplo, autores consagrados como Gonçalves de Magalhães, Machado de Assis, José de Alencar, Martins Pena, França Júnior, Arthur Azevedo, entre outros, continuam como verdadeiros ícones. Por outro lado, poucas foram as mulheres que ganharam destaque naquela época.

A pesquisadora Valéria Andrade (2010, p. 230), que tem contribuído para a modificação deste quadro com suas pesquisas em torno da presença feminina na produção dramatúrgica brasileira, nos apresenta como as mudanças de mentalidade

chegaram aos textos escritos para o palco, destacando o papel singular de algumas mulheres, pioneiras na ocupação desse campo literário/teatral:

> [...] Portanto, no período entre as décadas de 1860 e 1900, em que Maria Ribeiro e muitas outras autoras – como Josefina Álvares de Azevedo, Corina Coaracy, Andradina de Oliveira, Ana Aurora Lisboa, Julieta de Melo Monteiro, Revocata de Melo, Amélia Rodrigues, Júlia Lopes de Almeida, Francisca Izidora, Isabel Gondim – assinaram seus textos teatrais pioneiros, a contribuição autoral das mulheres no processo formativo da dramaturgia do país já se fazia anotar, ainda que bem esparsamente. Contudo, apenas na passagem entre os séculos XX e XXI, mediante pesquisas fundadas no *revisionismo* feminista, buscou-se não apenas reconhecer plenamente essa autoria, mas também reconstituir e compreender as determinantes sociais de sua irrupção silenciosa, e longamente silenciada, no cenário teatral oitocentista brasileiro.

Mesmo assim, é necessário ainda se considerar a necessidade de se promover o estudo dessas dramaturgas no contato com um novo público, daí, a mesma pesquisadora propor que, nesta etapa, pós-revisionismo, à

> leitura analítico-interpretativa de textos fundadores da nossa dramaturgia de autoria feminina, somou-se a discussão sobre as relações entre suas autoras, em perspectiva sincrônica e diacrônica, além de reflexões voltadas para a produção do século XX, uma delas relacionada ao lugar (ainda) marginal das nossas dramaturgas, sobretudo as que escrevem fora dos grandes centros culturais do país.
> [...] Se, de um lado, Maria Adelaide Amaral, Leilah Assunção e Consuelo de Castro, por exemplo, aparecem em estudos sobre a segunda metade do século XX como ícones femininos da chamada nova dramaturgia, Lourdes Ramalho – apesar da estrondosa recepção que teve, em 1975, no Paraná, com a primeira montagem do seu texto *As velhas* – teve seu nome parcialmente apagado do cenário nacional, embora continue referenciado em seu cenário local (ANDRADE, 2010, p. 231-232).

Este argumento, portanto, que compreende a importância da dramaturgia e da figura de uma dramaturga fora do eixo Sul-Sudeste, mais precisamente no interior da Paraíba, a partir da década de 1970, é uma das guias que apontam para a perspectiva deste nosso estudo em torno de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, autora com uma vasta produção dramatúrgica, contando para mais de cem peças escritas, abordando os mais variados temas. Nascida em 23 de agosto de 1923, em Jardim do Seridó, fronteira entre Rio Grande do Norte e Paraíba, dona Lourdes – como é chamada e conhecida –, sempre teve a arte presente em sua vida, pois nasceu em uma família de educadores e

artistas (sua mãe era professora e também dramaturga e o seu bisavô Hugolino Nunes da Costa era violeiro e repentista, sendo tomado como um dos grandes nomes da primeira geração de cantadores do sertão paraibano em meados do século XIX). O contato com uma cultura de violeiros, repentistas e cordelistas influenciou fortemente a formação da dramaturgia ramalhiana e nela, assim, encontramos elementos e procedimentos próprios da literatura popular nordestina, principalmente em sua *dramaturgia em cordel.*[4]

Mas, a contribuição de Lourdes Ramalho para a cultura paraibana, não se deu apenas através da dramaturgia. Dona Lourdes fincou raízes em Campina Grande em 1958, e é nesse período que começa a sistematizar suas "agitações culturais", as quais eram realizadas desde sua infância, principalmente as do campo teatral. Em Campina Grande, como bem lembra Dantas Filho (2007), ela também foi a fundadora de um centro cultural e de um teatro – respectivamente o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno e o Teatro Anna Brito.

Por meio da leitura dos jornais, tomados como fontes para esta pesquisa, podemos ter uma ideia de como essa mulher era presente no cenário cultural da cidade e do Estado como um todo. Uma nota veiculada no extinto jornal *Diário da Borborema*, de 09 de março de 1975, destaca a participação de Lourdes Ramalho como "relações públicas" do grupo Campinense de Cultura, que, na ocasião, participou do Festival de Arcózelo, no Rio de Janeiro. O grupo tinha direção do jornalista Hermano José, que, com o Grupo Feira e o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, foi responsável pelas montagens dos textos *A eleição* (1978), *Uma Mulher Dama* (1979), *O psicanalista*

[4] A origem do termo "dramaturgia em Cordel ou "teatro em cordel", segundo Maciel e Andrade (2011, p.19), pode ter duas origens: uma portuguesa e uma brasileira. A primeira acepção leva em consideração a forma, assim, tal expressão serviria para designar os textos teatrais ou manuscritos em cadernos de aproximadamente 20 x 15 cm, *in-quarto*, com 16 páginas (ou 32, raramente mais), que eram postos à venda pendurados em um barbante – o cordel – pregado nas paredes ou portas, pelas ruas de Lisboa. Para a acepção brasileira tal expressão designaria a atividade de encenar adaptações das histórias em verso consagradas nas brochuras populares nordestinas. São também chamados de teatro de cordel os espetáculos apresentados por contadores de histórias, com função didática de divulgar os folhetos, mesmo sem a adaptação propriamente dita para a cena. Dessa forma, temos assim duas compreensões: uma toma como base o suporte e a outra a performance realizada na divulgação dos textos. Sobre o uso do 'em' em vez do 'de', quem nos aponta um caminho é Apolinário (2011, p. 56-57), no qual afirma que: "Embora Lourdes Ramalho beba na fonte portuguesa, pois se dispõe a publicar textos nos moldes formais e estéticos do cordel, também vai além, ao adaptar as falas dos seus respectivos personagens ao padrão textual predominante na literatura de folhetos nordestina, ou seja, as sextilhas com sete sílabas métricas em cada verso. Inovações não param por aqui, pois a autora atinge uma forma dramática híbrida [...]". Nesse contexto, seria preferível a utilização da expressão teatro em cordel, que, como define Malheiros (2010, p. 22), relaciona-se a uma dramaturgia impressa nesse suporte, "o que acaba esclarecendo a questão em torno da existência ou não de uma forma dramática específica do cordel, o que resolve a querela sobre tal questão ao tratá-la como suporte" – ou mais, a construção estética e formal que toma como fonte o padrão já consagrado no folheto.

(1981) e *Guiomar sem rir sem chorar* (1982). A referida matéria jornalística diz, ainda, que Lourdes Ramalho foi uma espécie de "embaixadora" da cultura nordestina no Rio de Janeiro.

Em outra matéria, também do *Diário da Borborema*, desta vez do dia 22 de março de 1975, o destaque é para a posse da "Professora Lourdes Ramalho", como diretora da seção Paraíba da Sociedade Brasileira de Educação através da Arte (SOBREART), o texto diz o seguinte: "A poetisa Campinense Maria de Lourdes Ramalho foi empossada, recentemente, no Rio de Janeiro, no cargo de presidente da Sobreart, seção Paraíba, que terá como sede Campina Grande". Como já afirmamos, é muito diversificado o campo de atuação de Lourdes Ramalho, nos levando ao entendimento de que a mesma não seria apenas "um porto seguro" dramatúrgico, como já foi dito, mas, para continuarmos com as metáforas marítimas, um navio cargueiro, cheio de boas ideias e muito material cultural, atracando em vários portos do cenário cultural paraibano.

Assim como foram múltiplas as ações no campo cultural desenvolvidas por Lourdes Ramalho, sua dramaturgia também não foge à regra, e passeia por temas e formas variadas, como destaca Dantas Filho (2007, p.34), quando afirma que os textos da autora vão da

> [...] prosa ao verso, da farsa à tragédia, passando pelo drama e a comédia, incluindo um vasto repertório infanto-juvenil. De *Fogo-fátuo* (1974) a *Guiomar, a filha da mãe...* (2003) – texto que atualiza o desabafo contundente de *Guiomar, sem rir sem chorar* (1982) –, passando pelo antológico *As velhas* (1975) e dezenas de outros, como *O trovador encantado* (1999), *Chã dos esquecidos* (1998), *Charivari* (1997), *O Reino de Preste João* (1994), *Romance do conquistador* (1990), *Frei Molambo, ora pro nobis* (1987), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977), entre outros.

É sabido que a atividade de Lourdes Ramalho como dramaturga começa a se consolidar, como nos ensina Andrade (2011, p.34), no período consequente ao pós-Segunda Guerra Mundial, mas neste momento não existe, por parte da autora, uma sistematização de sua produção, no sentido de arquivar os originais dos textos escritos. Sendo assim, muito dessa produção se perdia após as apresentações. Nesse período, o eixo temático da produção dramatúrgica de dona Lourdes era centrado em uma representação/reflexão em torno do espaço sertanejo, em textos

> [...] voltados para a realidade do sertão que se modifica, resultado daquele contexto histórico. São desse período textos como *Na Lua é assim, Uma vida diferente e O Herói.* Desde então Lourdes Ramalho preocupa-se com a discussão em torno de temas contemporâneos, a partir de uma perspectiva documental em torno da realidade local em suas relações com a nacional.

O caráter documental da obra de Lourdes Ramalho é, assim, muito forte. Por exemplo, em *As Velhas* (1975) temos um belo registro da realidade dos nordestinos atingidos pela seca e de como mecanismos sociais, tais quais as frentes de emergências, não conseguiam alcançar o seu objetivo, pois eram desvirtuados pelos governantes corruptos locais. É importante frisar que esse, assim chamado, caráter documental não se restringe à abordagem temática dessa produção dramatúrgica.

A não sistematização ou falta de arquivamento de sua produção, logo no início da sua carreira, nos leva a pensar que a autora encarava-a ainda como uma atividade que não se diferenciava das suas outras ações cotidianas. Assim sendo, podemos caracterizar a obra de Lourdes Ramalho desse período, de acordo com Maciel (2012, p.95-96), como um "fazer dentro da vida" – expressão que o pesquisador toma de empréstimo de Maria Ignez Novais Ayala, com alguns ajustes, quando a utiliza para pensar a obra de Lourdes Ramalho, uma vez que a expressão cunhada por Ayala se refere a artistas populares, que estariam em universos sociais distintos daquele da nossa dramaturga. Vejamos o que se diz sobre isso:

> [...] tal expressão está à disposição de um entendimento de que alguns artistas populares não identificam suas produções como artísticas, na medida em que não as deslocam do conjunto de suas atividades cotidianas, visto estarem ainda atreladas umas às outras. Ou seja, por este critério se compreenderia uma possibilidade de relação entre arte e vida dada de maneira "comum", e não como algo que garantiria, de imediato, destaque em uma comunidade de "origem". Talvez, essa seja uma boa maneira de entender a tessitura inicial da obra ramalhiana, guardadas, de todo modo, as distâncias que separam o universo social das classes populares do Nordeste daquele em que se insere a dramaturga. Mesmo assim, suas obras – ou seus primeiros exercícios para o palco – brotam como (re)fluxo de continuidade em meio à própria experiência familiar, cujos ramos da árvore genealógica apontam para momentos formativos da poesia popular nordestina: bisavô violeiro e repentista, mãe professora e dramaturga, tios atores, cordelistas e violeiros.

A tomada de consciência, por parte da dramaturga, de que aquilo o que produz é dramaturgia – conforme um dado tipo de pensamento teórico, crítico e academicista –,

vem a partir de um encontro com o então embaixador Paschoal Carlos Magno,[5] que teceu vários elogios à sua obra e destaca, em algumas entrevistas concedidas a vários veículos de comunicação, a importância e a grandeza da dramaturgia feita por Lourdes Ramalho. Em uma entrevista concedida ao jornal *Diário da Borborema*, de 03/08/1975, falando do texto *As Velhas,* Paschoal Carlos Magno afirma que o mesmo "é um texto com T maiúsculo e que carrega dentro de si toda a pujança, toda a fortaleza e altivez contidas no espírito do homem e da mulher dessa terra árida e calcinada, é um Drama vivo". Andrade (2012, p.224) também destaca a importância de Paschoal Carlos Magno na trajetória de "autoconscientização autoral" de Lourdes Ramalho. De acordo com ela:

> Entre o *début* ruidoso, nos idos de 1939, e o *frisson* no Festival da Fenata, em 1975, um período relativamente longo se passaria antes que Lourdes Ramalho construísse e assumisse a identidade como autora e artista, revelada em sua preocupação, daí em diante, em sistematizar e publicar seus originais, até então entendidos e tidos como roteiros de encenação. Neste seu processo de autoconscientização autoral é encorajada pelo criador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Paschoal Carlos Magno, com quem desenvolve relações de amizade afetiva e intelectual quando da visita dele à Paraíba para o I Festival de Inverno de Campina Grande, em 1976. Neste ano, após uma recepção calorosa em João Pessoa – PB, seu texto *A Feira* é visto também na programação de teatro daquele festival, ganhando assim mais projeção, logo ampliada pela premiação de Melhor Texto, lograda no concurso do Serviço Nacional do Teatro (SNT).

É curioso pensar que quando Paschoal Carlos Magno volta o seu olhar à dramaturgia de Lourdes Ramalho – sendo ele um diplomata importante e uma figura de destaque na história do teatro brasileiro –, ele acaba possibilitando, conforme o entendimento corrente, a mudança de olhar da própria autora sobre a sua produção dramatúrgica. Mas nos arriscamos a pensar que há também a mudança de visão da própria sociedade sobre a produção de Lourdes Ramalho.

---

[5] Paschoal Carlos Magno nasceu no dia 13 de janeiro de 1906, no Rio de Janeiro, foi escritor e diplomata, bacharelou-se pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, em 1929. Criou, no mesmo ano, a Casa do Estudante Brasileiro e, em 1938, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Nesse meio tempo, foi diretor artístico da Companhia Jayme Costa. Com o TEB, realizou diversas viagens – as chamadas "Caravanas da Cultura" –, promovendo o teatro pelo país. Em 1944, organizou o Curso de Férias de Teatro, ponto de partida do Teatro Experimental do Negro. Em 1952, inaugurou em sua casa em Santa Teresa/RJ, o Teatro Duse, com o objetivo de promover o trabalho de novos autores, que passou a ser uma importante referência ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira, vindo também a constituir um criativo laboratório de atores e diretores. Fundou ainda a Aldeia de Arcozelo, em Pati do Alferes/RJ. (Disponível em:< http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/paschoal_carlos_magno>. Acesso em: 03 de março de 2014)

Afirmamos isso tendo como base algumas manchetes do *Diário da Borborema* do ano de 1975, as quais, antes da já citada entrevista concedida por Paschoal Carlos Magno, só se referem a Lourdes Ramalho como *poetisa, professora* e nunca como *dramaturga*, o que, ao nosso entender, é bem significativo, para compreendermos o efeito que as palavras de Paschoal Carlos Magno tiveram. Mas, o embaixador não foi o único a voltar os olhos para as obras de Lourdes Ramalho, de acordo com Dantas Filho (2007, p.34), por volta da década de 1970, a autora ganha reconhecimento da crítica teatral especializada, e isso passa a ter uma grande influência na sua produção:

> Seus textos, ao longo dos anos, são aclamados por estudiosos, por artistas de teatro, pelo público e pela crítica, o que assevera o potencial criativo dessa autora. A obra ramalhiana é elaborada com fortes traços universais que nos conduzem à dramaturgia grega antiga, mergulham na Ibéria medieval, nos levam à tradição da Europa Renascentista, daí brotando um Novo Mundo, um novo universo, um retrato que revela o povo nordestino, seus problemas, suas aflições, sua condição social, seu choro, seu riso.

Na citação que destacamos acima, João Dantas Filho afirma que a forma como Lourdes Ramalho retrata o povo nordestino é carregada de elementos universais, assemelhados àqueles das dramaturgias gregas antigas, bem como à tradição medieval ibérica. Mas, sendo assim, por que sempre pesou sobre essa autora o rótulo de regionalista?

De acordo com Leite (1995, p.153-155), o regionalismo seria um

> [...] fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento – ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem, sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural. [...] A obra literária regionalista tem sido definida como "qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades ("costumes, crendices, superstições, modismos") e vinculando-as a uma área do país: "O regionalismo gaúcho", "regionalismo nordestino", "regionalismo paulista".

Dentro dessa mesma tradição de estudos, Humberto Hermenegildo Araújo (2008, p.119) vai nos dizer que a representação do dado local é um elemento impulsionador da, assim chamada, tradição regionalista, que se firma como importante elemento para compreender os momentos decisivos da nossa literatura, tendo em vista que

> [...] o gosto pela expressão local e pelo sentimento do exótico pode ser visto como elemento impulsionador do surgimento de uma tendência – regionalismo – que se manifesta em vários momentos da história do sistema literário nacional, agregando ao seu conceito noções como "localismo", "pitoresco" e" bairrismo". Neste sentido, pode-se abordar a tradição regionalista com uma das dominantes construtivas do romance romântico brasileiro, da mesma forma que se pode recorrer a ela para compreender momentos decisivos da moderna literatura brasileira, de modo a promover releituras da permanência dessa tradição no sistema literário como um todo.

Mas, então, o que é o regional? Seria apenas a representação das peculiaridades locais? Vamos buscar uma resposta para essa pergunta, recorrendo, novamente, a Leite (1995,p.155), que problematiza o termo, pois

> [...] Tomado assim, amplamente, pode-se falar tanto de um regionalismo rural quanto de um regionalismo urbano. No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar.

Todavia, historicamente, se convencionou denominar "regionalista", em literatura, as obras que expressam regiões rurais e, de acordo com Leite (1994, p.667), a questão conteudística se torna o principal ponto para definição do que venha a ser regionalismo, pois, segundo ela:

> Ainda conteudístico é o critério quando se especifica o regionalismo como tematização não só do regional, mas, sobretudo, do rural. Mesmo essa restrição do conceito não impede que, como categoria histórico-crítica, o regionalismo seja excessivamente abrangente, abarcando autores e obras muito diferentes entre si, originados e/ou localizados em diversas regiões de norte a sul do Brasil, distribuídos em diferentes momentos da nossa história, do romantismo aos nossos dias. O termo recobre ainda tanto uma categoria crítica, produzida a *posteriori*, a partir de obras concretas, quantos movimentos que se conceberam programaticamente como regionalistas, designando também uma ideologia que se manifesta fora da literatura; por exemplo, na política.

Mas, esta mesma autora, alerta sobre a necessidade de ultrapassar esse critério conteudístico na definição do regionalismo, para que se leve em conta que certas obras,

> para além do assunto regional, buscam harmonizar tema e estilo, matéria-prima e técnica, revelando, mais do que paisagens, tipos e 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 (CHIAPPINI, 1994, p.668)

Por isso mesmo, poderíamos afirmar que a nossa dramaturga empreende em seus textos esse movimento que ultrapassa a mera tematização, levando-a a uma reflexão mais ampla sobre as estruturas sociais e, também, sobre os costumes e visões de mundo que, mesmo assentadas em um espaço, dito, regional, se formalizam em obras em que a discussão está para além do cenário, assumindo este compromisso ético pela dimensão estética.

Assim, pensamos na necessidade de se ultrapassar a dimensão do rótulo "regionalismo" que vem sempre carregado de preconceito, sendo visto como uma "categoria abaixo", ou pela ótica do "incômodo", como afirma Leite (1995, p.154) ao se referir à maneira como a crítica se posiciona em torno do regionalismo, provocando no pesquisador uma divisão que oscilaria entre

> [...] o *desagrado* ante a maior parte das obras dessa tendência, porque estreitas, esquemáticas, pitorescas, superficiais e condenadas "ao beco que não sai do beco e se contenta com o beco", no dizer de Mário de Andrade, e a *atração* que exercem sobre ele principalmente aquelas que conseguem superar as dificuldades próprias do projeto regionalista e que, como tal, ganham o estatuto de obras-primas tão ou mais significativas esteticamente do que qualquer romance ou conto urbano com pretensão cosmopolita (Grifos nossos).

Para Maciel (2012, p.98), seguindo este raciocínio, a crítica que trata, muitas vezes, de textos como os produzidos por Lourdes Ramalho perde de ver as suas múltiplas tensões, pois, quando um autor reelabora, neste caso, o Nordeste, espaço privilegiado do que se chama de uma tradição regionalista, a partir de suas próprias visões de mundo, buscando na cultura popular elementos que esboçam um projeto estético no qual está presente o desejo do povo de reconhecer-se e à sua cultura, o posicionamento da crítica muitas vezes não é o que se espera: pois acaba por ver a representação do popular como ora positivo, e, de outro lado,

> [...] como "fossilizado" e "pouco criativo". Ambas as posições refletem posturas ideológicas, no entanto, sobressalta a perspectiva classista daquelas visões que só enxergam o elemento popular, no teatro nordestino, como dado de simples pitoresco ou como acionador do riso fácil, desconsiderando-o enquanto importante elemento de

> elaboração artística ou de perspectiva crítica, quando o artista se identifica com as visões de mundo própria da cultura popular (MACIEL e ANDRADE, 2008, p.13-14).

Às vezes o preconceito se manifesta até mesmo no elogio, como nos comunica Möller-Zeidler (1993, p. 202), quando nos diz que

> *As Velhas,* em sua primeira montagem em 1975, foi saudada pelos teatrólogos justamente pela sua nordestinidade: para Henriette Morineau o "magnífico" texto (revelou) a força da dramaturgia nordestina. Ainda o autor e diretor João Siqueira, radicado no Rio, deixa, nos seus elogios, aparecer um preconceito comum, qualificando, Lourdes Ramalho, segundo sua própria enunciação, "uma autora de renome nacional", se não tivesse a infelicidade de ter nascido na Paraíba.

Para se evitar esse tipo de visão, reducionista e carregada de preconceito é preciso, como nos sugere Maciel (2012, p.99),

> [...] se inverter a polaridade, modificando o ângulo de visão, para que se avalie a dramaturgia nordestina, justamente por este seu forte caráter popular, daí, regional, de modo a atualizar seu sentido como mote revelador de um tendência marcadamente política e com potencial para atingir um princípio estético que "elabora uma outra ideia de nação e, portanto, do nacional, negando pelo nacional-popular, a nação enquanto unidade" [...] estável e hegemônica, ou seja, encontrando ao invés da unidade a diversidade.

O título que abre esse capítulo "Vida inteligente fora do eixo" é tirado de uma crítica veiculada no *Jornal de Artes Cênicas* do Rio de Janeiro, de autoria de Rodrigo Farias Lima (1989) – na ocasião em que *As Velhas*, sob a batuta do Ibero-Nordestino Moncho Rodrigues, circulava através do projeto Mambembão, do antigo Serviço Nacional de Teatro, realizando apresentações nas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Tal elemento nos serve como um bom exemplo de consagração e/ou rompimento dessa área de incômodo da crítica em relação a uma produção vinda de uma "região", visto que nele ainda vaza um tanto de espanto crítico em relação ao que não está no eixo.

No caso de *As Velhas,* a montagem dirigida por Moncho Rodrigues é a responsável por essa "consagração" crítica, pelo menos nessa perspectiva de desvinculação do rótulo de (apenas) regional, mesmo que o articulista ainda se espante com a realização de um espetáculo que se afine à produção de um Gerald Tromas ou que apresente um "tratamento formal extremamente audacioso e, no mínimo, nada

provinciano ou amadorístico". Na oscilação entre espanto positivo/negativo ele acaba por afirmar que a circulação, via Mambembão, reiterava que "ainda" havia "vida inteligente fora do eixo Rio-São Paulo e que ela resiste ao sub-imperialismo interno que tenta reduzir tudo à mesma bitola, via telenovela". Na mesma linha, Armindo Blanco ("Um Brasil petrificado", 21 de janeiro de 1989), escrevendo para o jornal *O Dia*, também do Rio de Janeiro, oscila na mesma direção: "[...] quem vivendo no Rio ou em São Paulo, polos culturais por excelência, [...], poderia imaginar que em Campina Grande se comete teatro de tão alta qualidade como o que ser apreciado em *As Velhas*".

Acompanhando as críticas dessa temporada de circulação, vemos que o *Jornal Correio Brasiliense* trouxe a seguinte manchete: "As Velhas: Uma ponte para a Ibéria", enquanto que, em uma reportagem de duas páginas, o *Jornal de Brasília* diz*: "*O fim da miséria estética". Os jornais das cidades por onde circulou a encenação realizada por Moncho além de realizarem uma ampla divulgação, pois as matérias às quais tivemos acesso tinham, em média, meia página, o que é um espaço considerável em se tratando de cobertura cultural em jornal diário, ainda conseguem relativizar o trabalho de Moncho Rodrigues, junto ao texto, com vistas a mostrar a riqueza da cultura nordestina e da obra ramalhiana, sem cair na folclorização dessa cultura.

Tal discussão será retomada no capítulo seguinte, com vistas a uma análise mais cuidadosa que se volte às encenações deste texto, mediante aspectos que considerem, também, a sua recepção crítica. O que nos interessa nesse momento é que essa discussão que fizemos a respeito do regionalismo marque o objetivo de nos ajudar a entender a dramaturgia de Lourdes Ramalho, para além desse rótulo, ou quando entendida como regional, seja conforme pontuado por Leite (1995) e por Maciel (2012). Portanto, uma percepção de regional que não é uma "categoria em posição abaixo", mas sim uma nova possibilidade de "compreender a nação enquanto diversidade".

2.2 Os ciclos ramalhianos: obras e características

A classificação da obra de Lourdes Ramalho em ciclos vem sendo proposta e problematizada pelos pesquisadores Diógenes Maciel e Valéria Andrade, em seus trabalhos desde o ano de 2007. Essa classificação pretende sistematizar, criticamente, as obras de Lourdes Ramalho tomando elementos temático-conteudísticos e estilístico-formais.

Tematicamente, no primeiro ciclo de sua produção, de acordo com Andrade (2007, p. 210-211), se inicia um diálogo com as questões que foram trazidas à cena na década de 1960, por grupos como o Opinião, Arena, no eixo Rio-São Paulo, e, em Pernambuco, pelo Teatro Popular do Nordeste, que estavam atentos ao que acontecia ao seu redor e visavam representar o contexto nos quais estavam inseridos, assim, segundo a pesquisadora:

> Atenta aos processos político-culturais do seu tempo e ancorada visceralmente ao seu contexto, Lourdes Ramalho elabora em sua dramaturgia discussões acerca da situação de grupos sociais marginalizados [...]. Recriando o universo de homens e mulheres do sertão nordestino, Lourdes Ramalho chama a atenção para a sua região, redefinindo-a para além do repisado 'capim-curral', seja como espaço de relações sociais de opressão a transformar, seja como empório memorial e de re/significação da herança cultural popular e ibérico judaica que importa re/conhecer e valorizar.

O universo feminino e a força da mulher nordestina são constantes que permeiam as obras do primeiro *ciclo* do universo ramalhiano, que tem n'*As Velhas* (1975) o seu principal representante. Nessa peça, como nos mostra Andrade (2007, p.212), Lourdes Ramalho, através da história trágica de duas matriarcas nordestinas,

> [...] maneja com maestria, os fios de uma meada que é tão regional quanto universal. Pois, se de um lado traz ao centro da ação dramática a errância de retirantes da seca e os desmandos de poderosos locais, de outro reencena a experiência de amores contrariados que terminam tragicamente à volta de vinganças familiares. [...] *As Velhas* revela-se em sua "universalidade", sem por isso abafar ressonâncias hispânicas, reconhecíveis na dinâmica das relações de gênero vigente na região. Definidas a partir de modelo cultural mediterrâneo, estas relações passam pela hegemonia do masculino, mas também dialeticamente pela "força das anáguas", herdada de nossas bisavós de sangue ibérico.

Além dessa obra, teríamos nesse *primeiro ciclo* os seguintes textos: *Fogo-fátuo* (1974), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977) e *A eleição* (1977) *A mulher da viração, Uma mulher dama, Festa do Rosário, Fiel espelho meu e Guiomar sem rir, sem chorar*. Assim, Maciel (2012, p.101-102) destaca ainda sobre o primeiro ciclo, a presença de uma "dicção trágica" no conjunto de peças que o compõe:

> Do lugar de onde eu olho para este ciclo, costumo afirmar que dele se destaca uma espécie de dicção trágica, em peças ambientadas na Paraíba ou em seus arredores, que se debruçam sobre destinos

> marcados pelas condições climáticas, culturais e sociais desta região, reveladas na secura do chão e dos seus modos de vida, no limite para uma mudança que se achega. São personagens e enredos plenos da realidade cíclica de seca e chuva, da miséria de muitos e do enorme poder político e econômico de poucos, da necessidade de migrar e do apego à terra e ao chão, do amor e da vingança, do poder das matriarcas e da revelação dos estertores do patriarcado. [...].

O segundo ciclo começaria a tomar corpo a partir dos anos de 1990: é nessa fase que Lourdes Ramalho se dedica a escrever *dramaturgia em cordel*, termo cunhado por Andrade e Maciel (2008), conforme já apontamos anteriormente, mediante relações de comparação com a forma e com o suporte utilizado pela autora para construir as suas obras. São pertencentes a essa fase, textos como: *O romance do conquistador* (1991), *O trovador encantado* (1999), *Charivari* (1999), *Presépio Mambembe* (2001*) e Guiomar filha da mãe* (2003), para citar os mais significativos. Sobre esse *segundo ciclo,* Maciel (2011, p.757) nos diz que as obras que formam o mesmo, privilegiam

> [...] uma rediscussão da cultura nordestina, tendo agora, como duplo especular, a tradição dramática ibérica e seus cruzamentos com a cultura popular, conforme a encontramos plasmada nos folhetos. [...] Neste momento, a pesquisa estética, portanto, se voltou para o desvendamento 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.

Diferente do primeiro, que tem um olhar mais voltado para as questões mais ligadas à "terra", como a seca, o êxodo rural, os abusos de poder dos grandes proprietários; no segundo ciclo, Lourdes Ramalho se volta para um projeto de ordem estética que busca desvendar e ressignificar as raízes étnico-culturais do universo nordestino, principalmente no que diz respeito às culturas ibéricas do século XVI, pois é nesse período que a autora inicia projetos de parcerias culturais entre Brasil, Portugal e Espanha. Se *As Velhas* é o principal representante do *primeiro ciclo*, o *segundo* tem em o *Romance do Conquistador,* segundo Andrade (2012) uma mostra exemplar.

Como pontuamos inicialmente, essa classificação em ciclos da obra ramalhiana proposta por Maciel e Andrade, não é definitiva e os mesmos, em seus estudos mais recentes (MACIEL (2011; 2012); ANDRADE (2012)), continuam a refletir e problematizar tal questão. Nessas novas reflexões, ao invés de dois ciclos, como

proposto inicialmente, o universo ramalhiano estaria dividido em três, sendo que esse terceiro estaria em torno dos outros dois, podendo ser definido com um *ciclo enclave* ou um *ciclo dentro do ciclo.* Sobre esse ciclo, Maciel (2011, p. 757-758) nos diz que as obras (*Judite Fiapo em Serra Pelada*, *Porque a noiva botou o noivo na justiça*, *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Viagem no Pau-de-Arara*) são construídas como uma

> [...] espécie de entre-lugar, e aqui nem entraremos na discussão sobre a sua dramaturgia para crianças, que compõe uma espécie de universo paralelo a tudo isso a que vimos nos remetendo. Explicaremos melhor: há textos escritos, provavelmente entre as décadas de 1970 e 1980, que mostram uma primeira preocupação da dramaturga com a tradição do folheto, que, como falamos, só foi alvo explicitamente da pesquisa estética no segundo ciclo. São textos reunidos em um datiloscrito, intitulado "Viva o cordel", devidamente assinado à mão, na capa, pela autora, que, conforme se pode depreender, foi um exemplar enviado ao Serviço de Censura de Diversões Públicas/SCDP-PB, do Departamento de Polícia Federal, tendo em vista todas as páginas possuírem um carimbo, com rubrica à caneta, deste órgão – índice histórico possível, mesmo que impreciso, até agora.

De acordo com Andrade (2012, p.230-231), remetendo à categoria estabelecida no texto de Maciel (2011), esse ciclo pode ser definido como o

> [...] ciclo das "alegorias nacionais" — em que, pelo recurso da alegoria, se elabora uma contra-história da nacionalidade brasileira —, este conjunto de textos irrompe como um ciclo enclave, marcado pela predominância da forma narrativa, seja no formato em prosa do primeiro Guiomar, seja na escrita em versos dos outros dois textos, os quais, recorrendo ao cordel como estratégia estético-formal, aderem, tanto quanto aquele, ao recurso epicizante coerente ao princípio narrativo desse gênero. Afirmar esta predominância da narrativa e sua irrupção na forma dramática como precipitação do conteúdo na obra de Lourdes Ramalho é inseri-la numa linhagem dramatúrgica que, ao longo da história do teatro ocidental, tem buscado o épico como solução possível para a contradição da épica interna à forma dramática. [...]

Assim, como pontuado, temos nesse *ciclo enclave* ou das *alegorias nacionais* um diálogo com uma concepção dramatúrgica em que estão em estado de tensão os limites do dramático para o épico, inserindo Lourdes Ramalho nessa linhagem dramatúrgica ocidental que, ao longo da história de nosso teatro, tem buscado o épico como solução possível para as contradições da épica interna à forma dramática, nos termos de Peter Szondi (2001), o que é amplamente verificável nas formas do teatro

popular, todas de fundo épico, e com as quais a autora amplamente dialoga. A respeito dessas contradições épicas internas em uma obra dramática, acreditamos ser *As Velhas* um bom exemplo no conjunto da obra de nossa autora, mas sobre isso falaremos mais adiante, considerando a centralidade desse texto para as discussões deste nosso trabalho.

2.3 *As Velhas*: um drama, tragicamente, "em crise"

As Velhas foi escrito no período em que Maciel (2010, p.96-97) definiu como sendo o segundo grande ciclo do teatro brasileiro moderno. O primeiro ciclo havia se desenvolvido às margens do projeto nacional-popular[6] iniciado em 1958, com a estreia de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena de São Paulo. O segundo movimento dentro dessa concepção é aquele marcado pela estreia de *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, em 1975, período concomitante ao qual Maria de Lourdes Nunes Ramalho escreve os textos que marcariam profundamente o contexto da produção teatral paraibana e a sua própria produção dramatúrgica, portanto, um momento em *Gota d'água* já se encontra

> [...] em meio às grandes engrenagens do teatro abertamente comercial, todavia, ainda, propondo-se o entendimento de que a forma dramática (e nesse caso específico uma forma do trágico) deveria estar à disposição da plasmação de "eventos" relacionados ao povo, visto pelos autores não só como objeto da representação artística, mas, e principalmente, como destinatário-ideal. Este segundo ciclo seria fechado com a encenação de **Macunaíma**, adaptação da obra de Mário de Andrade, por Antunes Filho, em 1978, que, junto com o fim do AI-5, torna-se marco inicial daquele conjunto de produções a que chamaríamos de teatro contemporâneo brasileiro.

No período que antecede a montagem de *Gota d'água* e a escrita de *As Velhas,* vive-se, no país, um período de quase "apagão cultural", devido aos obstáculos impostos pela censura, em que o teatro, como uma estratégia de sobrevivência, torna-se

[6] Acreditamos ser preciso pontuar o que vem a ser, este tal projeto nacional-popular no qual estamos localizando a feitura de *As Velhas*, de Lourdes Ramalho. De acordo com Maciel (2005, p.23) existem diferente acepções para nacional-popular no "[...] campo da crítica de dramaturgia/teatro, [pois vem se] distinguindo o uso deste termo em três contextos: primeiramente, como um conceito desenvolvido pelo filósofo italiano Antonio Gramsci, na década de 1930; depois, associado ao projeto de organização da cultura do Partido Comunista Brasileiro, na década de 1950, definido como nacional e popular; por fim, como categoria de análise da dramaturgia do período inscrito entre os anos 50-70, no Brasil, que pode ser ampliado para outros autores, obras e períodos da história literária".

cada vez mais alegórico, dificultando o diálogo com as classes populares e a reflexão sobre as questões da realidade nacional. De acordo com Maciel (2005, p.29), é o texto de Chico Buarque e Paulo Pontes que vai tentar fazer esse o caminho de volta à representação do povo e dos seus conflitos, porém,

> [...] o seu objetivo de representar o povo e os conflitos envolvendo as classes subalternas realizava-se em duplo sentido, tanto em cima do palco como atrás das coxias. Os conflitos dos moradores da vila residencial carioca, oprimidos pelo poder financeiro de Creonte, representavam a realidade nacional sua contemporânea, discutindo o sistema de habitação e a violência cotidiana, trágica de fato; por outro lado, todas as desigualdades sociais discutidas pelo texto apareciam numa peça que não era assistida pelo "povão", afastado das salas de espetáculo por conta do alto preço dos ingressos, cujos lucros ficavam para os produtores que pagavam, desigualmente, os salários para os vários atores e técnicos. Portanto, nesse período, nos grandes centros produtores de teatro no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), o projeto nacional-popular, com fins estético-políticos, já expirava, dando claros sinais de suas limitações e sendo cooptado e levado para o meio dos mecanismos de consolidação da indústria cultural, quando suas propostas – temas, personagens e perspectiva de abordagem – começam a aparecer em novelas e programas de TV.

Como podemos ver até aqui, o período em que estreia *As Velhas* é um momento de grande importância na história do teatro brasileiro, principalmente no que diz respeito à inserção ou retomada da representação do povo no teatro. *As Velhas* é, no conjunto da obra de Lourdes Ramalho, um grande marco: pertencente ao primeiro ciclo, e esse texto, não apenas por sua riqueza literária/dramatúrgica, mas, também pelas grandes montagens que recebeu ao longo dos tempos, foi, como vimos, a porta de entrada do teatro paraibano na contemporaneidade e, também, é uma das portas de entrada do conjunto de obras da autora no universo de pesquisa sobre as relações entre a cultura nordestina e a cultura ibérica.

Muito já foi dito sobre esse texto, considerado um marco, não apenas no conjunto da obra de Lourdes Ramalho, mas também na dramaturgia paraibana e, por que não dizer, nordestina. Como nos bem lembra Maciel (2005, p.114), *As Velhas* é um texto que foi

> [...] montado e remontado desde 1975, quando foi saudado no Paraná como "magnífico", logrando importantes premiações em um festival de teatro amador naquele estado, que acabou apresentando Lourdes Ramalho ao cenário nacional [...]. Como esse fenômeno não acontece

> com qualquer texto ou espetáculo, podemos mais uma vez verificar a importância crucial da dramaturgia no núcleo do fenômeno teatral, combinado, é claro, às boas encenações.

Assim, pretendemos aqui retomar alguns pontos sobre o texto, que acreditamos poderem nos ajudar a entender melhor a forma como o mesmo foi recebido ao longo dos anos pelos diretores/encenadores que o levaram à ribalta em algum momento – esta é a questão a qual nos dedicaremos no capítulo seguinte. Todavia, como já vimos, a relação entre texto e encenação, nunca foi uma relação das mais fáceis: em alguns momentos da história, o texto é hegemônico; depois, a encenação toma a frente, alguns profetizam a morte do texto, outros dizem que não é bem assim, etc.

Iremos aqui nos debruçar sobre o texto *As Velhas*, no qual temos representada a história de duas mulheres: a sertaneja Mariana e a cigana Ludovina, que tem os seus destinos ligados não adiantando o quanto se distanciem. A primeira foi abandonada pelo marido, que fugiu com a segunda, deixando-a com dois filhos pequenos. É assim que Mariana passa a percorrer o mundo com os seus filhos, Chicó e Branca, fugindo da seca, mas também em busca do marido e da cigana que o roubou. Ao longo da peça, conhecemos outros dois personagens importantes para a trama: Tomás, o mascate, e José, filho de Ludovina. É o relacionamento de José com Branca que coloca, mais uma vez, as duas velhas, frente a frente.

Anteriormente, quando discorremos sobre a classificação em ciclos da dramaturgia de Lourdes Ramalho, destacamos nas obras que compõe o primeiro ciclo da produção dessa autora, ao qual pertence *As Velhas*, uma "dicção trágica". Mas, quais os elementos que marcam o "timbre" dessa "dicção"? Assim, como a personagem ramalhiana Mariana, caminharemos em busca de uma resposta para essa questão.

A respeito da aproximação d'*As Velhas* com a tragédia grega, Maciel (2005, p.117) destaca o seguinte:

> O enredo dessa peça trata dos destinos de duas famílias, núcleo temático central de muitas das tragédias gregas. Todavia, ele não se prende às regras e padrões dessa forma, caminhando livremente pelas trilhas da comédia e do drama e nos ensinando que o Destino é irremediavelmente e próprio do humano, mesmo que ele ainda seja regido por uma espécie de *moira,* viva nos vaticínios ciganos tão caros à urdidura da trama, e que o trágico também pode ser atingido num texto em que somos levados a rir em muitos momentos, dado o quadro de usos, costumes e deliciosas expressões da fala nordestina.

Assim como nos explicita a citação acima destacada, nos voltamos à tentativa de identificar os elementos que marcam a "dicção trágica" no texto ramalhiano, a partir de uma reflexão sobre o que vem a ser esse elemento trágico, lembrando que refletir sobre o trágico é diferente de refletir sobre a tragédia, como nos ensina Szondi (2004,p.23), quando define a origem da "filosofia do trágico", que, segundo ele, tem como marco inicial as reflexões de Schelling:

> Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objetivo é a tragédia, não a ideia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e da cartase como efeito da tragédia – não tem sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações.

Para Machado (2006, p.42-43), as reflexões feitas por Aristóteles, com sua análise poética da tragédia, tendo um ponto de vista focado na formalização e na classificação, não considera a tragédia como uma expressão de um de tipo de visão de mundo ou de

> [...] sabedoria que a modernidade chamará de trágica. E é exatamente por isso que, segundo Szondi, é apenas com Schelling que nasce uma filosofia do trágico: uma reflexão sobre o fenômeno trágico, sobre a ideia de trágico, sobre a tragicidade. Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência.

De acordo com Lesky (1996, p.31), definir a essência do trágico não é tarefa fácil e qualquer tentativa de fazê-lo deve necessariamente ser feito a partir "[...] das palavras que, a 6 de junho de 1824, disse Goethe ao Chanceler von Muller : "Todo o trágico se baseia num contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico". É assim que três requisitos são necessários, para que o efeito trágico aconteça em uma obra literária, são eles: *a dignidade da queda; a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo e; a consciência do*

sofrimento. Esses elementos são descritos por Lesky (1996, p.32-34), da seguinte maneira:

> [...] o primeiro requisito para o aparecimento do efeito trágico, que se poderia descrever como a *dignidade da queda*. [...] Em termos gregos, isso significa que os temas trágicos provêm dos mitos, mas também se encontra preparada neles aquela delimitação de ordem social que, até bem pouco, pela época moderna adentro, foi considerada válida para as possibilidades do trágico. [...] Somente no século passado é que o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à ideia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser rei, homens de Estado ou heróis [...] em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como considerável altura da queda: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. [...] Outro requisito a tudo aquilo a que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de trágico é o que designamos por possibilidade de *relação com o nosso próprio mundo*. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico. [...] Um terceiro requisito do trágico tem validade geral e, no entanto, é especificamente grego. O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e *sofrer tudo conscientemente*. Onde uma vitima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. (*grifos nosso*)

Em *As Velhas,* a presença desses requisitos do efeito trágico, apontados por Lesky, se fazem presentes, por exemplo, na destruição da família de Mariana, que seria, como vimos, o primeiro deles, ou seja, a *dignidade da queda*: os fatos vividos por Mariana são fáceis de gerar identificação com quem lê o texto ou assiste ao espetáculo, pois acontece em um lugar comum a todos, na família. Mariana vive tudo o que se abate sobre ela com total consciência, ela sabe os porquês do seu sofrimento: ela sofre por ser uma mulher abandonada pelo marido, sofre por não ter aproveitado a chance de evitar o fato que seria causador de suas desgraças, sofre pelo desejo de reencontrar e ficar mais uma vez frente a frente com a mulher que roubou o seu marido.

Outro ponto que nos permite afirmar n'*As Velhas* a presença do trágico é a intensidade dos acontecimentos e o dinamismo com que esses acontecem, pois, como nos mostra Lesky (1996, p.32-33),

> [...] A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade de abjeção pode comover-nos

> profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui. Que ele está ligada a um acontecer, Aristóteles reconheceu claramente quando, na Poética (cap. 6), caracterizou a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações e da vida.

A figura do bode, que aparece na peça como estopim do conflito direto entre Mariana e Ludovina no passado, e que no presente da ação dramática é retomado pela figura do bode Melado, pertencente à cigana Ludovina, pode ser tomada também como elemento interpretativo chave, para compreender essa relação do texto ramalhiano com aspectos do trágico grego. Sobre esse elemento do texto, Maciel (2005, p.121) faz a seguinte interpretação e destaca a montagem realizada por Duílio Cunha, à frente do Grupo Contratempo em 2000, no qual esse elemento é inserido em muitos momentos da ação*:*

> [...] O primeiro encontro entre essas duas mulheres dá-se quando Vina [Ludovina], grávida, vem pedir ao marido de Mariana um pedaço do bode que ele havia acabado de matar. Diante da negação imposta por Mariana, Ludovina acaba lhe imprecando a negação à convivência à convivência com o seu marido. O bode reaparecerá, no tempo da ação, quando Melado (animal de estimação de Vina) é ameaçado por Mariana, e a outra lhe diz que ela não tocará no seu animal, assim como no passado, não tocara no dela. Ao final, vemos os filhos de ambas, prestes a ser imolados como bodes-expiatórios, talvez para reparar os erros das duas ou, ainda, como resposta àqueles que lutam pelo bem comum num contexto em que o bem individual impera.

A interpretação realizada por Maciel em torno da figura do bode se baseia nos vaticínios que permeiam todo o texto e que são a marca da relação com universo ibérico dos ciganos. Em seu artigo intitulado "Força nas Anáguas: Matizes de Hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho", a pesquisadora Valéria Andrade traça um paralelo entre a obra de Lourdes Ramalho e a do dramaturgo espanhol Garcia Lorca:

> As figuras femininas percorrem toda a obra de Lourdes Ramalho desde a sua primeira peça, escrita aos dezesseis como um manifesto contra a atmosfera repressiva do colégio interno onde estudava, em Recife. Na maioria dos seus textos, não apenas as personagens mais significativas são femininos, como também a ação dramática é conduzida por elas. Como já anotado em sua parca fortuna crítica, as mulheres chamadas à cena por Lourdes Ramalho são sempre criaturas marcantes (ROCHA, 1989). Forte, lúcida, obstinada, destemida, solitária, dura e ressequida, mas também sonhadora e ardente – eis o retrato multiface da mulher nordestina tal como o delineia Lourdes Ramalho. Mulher nordestina que é essencialmente lorquiana, como já comentou, por exemplo, além da própria dramaturga, a professora

> Maria João Coelho, produtora do espetáculo As velhas encenado por Moncho Rodriguez (RIBONDI, 1989). Se em García Lorca, os grandes eixos temáticos em torno dos quais sua dramaturgia se constrói – a paixão amorosa, o desejo irrealizável e a morte – encontrem sustentação no jogo relacional de domínio/submissão que se estabelece socialmente entre feminino e masculino, verificamos que é do lugar da mulher que o poeta empreende sua reflexão acerca de questões universais, desenvolvendo-a como uma crítica à sociedade andaluza e espanhola do seu tempo e, sobretudo, como uma denúncia do normativo social enquanto mecanismo gerador das diferenças irreconciliáveis entre desejo e realidade (ANDRADE, 2005, p.04).

Essa relação entre o trabalho de Lorca e a dramaturgia de Lourdes Ramalho é tomado por Moncho Rodrigues como elemento decisivo para a escolha do seu elenco. Em sua montagem, o *encenador* escolheu dois atores para fazerem as personagens Mariana e Ludovina, pois, segundo o mesmo:

> [...] O teatro de Lourdes, como eu disse tem uma influência – até esse momento tinha e algumas coisas ainda tem – uma influência muito grande do teatro de Lorca. As mulheres em Lorca são homens, a força e o vigor que aquelas duas velhas tinham, apetecia – quase como uma opção estética também – de fazer com que fossem vozes soantes, fortes, masculinas e essa contradição... A mulher sertaneja é uma mulher muito poderosa, é uma mulher muito forte. Ela encerra dentro de si o masculino e feminino. Ela é a doçura e é a violência, ela é a força, ela quem suporta e quem sustenta a casa, a memória, a história, os filhos, a herança toda. É ela quem é o grande pilar de tudo isso, elas [os personagens] não eram travestis e isso, em nenhum momento, chocou que fossem atores a fazerem os dois personagens principais (Moncho Rodrigues, entrevista concedida ao autor em 28 de julho de 2013).

Tentar compreender os elementos do trágico no texto de Lourdes Ramalho, por nós aqui estudado, permite-nos entender a sua tessitura formal, identificando pontos que o distanciam daquilo a que se convencionou chamar de "peça-bem-feita" e o aproximando do que Szondi (2001) chamou de "drama em crise". Assim, se faz necessário, pontuar algumas questões a respeito do drama e sua crise. Começamos então, retomando o que se entende por drama.

A forma dramática é definida pelas correntes do aristotelismo, como sendo uma ação no presente, que é movida por relações intersubjetivas. Sobre isso, Costa (2012, p.15) nos diz que em

> [...] qualquer manual do século XIX, drama é a forma teatral que

> pressupõe uma ordem social construída a partir de indivíduos [...] e tem por objetivos a configuração de suas relações, chamadas intersubjetivas, através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado de ação dramática.

Ele [o drama, ou também o drama burguês] surgiu na modernidade, de acordo com Szondi (2001, p.29), no Renascimento, e

> [...] representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do "inter" lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O "lugar" onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão.

Ainda sobre o drama e sua forma, Szondi (2001, p.30) afirma que ela é absoluta, que não conhece nada além de si e que o seu domínio é o diálogo, marcado pela comunicação intersubjetiva, que se expõe como uma "uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é dramática , ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo". Assim, o tempo, no drama, se apresentará sempre no presente, mas isso não quer dizer, como nos mostra Szondi (2001, p.32), que ele seja estático, uma vez que é movido pelo diálogo e carrega em si o futuro, nas palavras do teórico:

> O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser "prenhe de futuro". O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva.

Como nos mostra Costa (2012), durante o século XIX, o drama passou a ser sinônimo de teatro, e a formula de "uma ação no presente, movida pelo diálogo" passou a ser chamada de *peça-bem-feita*, qualquer coisa que saísse desse modelo, era tido como de menor valor e visto com maus olhos pela crítica da época. Foi o que aconteceu com os textos do dramaturgo norueguês Ibsen, que praticamente causou uma guerra não declarada na cena e na crítica quando começou fazer a dramaturgia narrar. Foi Peter Szondi, com a sua *Teoria do Drama Moderno*, que lançou alguma luz sobre essa

questão, como nos mostra Costa (2012, p.55), considerando

> [...] a produção de quantidades industriais de incompreensão do que se passava na cena e sobretudo na dramaturgia. Foi preciso esperar o aparecimento de um pesquisador como Peter Szondi, já na segunda metade do século XX, para que fosse lançada alguma luz sobre o que ele chamou "crise do drama moderno".

Em *As Velhas*, encontramos vários elementos, que fogem à estrutura da peça bem-feita, a exemplo dos excertos narrativos, presentes nos solilóquios que aparecem no texto; a estrutura espacial, pois o texto tem quatro espaços de ação, a saber: a oiticica, lugar onde Mariana se abriga com sua família; a casa de Ludovina; uma vereda, espécie de meio do caminho/interlugar, onde Branca se encontra com José e, também, temos o barracão, mas esse espaço, aparece sempre em forma narrativa, é sempre mencionado.

Os temas tratados em *As Velhas,* a exemplo da seca, do poder dos coronéis, do êxodo rural e etc., são também marcas dessa *crise do drama*, como nos mostra Costa (2012, p.16), quando se refere à esfera temática que interessa ao *drama* e de como os mesmos são delimitados pelas relações intersubjetivas. Segundo ela:

> Os temas que interessam ao drama são delimitados, por princípio ao âmbito das relações intersubjetivas – as da *vida privada* – por serem os únicos que podem ser configurados exclusivamente através do diálogo. [...] Não há nele [no drama] lugar para a narrativa (épica), mesmo que ele sempre esteja contando uma história" por que o drama sempre expõe uma história "no momento em que ela acontece": esta é a essência da ilusão dramática.

Analisando os elementos formais em *As Velhas*, podemos compreender como esse texto se caracteriza como um drama *em crise*. Também pretendemos compreender como esses elementos foram trabalhados nas montagens por nós, aqui estudadas. Comecemos então com o que podemos chamar "crise do diálogo" no texto.

Já sabemos que o diálogo é o elemento central do drama, não tendo nele lugar para a narratividade – o que não acontece no texto de Lourdes Ramalho, pois que é carregado de elementos narrativos, presentes nos solilóquios e diálogos, que não cumprem a sua função dramática, que é mover a ação. Nesse sentido, temos um passado que domina a ação no presente, no qual não é apenas um fato ou acontecimento do passado que é tematizado, mas o próprio passado que é tema central, sendo lembrado e

repercutindo no íntimo dos personagens. Dessa forma, como nos mostra Szondi (2001, p.43-44), "o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo".

A seguir, destacamos algumas falas de Mariana que mostram bem esse caráter narrativo e intrasubjetivo, presente na obra ramalhiana, colocando-a em um conjunto dramatúrgico no qual o diálogo, como elemento formal privilegiado no drama, está em crise:

> MARIANA – (AINDA AMUADA) – Faça do jeito que quiser... (NOUTRO TOM) – Eu, que já estou assentada, vou fuxicando os calção de trabalho dele. (BRANCA COMEÇA A VARRER. MARIANA COSTURA, PENSATIVA) – Ai que dor nas cruz. (FALA SÓ) – Tou mais banida que couro-de-pisar-fumo. – Também, viver que nem judeu errante... Mas, já comecei vou até o fim... Esperei a vida inteira por isso – andar, andar até achar aquele ingrato. (SUSPIRA) – Talvez fosse melhor ter morrido tudo em casa, numa ruma feito tapuru... Mas as leis de Deus tem quer ser justa, tem que fazer ela pagar tim-tim por tim-tim todo o mal que me fez. (p.23-24).[7]

No trecho acima, vemos como Mariana reflete sobre o seu passado e como esse passado é "presente" na sua vida, pois é o motivador do que ela veio a se tornar. A personagem em sua fala nos apresenta um resumo de tudo o que aconteceu, o passado passa a ser o tema central da cena, do diálogo em sua necessidade formal que briga por permanecer mesmo marcando a contradição entre forma e conteúdo. Somos apresentados, ao marido, ao porque daquela família ter se tornado retirante e estar ali na oiticica. Mariana nos leva para uma "viagem ao seu interior", em que não importa o presente: ela sabe que "talvez fosse melhor ter morrido tudo em casa, numa ruma feito tapuru", do que viver na condição em que se encontram, mas os fatos do passado são mais fortes, ela não vive esse presente, ela não vive por inteiro a condição de retirante... Mariana se encontra no passado e sua única motivação é "andar, andar até achar aquele ingrato [...] e fazer ela [a cigana que roubou o seu marido] pagar tim-tim por tim-tim todo o mal" que lhe fez.

O diálogo, apenas formalizado como tal, cede ao recurso narrativo que aparece no texto como uma forma de "solucionar o passado", de apresentar as motivações que levaram as personagens a estarem ali, naquele momento. Podemos, também, ver isso no diálogo travado entre Branca e sua mãe Mariana, na Cena 5, nele, assim como Branca,

[7] Todas as citações aqui usadas do texto *As Velhas*, foram extraídas da edição comemorativa dos 30 anos desse texto (RAMALHO, 2005). Doravante, citaremos apenas a paginação dos trechos citados.

ficamos sabendo das razões, de maneira mais clara, que levaram Mariana a se tornar uma retirante com os seus filhos.

> [...] MARIANA – Eu me lembro como se hoje fosse – Tonho tinha matado uma criação e tava despencando a matutagem. Era um bodinho novo, de uma cabrinha que dava leite pra Chicó. Eu ia me assentando junto, com Chicó no colo, quando ela apareceu, puxando um menino pela mão, e foi logo pedindo: " – Ganjão, me dê um pedaço dessa carne, que eu tou de desejo..."
> BRANCA – E quem era ela?
> MARIANA – A cigana, a desgraçada... (Tomás redobra a curiosidade) – Ai Tonho olhou para a minha banda, a faca na mão como quem ia cortar uma pedaço, e eu, no continente, gritei: " – Que desejo que nada, sua pidona, o costume de vocês é esse, passar a mão em tudo que vão encontrando." – Ela muito cheia de si, virou-se para Tonho e falou: " – Ganjão, vai negar uma coisa que uma mulher prenhe tá desejando?" – Dessa feita perdi a paciência e perguntei, bem bruta: " – Por que seu desejo é só para comer coisa boa? – Deseje como bosta de boi ou chinica de galinha que tem em todo canto." – Ora, eu já num aguentava... (Cala-se repentinamente)
> BRANCA – Num aguentava o quê?
> MARIANA – Num aguentava o chamego de seu pai com esse cigano, arranchado a bem um mês na terra da gente.. Aí, quando vi Tonho, de faca na mão, fazendo tenção de dar o taco de carne, e a bicha, renitente, a pedir: " – Me dê Ganjão, pra eu num perder o menino." – Larguei Chicó no chão e dei uma salto no meio dos dois, gritando: "— Dessa carne você num leva um fiapo. Se quiser passar bem, vá atrás do macho que lhe emprenhou, sua cadela safada." E batendo mão no trinchete que tava com Tonho, parti para ela, com ganas de deixar estirada no chão – ela ou a seu pai.
> BRANCA – Pai num teve culpa de nada. Por certo tinha bom coração...
> MARIANA – Que bom coração é esse que só se derrete pras bicha severgonha! (Suspira) Desde o começo, a bicha ia todo dia no curral ver uma palangana de leite, que ele dava. – Mas, como ia dizendo fiz tenção de estrangular a sujeita, ela deu um passo atrás e respondeu imperiosa: " – Você me nega um taco de carne, mas pode esperar que coisas mais importante vai lhe ser negada pro resto da vida." – Disse isso com uma certeza tão grande, que eu, fora de mim, casquei-lhe o tabefe na cara, chega estralou... Aí ela, que tinha caído, levantou-se e saiu chorando, o vestidão varrendo o caminho e o menino correndo atrás... (p.40-41)

Nesta cena, central para a compreensão do enredo, são apresentados, mesmo que sob forma aparente de diálogo, tornado, então, forte elemento narrativo, os dados do passado que ainda atuam sobre a ação presente na peça, que, como vimos, move as motivações das personagens. Ou seja, mesmo com uma ação transcorrendo no presente, são estes elementos de 'reminiscências' que transformam Mariana naquilo que ela é no tempo presente do espetáculo. A 'reminiscência' é um termo usado por Peter Szondi,

quando analisa as obras de Tchékhov e Miller nas quais as personagens vivem sobre o signo da renúncia do presente, onde existe uma

> [...] contradição entre a reminiscência do passado no campo temático e o presente espácio-temporal no postulado formal dramático, a necessidade daí resultante de motivar a análise pela invenção de uma ação suplementar e, finalmente, a discrepância do fato de essa segunda série de acontecimentos dominar a cena, enquanto a"ação" verdadeira é relegada para as confissões das personagens. (SZONDI,2001,p.172)

Como vimos, Mariana, assim como as personagens analisadas por Szondi (2001,p.46-48), é isolada pelo peso do passado e encara o presente como uma oportunidade de expor o que já foi vivenciado, como nos diz Szondi:

> Seu presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo, tempo de estar exposto [...] é o peso do passado e a insatisfação como presente que isolam os homens. Eles todos refletem sobre sua própria vida, perdem-se em suas lembranças e se torturam analisando o tédio. Na família Prosorov e no seu círculo de conhecidos cada um tem o seu próprio problema, a que é reiteradamente relançado em meio da sociedade que o separa, desse modo, de seus próximos.

Na cena 05, no trecho ao qual nos referimos anteriormente, eclodem alguns dos elementos que tentaremos aprofundar em nossa análise do capítulo seguinte, pois são explorados nas montagens que estudamos, na medida em que há encenações que trabalham, na dimensão da cena, com as tensões entre narrar e mostrar, desproblematizando o diálogo, como é o caso daquela estreada no ano 2000. É interessante que se pontue também que o diálogo em *As Velhas* nem sempre é problemático, pois há ações que são resolvidas na relação intersubjetiva, a exemplo da última cena, na qual acontece o encontro de Mariana e Ludovina. Essa é a maior cena da peça e nela toda a ação se desenvolve por meio da relação intersubjetiva, assim, o diálogo cumpre a sua função dramática de mover a ação.

Dos temas, caros ao passado atuando no presente e prenhe de futuros, temos que destacar a presença do universo cigano na figura Ludovina e nas maldições/pragas por ela proferidas, bem como os vaticínios, que quando não são dados a merecida atenção são ativadores da *moira*, do destino trágico, como nos mostra Maciel (2005, p.119):

> A presença do universo cigano, como um signo agourento, paira por sobre toda a peça e se concentra sobre a figura de Ludovina. Contudo, esse 'reconhecimento' só se dá na última e mais longa cena da peça, mesmo que ele já estivesse sendo prenunciado. Logo na primeira cena, Mariana num diálogo com Branca, diz que sempre foi "injicada" com o povo andarilho, principalmente depois que uma cigana lhe dissera: " – Ganjona, deixa eu cortar o mal que uma do meu sangue tem para lhe fazer". A personagem não cedeu, no passado , a este apelo, por força da fé, devoção e medo das regras do Padre Cíceo, que não considerava adequado que seu seguidores se misturassem " com essa qualidade de gente", acionando, assim, os mecanismos de sua *moira*, como bem diz a sua filha: " Isso é sina que a gente traz e tem que cumprir..."

A segunda questão é o tema da perda da sexualidade e que está diretamente ligada à primeira, uma vez que é fruto de uma maldição/praga proferida pela cigana Ludovina, é o mal que tinha havia sido vaticinado e que Mariana não deu atenção. Sobre isso Maciel (2005, p.118) nos diz o seguinte:

> [...] Se acompanharmos o percurso de Mariana, da perseguição à inimiga até a defesa das suas crias, não poderemos não prestar atenção às suas reflexões sobre a perda da vivência de sua sexualidade quando era jovem, desencadeada pelo abandono do marido, levado embora pelos encantos da cigana. Essa não-experiência se transmuta em motivação para a perseguição à mulher que lhe roubou o companheiro e o pai dos seus filhos. Assim, toda a sua afetividade volta-se para os filhos e a *mulher* transforma-se na *mãe.* Branca, por sua vez, é retratada entre a ingenuidade infantil e o afloramento da mulher, em constante embate com a mãe, metonímia do destino que a espera para ser cumprido ou rompido – ela tem que escolher entre o amor de José, que põe em primeiro plano os mandos de sua própria mãe, e a opressão de Mariana, que a adverte sobre os perigos encarnados nos homens e sobre a sua visão negativa acerca do matrimônio: "Você pensa que vida de casada é essas coisa? – Pois olhe aqui – casamento e merda é uma coisa só".

Sobre as reflexões que Mariana realiza sobre a perda da sua sexualidade podemos verificar no trecho abaixo:

> MARIANA – (AINDA EM SOLILÓQUIO) – Que vida tenho levado! Isso é baião pra doido. Queria ver se com Tonho a gente tinha desandado a esse ponto... Tinha nada! Tonho era aquela moleza, aquela queda pelas feme – mas era homem – e homem de todo jeito é respeitado. Se num fosse aquela cadela prenha ter se atravessado na vida da gente... Tirou o pai de meus filhos, o sossego da família... Foi que nem a outra disse, ah, praga dos seiscenteos diabo, fiquei sem meu Tonho e quem quiser que pense o que é uma mulher nova, forte, viçosa, caçar nos quatro canto da casa o seu homem e só achar a

> saudade dele... Dá vontade da gente desabar no meio do mundo e fazer tudo o que num presta... Isso eu num fiz, sei mesmo que num fiz pela obrigação dos filhos, mas ele merecia. Tem nada não, tudo, vem a seu – e agora... (pg.24)

No fragmento citado acima, Mariana, como já foi pontuado, reflete sobre a perda da sua sexualidade e nos deixa transparecer como essa negação de sua vida sexual é motivadora da perseguição à sua inimiga, a mulher que causou tudo isso. Devemos atentar também para a questão da honra: Mariana é uma espécie de Fedra[8], pois sua fidelidade para com o marido é o tópico motivador de seu sofrimento, uma vez que se impõe ao seu desejo de se realizar sexualmente como mulher. Branca funciona como um duplo de Mariana, também deseja viver a sua sexualidade, mas é a realização desse desejo que a faz se transmutar naquilo que ela não queria ser, uma mulher igual a sua mãe.

> Branca – [...] (*levanta a cabeça)* – Agora, Dona Branca, é mostrar que é bem filha de Mariana, é levantar a cabeça e receber nos peito toda a desgraça que possa acontecer... É criar coragem e enfrentar tudo – a compaixão ou o abandono; a benção ou a maldição – mas lutar, lutar como sua mãe, deixada pelo marido e com você bulindo nas entranhas ... (*chorando)* – Coragem, Branca, defenda o seu menino, contra tudo o que possa acontecer... Coragem, coragem... (*sai soluçando*). (p.51)

Nesse trecho da cena 09, depois de se encontrar com José no esconderijo e perceber que ele está mais interessado nas questões que giram em torno do "barracão" do que com o relacionamento dos dois, mesmo ela estando grávida, acontece a transmutação da menina – Branca – na mulher – que é, pela tragicidade, um reflexo de Mariana.

É nessa mesma cena, que vemos como em *As Velhas*, as questões da esfera do político e social estão em conflito com as questões do âmbito amoroso-sexual. Durante toda essa cena, José argumenta com Branca sobre a importância de defender os direitos

[8] Fedra personagem da obra de Racine é uma mulher incapaz de viver a sua paixão devido a sua fidelidade, a sua honra é a causadora de sua tragédia, vejamos o que diz Szondi (2004,p.112) sobre ela: "Proibido, secreto, irrealizável é o amor de Fedra por Hipólito. O que sua paixão lhe ordena, a própria Fedra proíbe por fidelidade a Teseu. Em vez de uni-la a seu amado, o amor a divide por dentro. Se ela pudesse renegar a seu amor ou a sua fidelidade, o dilema estaria superado, o trágico estaria eliminado por meio do compromisso. Mas como não é capaz de abrir mão nem do amor, nem da fidelidade – na medida em que, nos dois casos, essa capacidade nela e no entanto não está em seu poder –, ela é uma heroína trágica. E no entanto essa tragicidade se mostra em Racine, apenas como o lado exterior de um dilema mais profundo, que se dá não entre o amor e a obrigação, mas simplesmente no interior do próprio amor".

dos trabalhadores e denunciar os atos de corrupção do Dr. Procópio e seus partidários. Vejamos no texto de que forma se dá esse conflito:

> José – Vamos ter paciença, minha nêga, até que o causo dos furto se resolva. A coisa tá crescendo e ninguém pode se descoidar...
>
> Branca – A coisa tá crescendo e o meu bucho também. – Você pensando nos outro e eu só, com o meu aperreio...
>
> José – Vamos deixar passar esse reboliço do barracão...
>
> [...] Branca (*Num desabafo)* – Você só pensa nos outro. – Precisa agir porque tem gente confiando em você. – E eu, onde é que fico? Também num confiei?
>
> José – (*Aflito*) Você num sabe que a gente fez uma denuncia e que o governo tá mandando apurar? – A gente precisa lutar pra botar essa cambada de velhaco abaixo. – Eu e seu irmão somos os cabeça. A gente tem de enfrentar, de ir em defesa dos trabalhador. (*Tentando convencê-la)* – Minha bichinha, é os pobre que nós tamo defendendo.
>
> Branca – Eu também tou defendendo, tou defendendo o meu filho. – Se Chicó me matar, mata o bichinho também. – Ele num vai aceitar uma irmã desonrada.
>
> [...] Branca – (*Só*) Acabou-se, acabou-se tudo, eu sei... Por que os homem só pensa em vingança, em lutar pra derrubar uns aos outro? – Diz que o homem é que constrói o mundo – constrói e destrói também, nessa sede de botar pra baixo, de descontar, de ser o salvador, o héroi... E lá se vão eles, e muitos nem volta; vai-se o marido, vai-se o pai, vai-se o filho... Fica as mulher, na espera... heróis... heróis, que nem se importam com as mãe que chora, com as noiva que suspira, com os filho que pode ficar na orfandade... (p.49-51)

Tudo o que se refere aos assuntos do Barracão é "resolvido" fora da cena, no plano épico-narrativo, o que nos leva a afirmar que, no conflito entre as duas esferas, a político-social e a amorosa-sexual, a segunda sai "vencedora", ganhando maior destaque pois, como nos mostra Costa (1996,p.36), no teatro, tradicionalmente, um "assunto tem mais *peso* quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico". Ainda segundo Costa (1996, p.24), isso acontece por que essa temática de conflito social, não cabe na forma dramática e,

> [...] dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam a sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático).

Além de não aparecerem na cena, às questões sociais do espetáculo ficam em aberto, não sabemos se Chicó e José foram mortos, se as denúncias que eles fizeram

foram apuradas... É a inconclusão dos conflitos sociais apresentados no texto, que nos leva, enquanto leitor/espectador, a focar na reflexão dessas questões. Elas não se resolvem na cena porque ainda não foram resolvidas na vida. As velhas estruturas de poder permanecem em pé sufocando e matando os mais humildes, assim como nos mostra Dantas Filho (2007,p.71), pois, interpretativamente, o nome do texto não se referiria apenas às duas Velhas (Mariana e Ludovina), mas nos apontaria para toda a reflexão social feita nele, pois

> A temática abordada por Lourdes Ramalho em As Velhas nos mostra que velhas também são as condições de vida do povo nordestino, humilde e massacrado; velhas também são as promessas dos políticos; velhas são as mazelas que atravessam a vida desses homens e mulheres; são velhas as sentenças de morte, as emboscadas, a luta por justiça social. Os encontros e desencontros, em *As Velhas*, registram a fragilidade do ser humano, vencido pelo poder dos mais fortes e alimentado pela esperança. Apesar do poder estabelecido, essa espera continua grudada na carne do nordestino, na luta pela vida, indo de encontro à grandiosidade da morte, esse fantasma que nos rodeia e que poderá se aproximar a qualquer momento.

A respeito disso, voltaremos a tratar no nosso próximo capítulo, quando retomaremos todos os elementos aqui pontuados, articulando-os de forma direta com as montagens por nós estudadas, a fim de que possamos compreender, entre outros elementos, até que ponto os diretores/encenadores interviram na obra de Lourdes Ramalho, e como essa obra interfere no trabalho dos mesmos, dialeticamente, no que se refere a esta dimensão temática e formal associada ao final da peça, em suas dinâmicas com as esferas destacadas. Como se verá, na cena há transgressões, ou melhor, interpretações criativas dessa questão.

3. UM TEXTO, TRÊS MONTAGENS: UMA HISTÓRIA TEATRAL

A partir de agora, temos como objetivo sistematizar as informações obtidas através de fotos, gravações videográficas, recortes de jornais, entrevistas, relatos memorialísticos orais em torno das principais montagens paraibanas de um texto de Lourdes Ramalho, com o fito de recuperarmos aspectos da memória da cena teatral local, tendo como base as montagens d' *As Velhas,* datadas dos anos de 1975, 1988/89 e 2000. Cumpriremos tal intento a partir do que Pavis (2008,p.50) define como *análise-reconstituição*, que seria ir

> [...] ao encontro, nesse sentido, das reconstituições históricas das encenações do passado. Sempre efetuadas *post festum*, ela coleciona os indícios, as relíquias ou os documentos da representação, assim como os enunciados de intenção dos artistas escritos durante a preparação do espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis (registro de áudio, vídeo, filme, CD-Rom, computador) [...] Pois, quer a encenação date de ontem ou dos gregos, já é passado irremediável e não conservamos dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo. Isso dito, devemos nos contentar com uma relação midiatizada e abstrata, junto ao objeto e à experiência estética, o que não mais permite julgar dados estéticos objetivos, mas, no máximo, intenções dos criadores e efeitos produzidos no público.

Acreditamos que, ao recuperarmos a memória dessas montagens, podemos realizar uma análise das mesmas, a fim de identificar os elementos que tensionam ou ressignificam o texto, retomando algumas questões pontuadas no capítulo anterior, mas dessa vez tendo as encenações como foco principal.

3.1. 1975: quando tudo começou

O período no qual Lourdes Ramalho escreve o texto *As Velhas* e esse é montado pela primeira vez, é de muita movimentação no campo teatral, não apenas de Campina Grande, mas no contexto mais amplo do Brasil. É nesse período que se vê o surgimento de vários grupos de teatro na cidade e a criação de eventos nacionais importantes, nos quais esses grupos poderiam mostrar as suas produções. Sobre essa questão, vamos buscar em Vieira (2009, p.02-03) mais detalhes sobre esse período de vasta produção artística, que tem o marco inicial, segundo a autora, com a construção do Teatro Municipal Severino Cabral, no ano de 1963:

> [...] o início da construção do Teatro (1963) inspira a criação de vários grupos. Nesse mesmo ano (1963), Wilson Maux, Milton Baccarelli e Walter Pessoa criam o TUC (Teatro Universitário Campinense); Antonio Alfredo Câmara funda o grupo "Raul Phryston"; o médico Adhemar Dantas funda o "Grupovo", que se tornara o Cacilda Becker; Hermano José funda o GEVAR (Grupo Experimental Várias Artes). Posteriormente, Lourdes Ramalho cria o Grupo Feira, especializado nos espetáculos de sua autoria; Elizabeth Marinheiro cria a FACMA, Fundação Artística Cultural Campinense Manoel Bandeira (SILVA, 2005). Além da criação dos grupos, há também a criação dos vários eventos destinados à atividade teatral, a nível local e nacional como: FENAT (Festival Nacional de Teatro - 1974), FENATA (Festival Nacional de Teatro Amador - 1975), Festival de Inverno (o segundo criado no país, em 1976), Festival Colegial Teatral, Semana de Amostras de Teatro, Semana de Teatro de Bairros, Semana de Teatro Regional, Semana da Cultura, Mostra Nacional de Teatro Amador, Mostra Estadual de Teatro Amador, Concurso Universitário de Peças Teatrais.

Desses fatos apresentados pela pesquisadora, três tem uma relação bem estreita com o texto de Lourdes Ramalho, são eles: a criação da Fundação Artística Cultural Campinense Manuel Bandeira- FACMA e as criações do Festival Nacional de Teatro Amador - FENATA e do Festival de Inverno de Campina Grande. A importância do primeiro se dá pelo fato de que é esse grupo, sob a direção de Adalmir Braga, que começa a primeira montagem d' *As Velhas*, nos primeiros dias de julho de 1975. Àquela época, os ensaios aconteciam no Miniteatro Paulo Pontes, ainda não inaugurado. A pré-estreia desse espetáculo acabou sendo atração da inauguração desse espaço, acontecida no dia 03 de agosto de 1975 como se pode averiguar no trecho da Coluna Teatrinho,

assinada pelo jornalista Hermano José, no Jornal *Diário da Borborema*[9], de 22 de julho de 1975. Reproduzimos aqui a manchete e o texto da noticia: "'*As Velhas' inaugurará o Mini-Teatro*. A peça "As Velhas" de Lourdes Ramalho, já tem data marcada para a estréia: dias 2 e 3 de agosto próximo. O espetáculo, que tem a direção do paulista Rubens Texeira, inaugurará o Mini-teatro do Municipal, que terá capacidade para 80 pessoas".

Adalmir Braga não passou muito tempo à frente da direção do espetáculo. Em um acordo feito com a autora, ele passa o comando para o diretor paulista Rubens Texeira e acaba ficando na produção apenas como ator. Essa transição de diretores é relatada em uma nota publicada no dia 15 de julho de 1975, no Caderno Sociedade, do DB. Assim, vejamos:

> O diretor paulista Rubens Texeira, que salvo engano da parte do senhor redator, foi quem montou o "Rock Horror Show" em São Paulo, veio de férias a João Pessoa, e "enquanto descansa, carrega pedras". Está montando um espetáculo de cordel, com um grupo de lá. Lourdes Ramalho que não dorme no ponto, entrou num acordo com Adalmir Braga, que dirigia "As Velhas", peça da qual é também ator, e enviou o texto para Rubens com convite para dirigi-lo. Rubens leu, gostou e aceitou. Neste fim de semana já esteve por aqui ensaiando.

A preparação do espetáculo durou pouco mais de um mês, os ensaios quando não eram acompanhados por Rubens Teixeira, ficavam a encargo do assistente de direção Antônio Alfredo Câmara, figura importante do cenário teatral campinense, que muito bem conduziu o elenco formado por Eliene Diniz (Mariana); Dailma Evangelista (Ludovina); Ana de Fátima Costa (Branca); Adalmir Braga (José); Sant' Clair Avelar (Chicó); Hermano José Bezerra (Tomás). Certamente, ter Rubens Teixeira, um diretor conhecido nacionalmente, à frente da direção contribuiu muito para o sucesso de público d' *As Velhas*, pois os relatos dos jornais a respeito das apresentações feitas em Campina Grande dão sempre conta de casas lotadas. Porém, a consagração desse texto se dá com a obtenção do 1° lugar do III Festival Nacional de Teatro Amador, realizado na cidade de Ponta Grossa, no Paraná.

O teatro feito em Campina Grande nesse período era um teatro de cunho amador, no qual os atores tinham outras profissões e afazeres, pois não se dedicavam

[9] A partir desse momento, passaremos a utilizar a sigla DB, quando recorrermos a informações retiradas no Jornal *Diário da Borborema*, infelizmente, hoje extinto.

exclusivamente ao teatro. Isso, muitas vezes, era um empecilho para se agarrar às oportunidades que surgiam para apresentações e viagens. Quando o grupo FACMA esteve em Ponta Grossa, participando do Festival Nacional de Teatro Amador – que, como já destacamos anteriormente, teve um papel essencial no reconhecimento de *As Velhas* e, consequentemente, de sua autora – , o grupo recebeu convites, segundo relatos do Caderno Educação do DB, de 05 de novembro de 1975, para realizar "apresentações em Curitiba, Rio [de Janeiro] e São Paulo, tendo cumprido apenas o compromisso da capital paranaense, devido à necessidade de regresso do pessoal que trabalha e estuda e estava afastado de suas atividades há mais de 15 dias*"*.

Tocamos nesse ponto como uma forma de introdução a fatos que achamos interessante destacar, nesses apontamentos que estamos fazendo em torno da primeira montagem desse texto ramalhiano, que, conforme nosso entendimento, só aconteceram devido a esse caráter ainda amador da referida montagem. Um exemplo disso foram as apresentações "domiciliares", que o grupo FACMA realizou para a alta sociedade de Campina Grande. Essas apresentações, que tiravam o espetáculo do espaço para o qual inicialmente havia sido concebido, ou seja, o palco italiano, acabaram por possibilitar uma grande visibilidade para o grupo e para o espetáculo, uma vez que tiveram uma ampla cobertura da imprensa local e o trabalho ganhava o aval de nomes importantes da cidade e do Estado, mesmo que alguns não fossem do campo teatral.

Esse ponto talvez seja um dos fatores dessa encenação ter ficado enraizada tão fortemente na memória cultural da cidade, se tornando quase um patrimônio, que não deveria ser violado – talvez esse tenha sido um dos motivos da polêmica que a segunda encenação desse texto tenha causado, mas isso é assunto para o outro ponto, quando falaremos da recepção do trabalho realizado por Moncho Rodriguez na cidade de Campina Grande. Como afirma uma nota do DB de 03 de setembro de 1975, o grupo FACMA com *As Velhas* fez uma verdadeira "temporada a domicílio [...] a mais recente apresentação foi na residência do Bel". O grupo também fez apresentações no "pátio interno da mansão do casal Nilza-Fleury Soares, em benefício da Sociedade Paraibana de Combate ao Câncer". (DB, 13 de setembro de 1975). A peça ainda se apresentou na casa do político e patrocinador do grupo Ivandro Cunha Lima.

O material disponível a respeito dessa primeira montagem é muito escasso. Não existem filmagens, as fotos que se tem do espetáculo são poucas, algumas delas presentes nas matérias jornalísticas, o que não permite apreender muita coisa. E não nos

esqueçamos da distância temporal que nos separa dessa montagem, de modo que torna a tarefa de recuperar, mesmo que minimamente o espetáculo, muito árdua e quase impossível. O que podemos dizer sobre esse trabalho é baseado nos relatos de jornais, aos quais tivemos acesso e esses relatos jornalísticos nos levam a afirmar, que, acima antes de tudo, a montagem de 1975 teve como foco a questão da regionalidade, da afirmação de uma identidade nordestina, principalmente no que diz respeito ao registro linguístico.

Quem primeiro destacou essa questão foi Paschoal Carlos Magno em uma declaração que deu sobre a dramaturgia de Lourdes Ramalho, a qual já destacamos anteriormente, na qual afirmava ser *As Velhas* um texto "com T maiúsculo", sendo um importante trabalho de dramaturgia, um registro vivo da linguagem, nas palavras do próprio, "um documento linguístico", que faz uma importante "documentação da saborosa linguagem do sertanejo, nunca antes registrada de modo tão autentico quanto a autora o conseguiu, na privilegiada maneira que conduz os diálogos". (DB, 29 de julho de 1975). Talvez tenha sido a força do discurso de Paschoal Carlos Magno que tenha norteado essa ênfase crítica sobre a linguagem, à disposição de um registro da identidade nordestina.

Em uma entrevista veiculada na mesma edição do DB de 29 de julho de 1975, com o diretor Rubens Teixeira, ele evoca o discurso do criador do Teatro do Estudante, para referendar o seu próprio discurso a respeito do texto ramalhiano. Abaixo reproduzimos um trecho dessa entrevista, que, ao nosso entender, nos possibilita compreender o que a pessoa que estava à frente da encenação pensava sobre o texto e quais eram as suas intenções ao leva-lo à cena. A entrevista foi feita pelo jornalista Hermano José , que também fazia parte do elenco da montagem:

> **Dê-nos sua opinião sobre o texto.**
> "O texto de D. Lourdes Ramalho é uma das maiores contribuições para o teatro Brasileiro, no estudo da linguagem do homem sertanejo, da elaboração dramática do homem-retirante, do político interiorano e sua inescrupulosidade, e da fé do homem sertanejo em busca de libertação, enfrentando as leis naturais e sociais".
> **Um drama nordestino ainda pode interessar às plateias do Sul?**
> "Na medida que ele traga contribuição, sim. E "As Velhas", texto de D. Lourdes Ramalho, levará a maior delas: um linguajar do sertão nordestino, até hoje não visto ou ouvido pelo homem sulista, acredito que nem mesmo em romance, muito menos em teatro. Paschoal Carlos Magno, a maior expressão do teatro brasileiro - homem de cultura invulgar, afirma ser um importante trabalho de dramaturgia, e eu,

> como diretor, confirmo esta importância, ao trabalhar com os atores e descobrir um novo caminho para o teatro nordestino, fugindo e muito das tradicionais peças regionalistas".
> **Acha que um diretor sulista pode dar uma interpretação inteiramente correta de um drama nordestino?**
> "Sim. O diretor ao se defrontar com um texto, a preocupação é analisa-lo. Depois criar o espetáculo. A visão dele poderá ser tão boa ou melhor que a de um diretor nordestino. Mas, se você me perguntar se os atores sulistas podem interpretar um texto nordestino corretamente, direi: "tenho as minhas dúvidas!" Pois ator tem tendência a imitar o nordestino, ou de criticá-lo, e nunca procura estudar ou analisá-lo na sua essência, como personalidade, caráter, maneirismo e vivência. Fica sempre no supérfluo, e isso não é o bastante para se criar um personagem."

O diretor entende a obra de Lourdes Ramalho, como uma grande contribuição à dramaturgia brasileira, dada justamente por sua capacidade de problematizar as questões de sua terra da sua região, portanto é o caráter regional da obra ramalhiana, que segundo Rubens Texeira a torna universal. Mas para que o regional não cai nos "tipos comuns", no supérfluo é preciso focar no trabalho dos atores, que segundo o diretor em trecho da mesma entrevista, podem mostrar toda a potencialidade do texto, tanto por estarem fazerem parte do contexto tratado no universo dramatúrgico, quanto por terem a consciência de que seu trabalho é um contribuição para a cultura de sua cidade os que o facilitou o trabalho do diretor Rubens Texeira:

> [...] o trabalho foi bem mais fácil do que eu pensava. Geralmente ao trabalhar com amadores encontro dificuldades, pela falta respeito e seriedade a arte, mas com o grupo FACMA, encontrei um grupo de rapazes e moças interessados em serem uteis a coletividade, ocupando o seu tempo numa das mais difíceis tarefas – o teatro.

No que se pode apreender no discurso dos jornais a respeito da montagem de 1975 de *As Velhas* é o destaque que sempre se dá àquilo que comumente é tido como o elemento principal do texto, a saber: a regionalidade. Porém, percebemos, na entrevista, que o diretor se colocou diante do texto de Lourdes Ramalho, em uma atitude não de "reverência subserviente", mas de diálogo e análise, onde o regional que se destaca é muito próximo do caráter da 'atração' do qual nos fala Leite (1995). Sendo essa a proposta estética do diretor, podemos dizer, pelo que é pontuado pela critica jornalística, que o seu trabalho foi muito bem sucedido.

Como constatamos, nos arquivos do DB há uma preocupação imensa com a cobertura dessa montagem, com direito a reportagem especial com espaço de mais de

duas páginas completas, além de entrevistas com o diretor. As manchetes das matérias publicadas, a respeito do trabalho de Rubens Teixeira em 1975 a frente da montagem se pautavam no aspecto regional do texto de Lourdes Ramalho, com manches do tipo: "As Velhas": Uma peça nordestina para o Brasil, ou "As Velhas": Drama nordestino no palco. Esses textos, além do já pontuado destaque aos elementos regionais da obra, como a seca, a força do nordestino, o registro linguístico, traziam uma espécie de entusiasmo em torno do espetáculo que colocava no mesmo uma carga de o mesmo era o grande representante do teatro campinense, como podemos apreender nesse fragmento da reportagem especial que se intitulava: "O grande momento do nosso teatro" , veiculada no DB de 29 de julho de 1975, que falava da pré-estreia do espetáculo, mas destacava como principal " a participação do grupo no Festival Regional e Nacional da FENATA", além do " lançamento nacional do espetáculo no Teatro Duse, de Pachoal Carlos Magno no Rio de Janeiro".De 04 de julho a 05 de novembro de 1975, foram publicadas mais de 26 matérias sobre essa encenação, mas, mais interessante do que a quantidade é o teor da mesma, todas ou apenas informam de sobre datas de futuras apresentações ou tecem elogios a mesma, em nenhum momento aparece uma critica, por menor que seja ao trabalho realizado por Rubens Texeira e o grupo FACMA em 1975.

3.2. 1988: treze anos depois, outro olhar para a mesma história

No dia 02 de abril de 1988, o diretor Moncho Rodriguez, à frente do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, dá inicio ao trabalho que resultaria na segunda montagem de *As Velhas,* em Campina Grande. Antes de iniciar os ensaios, o diretor realizou audições e várias oficinas, ao qual deu o nome de "montagem didática", como podermos constatar em um trecho de uma noticia do DB, de 03 de junho de 1988, que dizia o seguinte:

> O Centro Cultural Paschoal Carlos Magno está promovendo uma experiência inédita no campo da dramaturgia. Trata-se da montagem do texto *As Velhas* da dramaturga Lourdes Ramalho de forma didática com a participação dos espectadores. Visando uma maior informação de atores e público, o diretor espanhol Moncho Rodriguez responsável pela orientação desta experiência, criou uma série de ensaios abertos à comunidade, facilitando uma maior aproximação dos interessados às

> novas técnicas e métodos aplicados no teatro. Conforme informações fornecidas pelo Centro, o segundo ensaio público realizou-se no dia 30, último às 20hs precisamente no teatro de Bolso Paulo Pontes, tendo como tema o "treinamento do ator".

Diferente da montagem realizada em 1975, o trabalho de Moncho Rodriguez, sempre carregou o rótulo de profissional e gerou muita expectativa entre os interessados na arte teatral da cidade de Campina Grande. Também não era para menos, pois o sucesso do espetáculo dirigido por Rubens Teixeira permanecia ainda muito forte na memória da cidade, mesmo treze anos depois.

A segunda montagem paraibana d'*As Velhas* tinha no elenco os atores Gilberto Brito (Mariana); Emilson Formiga (Ludovina); Tânia Régis (Branca); Marcio Antunes (José); Francisco Oliveira (Chicó); Gilmar Albuquerque (Tomás) e Regina Albuquerque (Morte, na estreia esta personagem foi feita por Walquimar Rodriguez, depois substituída), e estreou durante a XIII edição do Festival de Inverno de Campina Grande, sendo o representante da cidade na mostra de teatro. Tal montagem fez com que a obra de Lourdes Ramalho ficasse conhecida internacionalmente, pois participou do XII Festival de Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, em Portugal. Antes disso, *As Velhas* participou do projeto Mambembão, importante mecanismo de circulação da produção teatral pelo país, realizando apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

O interesse de Moncho Rodriguez em montar o texto surgiu quando esse trabalhava na criação de uma companhia de teatro em Alagoas: o texto de Lourdes fazia parte do repertório que o grupo pretendia montar, é o próprio diretor que nos conta essa história:

> Eu tinha um projeto de montar uma companhia estável de teatro em Alagoas e, dentro do repertório dessa companhia, estava incluída a obra *As Velhas,* de Lourdes Ramalho. Então, coincidentemente, logo em seguida a essa companhia, eu tive que ir ao Rio realizar uma montagem e eu estava a estudar o texto de Lourdes e achava fantástico, uma história muito bonita, que deveria ser contada ou recontada, porque ela tinha uma poética muito especial e falava dos sentimentos mesmo do homem do Nordeste. Logo a seguir, eu vim para Campina Grande e decidimos arriscar e fazer essa montagem, mas eu, coincidentemente, eu estava a estudar esse texto de Lourdes, que, para mim, é um dos textos mais significativos da dramaturgia nordestina, uma obra que faz uma ponte entre Lourdes Ramalho e Garcia Lorca, por exemplo. Eu não poderia comparar [o texto de Lourdes] com outra coisa a não ser com o teatro de Lorca, aquilo que

> Lourdes estava propondo. (Entrevista com Moncho Rodriguez, realizada em 28 de julho de 2013)

Essa forma de ler o texto de Lourdes Ramalho, encontrando nele elementos da dramaturgia do espanhol Garcia Lorca, norteou, entre outras coisas, o trabalho de encenação d'*As Velhas* desde a escolha do elenco, principalmente no que se refere às duas personagens que dão nome ao texto. Na encenação do diretor espanhol, Mariana e Ludovina foram interpretadas por dois homens Gilberto Brito (Mariana) e Emilson Formiga (Ludovina), segundo Moncho, em nenhum momento essa opção estética causou estranheza no público ou na crítica e colocar dois homens para interpretar personagens femininos, sublinhava, de acordo com ele, o caráter forte da mulher sertaneja:

> O teatro de Lourdes, como eu disse tem uma influência – até esse momento tinha e algumas coisas ainda tem –, uma influência muito grande do teatro de Lorca. As mulheres em Lorca são homens, a força e o vigor que aquelas duas velhas tinham, apetecia – quase como uma opção estética também – de fazer com que fossem vozes soantes, fortes, masculinas e essa contradição... A mulher sertaneja é uma mulher muito poderosa, é uma mulher muito forte. Ela encerra dentro de si o masculino e feminino. Ela é a doçura e é a violência, ela é a força, ela quem suporta e quem sustenta a casa, a memória, a história, os filhos, a herança toda. É ela quem é o grande pilar de tudo isso, elas [as personagens] não eram travestis e isso, em nenhum momento, chocou que fossem atores a fazerem os dois personagens principais. (Entrevista com Moncho Rodriguez, realizada em 28 de julho de 2013)

Para o ator Chico Oliveira, que interpretou o personagem Chicó, o que marcou a encenação dirigida por Moncho foi justamente o trabalho dos atores. Quando perguntamos ao mesmo o que ele destacaria de mais expressivo nessa montagem ele responde:

> A força de trabalho dos atores. Emilson Formiga, que tinha sido meu primeiro diretor, aí eu passei a trabalhar como ator, com o meu primeiro diretor. Ver a atuação de Emilson Formiga fazendo uma das velhas, Vina - a Cigana - e Gilberto Brito, um ator de Caruaru, que eu conheci no processo com Moncho, fazendo Mariana. Dois Homens, fazendo duas mulheres, era uma força teatral, uma força suprema. (Entrevista com Chico Oliveira, realizada em 09 de maio de 2013)

Mas colocar dois homens em cena interpretando personagens femininos não foi a única inovação estética da montagem dirigida por Moncho Rodriguez. Em sua

encenação, ele realizou um diálogo entre elementos da cultura brasileira e da ibérica. Através do uso de luz, figurino e música, o encenador conseguiu explorar toda a universalidade do texto ramalhiano. Existem dois elementos que não podem deixar de ser citados, quando se fala dessa montagem, que são: a tela transparente, que cobria toda a boca de cena, filtrando a luz e o olhar do espectador; o segundo elemento seria o personagem Morte, criado na cena pelo encenador e que não aparece na obra de Lourdes Ramalho. Com essa figura, Moncho nos aponta o que talvez seja o grande foco de sua encenação, o embate entre o Desejo e a Morte. Sobre esse personagem, mais adiante apresentaremos outros detalhes.

A dimensão do onírico, do sonho para a qual os espectadores eram transportados era ampliada pelo uso da luz e da tela, dando a impressão, para os que assistiam, que estavam diante de um quadro, onde as pinturas se moviam. Ao colocar essa tela separando a plateia ainda mais dos atores, Moncho Rodriguez dá forma à imaginária quarta parede, criando um efeito de estranhamento muito forte. A proposta era que

> [...] o espetáculo fosse visto através de uma transparência, quase como quem está diante de um sonho, de um sonho distante, de um sonho ao mesmo tempo em que te provoca a querer entrar dentro dele, de desvendar aquele sonho, rasgar a tela, que é o que muitos espectadores tinham vontade de fazer e entrar no espetáculo. (Entrevista com Moncho Rodriguez, realizada em 28 de julho de 2013)

Outro elemento estético importante para a compreensão dessa montagem é a personificação, em cena, do personagem *Morte*. Para Moncho Rodriguez, é a morte um elemento trágico por natureza e que permeia toda a obra ramalhiana, esse elemento foi personificado em cena, ganhando vida pela interpretação de uma atriz, que aparecia completamente nua em cena e com o rosto coberto por um tênue véu, desde a primeira cena, quando a Morte, à cavalo, conduzia os retirantes em sua jornada, voltando a aparecer em outros momentos singulares. Essa opção estética é justificada pelo diretor/encenador da seguinte forma:

> Há uma personagem, que é fantástica dentro da dramaturgia da Lourdes, que ela não está escrita que é *a morte que ronda todos os personagens*. A vida e a morte estão presentes de uma forma muito bonita em todo o texto de Lourdes, mas a morte tem uma força muito grande, porque é como uma sombra que paira sobre todas as personagens. A morte é o elemento da tragédia que Lourdes, de uma forma consciente ou inconsciente, transportou para todos os diálogos,

> para todos os conflitos dentro daquele espetáculo. E a morte é um elemento muito forte da nossa cultura, nós celebramos muito a morte, celebramos a morte com um sentido especial e nisso, às vezes, somos únicos, somos particulares, pois celebramos a morte sempre com o sentido de recomeçar, reiniciar voltar a acontecer ou passar desse reino ao reino do encantamento, ao reino do encantado. (Moncho Rodriguez, entrevista concedida em 28 de julho de 2013)

A *Morte* no texto de Lourdes Ramalho paira sobre os personagens: sendo mencionada, mas nunca concretizada em cena, todavia, esse é um caminho que Moncho Rodriguez contraria em sua encenação. O encantamento e o medo são os signos pelos quais a atriz Regina Albuquerque vê esse personagem, ao qual deu vida nos palcos. Segundo ela, a personagem *Morte* é uma fusão dos arquétipos de Tânatos e Don Juan:

> A morte é o fio condutor. Ou você foge ou você vai para ela, não tem meio termo. Aí eu olhava e dizia: ele só pode está ficando louco. Mas por que eu digo que a Morte era Tânatos e Dom Juan? Porque muitos vão ao encontro, pela sedução – É aí que está o Dom Juan – outros fogem com medo. Eu lia, e eu ficava em dúvida às vezes, né? Por conta dos vários comentários, até que você sai desse eixo, onde foi estruturado o espetáculo e começa a sair, a ir pra outros lugares. (Regina Albuquerque, entrevista concedida, em 10 de junho de 2013)

Mesmo sendo um elemento estético importante da montagem de Moncho Rodriguez, o único registro que se tem da aparição desse personagem – pelo menos o qual tivemos acesso – é uma nota do Diário da Borborema de 20 de agosto de 1988, que faz menção a esse personagem, na ocasião, ainda interpretado pela atriz Walquimar Rodriguez. A referida nota começa com pontuações interessantes a respeito do trabalho da atriz, na interpretação do papel, mas termina por fazer um comentário insinuando que esse personagem tinha um tom de apelo sexual, uma vez que se tratava de uma mulher nua em cena – reduzindo radicalmente a interpretação deste elemento cênico-dramatúrgico.

A aparição desse personagem se dá em momentos chaves do espetáculo, como entendia o diretor Moncho Rodriguez, é ela [A morte] o fio condutor de todo o texto *As Velhas*. Infelizmente, como já falamos, não temos outra forma de reconstituir a participação dessa personagem, a não ser pelo discurso e a memória do atores que participaram dessa encenação. Chico Oliveira descreve como, para ele, era forte o início dessa encenação:

> Era lindo! A morte vinha literalmente a cavalo... era um cavalo, assim desde o material que usavam à funcionalidade... as estopas que forravam o palco inteiro, lá atrás elas subiam como montanhas, umas mais altas, outras mais baixas e a leva de retirantes passava por trás dessas montanhas e era um som... Gilmar, que tocava uma espécie de atabaque, e a gente cantando uma música que parecia um mantra: "Come terra boca triste, antes dela te comer" e o tambor tocando, "bumpacutumbum" . Eu me arrepio até hoje, a Morte ia à frente, em cima do cavalo, puxando a leva de retirantes. (Entrevista com Chico Oliveira, realizada em 09 de maio de 2013)

Pelo que relata Chico Oliveira, essa primeira aparição da Morte, é uma pintura da interpretação do diretor Moncho Rodriguez sobre esse elemento na obra ramalhina, um forma poética de mostrar que ela é quem conduz a ação. A atriz Regina Alburquerque, relata os momentos chaves do texto em que esse personagem aparece:

> A Morte: ela vem, ela está presente, às vezes ela desce do cavalo e vem para o combate direto. A Morte, como eu falei anteriormente, ela antagonizava com Branca. Porque Branca... As duas Velhas, elas já tinham dado a vida delas, a vida delas já estavam postas, já estavam esperando... já estavam para morrer, resumindo. Elas não conseguiram produzir mais vida, vida de verdade, inclusive a delas. Branca tinha essa qualidade, pois ela era jovem, ela tinha determinação, ela partia para cima, ela queria ser, ela queria ter, ela queria... ela tinha essa capacidade de gerar a vida nela e através dela. E a Morte ia em cima, meio que de brincadeira, meio que querendo disputar, falando assim: "Você está aqui, você tem a vida, mas tome cuidado com isso". Quais eram os momentos que a morte aparecia? Nos momentos que ela ia se encontrar com José. No primeiro encontro de José com Branca, a morte passa, ela passa por trás, à cavalo, ela passa só como uma sombra. Quando José e Chicó se tornam amigos, ela passa de novo. Quando Vina começa a falar que não gosta da amizade dos dois [Chicó e José], ela [a Morte] torna a passar. No primeiro encontro amoroso de Branca e José, a morte se disfarça de Branca, ela vem com uma máscara, quando José vem, acha que é Branca, eles se encontram, quando eles vão concretizando o encontro, a Morte tira a máscara, se revela e José sai desesperado, aí ele encontra Branca e eles se amam pela primeira vez. A segunda vez... Esse foi o primeiro encontro real. A segunda vez é quando Branca vai anunciar para José que está grávida, que acha que está grávida. Aí a disputa é grande. Porque eles marcam o local de encontro, Branca chega no local, mas ao invés de José quem chega primeiro é a Morte. As duas fazem uma dança, como se fosse... como elas tivessem disputando o espaço, como os galos que ficam rodando, um com o outro, se medindo, relação de poder, então nesse momento, quando a Morte escuta José vindo, ela dá um gira em Branca, que fica meio tonta e ela consegue escapar, sem que José a veja. Aí tem toda a confusão, tem a história dos dois, meio que ficam brigando, pois Branca quer que ele seja o homem que ela imaginava, que ela precisa naquela hora. Ele diz que a ama muito, mas que tem a parte do cidadão José, que inclusive está com o irmão dela e tal. Aí o terceiro encontro da Morte visível, quando ela vem para cima de novo

> é quando José e Chicó se encontram para planejar quando eles vão fazer a tocaia para pegar as "mamatas" que está acontecendo nos galpões. Nesse momento, a Morte nasce por trás da conversa dos dois, ela fica ali, ela fica monitorando aquilo ali, ela fica arquitetando, quando eles percebem que tem alguma coisa estranha, ela escapa de novo. No final [da peça] ela volta triunfante, quando os dois estão mortos [*no fim do espetáculo os personagens de José e Chicó apareciam em uma estrutura de ferro, semelhante a uma churrasqueira*], a Morte vinha por trás, em um cavalo, com uma faca na mão, a mesma faca usada por Mariana, pois Moncho nunca permitiu que a gente comprasse duas facas. (Regina Albuquerque, entrevista concedida, em 10 de junho de 2013).

Como podemos constatar no trecho da entrevista, para a atriz, Moncho faz mais do que criar um novo personagem, mas teria também deslocado/ampliado os focos dos conflitos existentes no texto, que já foram pontuados no capítulo anterior: Conflito entre Mariana e Ludovina, os conflitos sociais encabeçados por José e Chicó no combate às roubalheiras do Dr. Procópio, a todos esses se somam, segundo Regina Albuquerque, o conflito entre Branca e a Morte. Acreditamos ser essa um interpretação bem interessante e plausível, embora seja contestada por Moncho Rodriguez, que afirma:

> Não, eu não vejo dessa forma. A Morte, na cena, é aquilo que eu disse: é aquele elemento que é forte, que paira no lado do invisível e que está sempre anunciando uma renovação, um voltar a viver, uma vontade de viver, não de morrer, ao contrário do que se possa pensar, a Morte era um arauto que estava sempre anunciando a vontade de vida, de luta, de seguir, mesmo diante de toda tragédia, a morte anunciava, de alguma forma, uma grande luz. Era só isso, não havia mais complicações nem subversões de personagens, porque houve um respeito muito grande pelo conflito e pela trama que Lourdes traçou, que é de uma simplicidade fantástica e só sobrevive – e As Velhas vai ser sempre um grande texto – por ser um texto muito simples e de grande humanidade. É isso. (Moncho Rodriguez, entrevista concedida em 28 de julho de 2013)

Para além dos conflitos entre Branca e a Morte, acreditamos que ao apresentar fisicamente essa personagem em momentos decisivos para o enredo, Mocho Rodriguez atribui não apenas a função de condutora, mas também de anunciadora, arauto. A morte surge também como uma formalização dos presságios e dos vaticínios, até mesmo das própria maldições/pragas proferidas por Ludovina e Mariana em seus encontro ao longo do texto, ajuntando-se ao campo da narrativa das situações causadas pela seca, onde tudo foi perdido, marcando os perigos de se viver como retirante, fugindo da seca, ou nos perigos de se levantar contra os poderosos, como fazem José e Chicó. A morte é um

medo real, uma presença pairando na dramaturgia ramalhiana, como podemos ver nesse trecho onde Ludovina conversa com Tomás e diz que teme pela vida de José, pois esse tem feito coisas que desagradavam os "grandes daquele lugar" e por isso ela temia "uma treição, do jeito que aqui por qualquer besteira, mandam um pra cidade-de-pé junto..." No texto *As Velhas* sabemos que a morte está lá, rondando todos os personagens, mas ela não se personifica, até mesmo no final do texto no qual tudo caminha para que ela [a morte] apareça, mas, ainda assim, isso fica em aberto. Vejamos como isso se dá no texto:

> [...] Tomás – (*Entra correndo)* Depressa, é preciso acudir José e Chicó. Tão baleados. Vou atrás de Miguel da Bicicleta para ir na rua chamar o doutor.
> Maria e Vina – Tomás, meu filho tá vivo?
> Tomás – Só vi eles caído no chão numa poça de sangue e num tem carro que queira levar pra rua. (p.63-64)

A certeza de que os dois morreram não nos é dada e o texto termina com as duas mães unindo forças, para chegar até os filhos. As duas personagens principais simbolicamente vão ao encontro da morte, para evitar ou constatar: isso ficará a cargo da interpretação de cada leitor.

A relação de Moncho Rodriguez com o texto de Lourdes Ramalho sempre foi de liberdade, tanto que o mesmo afirma que faz uma interpretação do texto de Lourdes Ramalho, em houve um grande trabalho de dramaturgismo, inclusive com a autora reescrevendo cenas para essa montagem:

> Houve sempre uma adaptação do texto, não é? Foi uma interpretação do texto de Lourdes Ramalho. Eu lembro que não usei o texto inteiro, houve alguns ajustes, ajustes em fala, em cenas. Reajustamos algumas falas, reajustamos algumas cenas. Eu lembro que Lourdes chegou a reescrever algumas das cenas para essa montagem em especial. Houve um trabalho muito, muito grande de dramaturgia em cima do texto de Lourdes, mas a essência do texto da Lourdes, aquilo que ele tem de poético de fundamental estava todo ali presente. (Moncho Rodriguez, entrevista concedida em 28 de julho de 2013)

Dentro dessas modificações está a criação de uma última cena, como relatou Regina Albuquerque. Ele constrói um final, uma leitura bastante própria do texto ramalhiano, em que a morte não está mais no campo da suposição. Nessa montagem, os espectadores não partilham mais da angústia de Ludovina e Mariana: agora sabemos que Chicó e José estão mortos. As velhas estruturas não apenas continuam firmes, como

saem vitoriosas. No trecho da entrevista que destacamos anteriormente, como exemplo de contestação da interpretação do personagem da Morte, realizada pela atriz Regina Albuquerque, Moncho Rodriguez fala que "houve um respeito muito grande pelo conflito e pela trama que Lourdes traçou, que é de uma simplicidade fantástica". O que nos leva ao questionamento, será que ao criar uma nova cena o diretor estava dessacralizando o texto? Tendo como base a discussão que fizemos no nosso primeiro capítulo, a respeito da figura do diretor/encenador e que norteia nosso debate, podemos afirmar que não, pois a função do diretor/encenador é interpretar o texto, coloca-lo em tensão, ampliando os seus significados, seja inserindo um novo personagem ou criando uma nova cena para o final.

Outro elemento que merece destaque e que aponta para essa relação entre diretor e o texto dramatúrgico é a musicalidade, que segundo Moncho Rodriguez era

> [...] uma tentativa de explorar a sonoridade do nordestinez. O nordestino é um povo que fala com métrica e rima e tem uma cadência e música incorporada, uma melodia incorporada no seu falar. E o que a montagem, digamos, de alguma forma, explorou foi um pouco dessa sonoridade. Essa sonoridade oculta dentro da fala e fez com que ela também fosse protagonista dentro do espetáculo. Então, existia uma melodia que percorria todo o espetáculo com todas as suas variantes, mas a melodia principal era a melodia poética das falas, e da forma de falar e de assumir esse nordestinez como uma forma única de língua, de linguagem e de sonoridade. (Moncho Rodriguez, entrevista concedida em 28 de julho de 2013)

O ator Gilmar Albuquerque vê no uso da música no espetáculo, acompanhando a proposta estética de Moncho Rodrigues, um elemento importante de identificação da influência ibérica no nordeste:

> Eu lembro perfeitamente de outros textos, como *Fogo Fátuo*, *A Feira*... onde nós tínhamos músicas muito fortes: eram forró, baião, xote. Eram aqueles ritmos muito tradicionais e soavam bem, pois nós tínhamos intimidade com aqueles tipos de ritmos e as músicas eram absorvidas pela plateia. Também eram espetáculos muito festivos, apesar de uma temática muito séria, de cunho social e de picos dramáticos muito grandes, eram espetáculos festivos, de celebrações, de comemorações e a plateia gostava e evidentemente que nós também, pois estávamos a dançar coco, forro... Já o espetáculo d'*As Velhas*, as músicas d'*As Velhas,* não... as músicas acompanharam a proposta de visualização do espetáculo, esta poética também. Mas não perdeu a intimidade com as nossas raízes, pois passaram a ser cantigas de aboio, aí você remetia à universalidade dos textos de Lourdes Ramalho pra questão moura, pois os cantos pareciam muito com os

> mouros mulçumanos a cantarem suas rezas no deserto, entendeu? Que são aquelas vozes soltas nas mesquitas... os nosso aboios descendem exatamente daí. Isso dava uma universalidade ao texto, pois o forró remete muito ao nordeste brasileiro, mas é conhecido no Brasil, pois quando falamos forró, lá fora, pouca gente sabe o que é forró. Já o canto mulçumano, o rezar mulçumano, com as toadas, os cânticos, tem uma identificação muito universal. Você faz um aboio, na Europa, todo mundo associa aquilo ao canto mulçumano. O nosso aboio é parecido com o canto mulçumano, pois é derivado de lá também, e isso faz com que haja uma identificação mais universal... esses cantos eram a cereja que faltava em cima do bolo, era um casamento perfeito. Era uma nova ideia que fomos buscar, que Moncho, no caso, foi buscar. Além do visual, da estética que ele criou para o espetáculo, criou essa sonoridade também, que estava ali tão perto, tão ao nosso lado, que era o aboio, que costumamos ver nas vaquejadas, nas feiras, mas nunca se tinha pensado nisso, em levá-lo para o palco de uma forma tão contundente. (Entrevista com Gilmar Albuquerque, realizada em 23 de abril de 2013)

Além do que nos fala Gilmar Albuquerque, averiguamos no fragmento de vídeo do acervo da Fundação Nacional de Arte – Funarte, único registro audiovisual que se tem desse espetáculo, que Moncho Rodriguez suprime a cena 7, onde José e Branca se encontra no esconderijo e a transforma em uma canção. Na dramaturgia a cena se dá da seguinte forma:

> *José e Branca no esconderijo.*
> José – Acho que sua mãe pegou o derradeiro bilhete que você mandou. Ela anda desconfiada...
> Branca – A minha também tá de orelha em pé e nem por isso eu ligo. Num sou assombrada não, viu, José? – Quando quero uma coisa, quero mesmo e num tem quem me faça voltar atrás.
> José – Acho muito bonito você falar desse jeito, só que a gente precisa de mais tempo pra resolver tudo direitinho. Numa seca dessa, nem se pode casar...
> Branca – Quem vai casar é nós dois e ninguém vai esperar o inverno pra isso. José, será que você é de gelo pra aguentar essa guerra da família sem esquentar a cabeça? – Se num gosta de mim, diga logo, pois tou sem saber se o que você tem é covardia ou falta de amor por mim.
> José – Venha cá, você tá me tirando a terreiro e agora vai ver se eu gosto ou num gosto de você, sua doida, maluca, endiabrada...
> Branca – (*Assustada*) Espere... não, José... pode vir gente, mãe tá esperando... José, meu querido, não, não... (Black-out) (p.45)

Na montagem de Moncho, essa cena é transformado em canção, cantada durante a cena 8, onde estão em cena Chicó, Tomás, Branca e José. A canção é iniciada por Tomás que pergunta: “Conta o que fez o malvado do seu namorado, domingo passado.”,

ao que Branca responde também cantando: “Disse que não vinha mais ter comigo e que eu por ele tinha amor fingido. Disse-me coisa que eu não sabia e eu sozinha, fiquei tão perdida”... À medida que Branca vai cantando, vemos José reagir baixando a cabeça e mexendo com as mãos em sinal de nervosismo e vergonha. Depois do dueto entre Branca e Tomás, o grupo canta um refrão que diz “Olhem a vida: o tempo se vai, abra a gaiola deixe o sonho entrar”... A canção é interrompida pelo grito de Mariana “Que acelero é esse, menina, assentada de pareia com um estranho? Entre pra dentro que tem o que fazer”. A canção aparece não apenas como a substituição de uma cena, mas como um elemento épico, que nos dá uma ideia do que tenha acontecido na cena original do texto, entre Branca e José, mas também analisa criticamente os fatos, como no refrão cantado por todos, que pode ser lido como uma menção à gravidez de Branca: a gaiola, como o ventre que abriga agora um novo sonho, mas que está preso, pois, na interpretação do diretor, a peça é conduzida pela Morte, por isso “a vida: o tempo se vai” e os sonhos vão para a gaiola.

A regionalidade também esteve presente na montagem de 1988, mas, diferente da primeira encenação desse texto, o regional foi tratado como um elemento de universalidade, destacando-se o diálogo entre a cultura Ibérica e a nordestina. Enquanto na encenação de 1975 o destaque principal da crítica se dava ao que se dizia ser uma afirmação da identidade nordestina, principalmente, como já foi por nós pontuado, através da linguagem; na montagem de 1988, a crítica destacou os elementos da encenação que justamente mostravam o nordeste, mas fugia do caráter de folclore. Maciel (2005, p.113), diz que, com sua encenação,

> Moncho transformou o texto de Lourdes Ramalho num espetáculo em que estavam combinados elementos expressionistas e surrealistas, dividindo a ação em dois planos, com o seu magnifico uso de luzes e figurinos, que alçavam o tema declaradamente ‘ regional’ da peça a um nível de interpretação da fábula e dos caracteres que, certamente, era ‘universal’, corroborando as suas propostas de um diálogo estreito entre Ibéria e o Brasil.

Em um artigo veiculado no DB em 15 de agosto de 1988, Walter Tavares faz o seguinte comentário sobre a encenação, que, a nosso entender, corrobora com o que foi dito por Maciel:

> [...] O texto de Lourdes Ramalho considerado um clássico da literatura teatral brasileira e já premiado nacionalmente, nessa nova montagem recebeu fortes referencias culturais com o drama medieval espanhol e o que deveria ser uma montagem pesada/sonolenta transformou-se num espetáculo de magnífico efeito cênico, música brilhante e excelente figurino, com personagens que ora ganhavam poéticos tons quixotescos, ora mostravam o tom irreverente, colorido de figuras nordestinas como se tivesse sido extraído do imaginário do barro do mestre Vitalino. Mas foi com a carga dramática do texto que Moncho deu o toque mais forte de sua carpintaria teatral apresentando a peça como uma autentica obra do renascimento com um visual de fábula/tragédia/ odisseia, mantendo o questionamento nordestino do texto, mas universalizando-o para qualquer público.

Em nossa pesquisa realizada nos arquivos de jornais, percebemos que a cobertura das montagens de 1975 e 1988/89 possuem uma grande diferença no que diz respeito à quantidade de informações veiculadas. Mesmo que, do ponto de vista jornalístico, a montagem realizada em 1988, por ter participado de um projeto nacional como o Mabembão e ter feito um temporada internacional, com apresentações na Europa, rendesse uma grande cobertura jornalística, o que constatamos na imprensa local foi um silêncio quase que absoluto sobre esse espetáculo. O artigo de Walter Tavares, que citamos acima, foi o único texto com um conteúdo mais substancial sobre a referida encenação O restante eram notas de uma coluna chamada "Reportagem Social", que traziam informações sobre os horários e dias das apresentações.

Diferente da imprensa local, os jornais das cidades por onde circulou a encenação realizada por Moncho além de realizarem uma ampla divulgação, pois as matérias às quais tivemos acesso tinham, em média, meia página, o que é um espaço considerável em se tratando de cobertura cultural em jornal diário, ainda conseguem, como podemos constatar nas manchetes, captar a essência principal da encenação de Moncho Rodriguez, que é mostrar a riqueza da cultura nordestina e da obra ramalhiana, sem cair na folclorização dessa cultura. As manchetes, assim, destacam o caráter universal e intercultural da mesma, desta feita, por exemplo, o Jornal *Correio Brasiliense* trouxe a seguinte manchete: "As Velhas: uma ponte para a Ibéria"; já em uma reportagem de duas páginas, o Jornal de Brasília diz: "O fim da miséria estética". O título do artigo de Armindo Blanco, publicado no jornal *O Dia*, do Rio de Janeiro, é "Um Brasil Petrificado", no qual o crítico destaca, que a "inventiva encenação (de Moncho Rodriguez) que faz do espetáculo uma verdadeira viagem em claro/escuro do mundo dominado por Thanatos (Morte) e em que Eros (o amor) reparte como no teatro de

Lorca, rivalidades e rancores, ao invés de alegrias e prazeres".

O silêncio na imprensa campinense a respeito do trabalho de Moncho Rodriguez pode ser entendido com uma não aceitação da classe teatral da figura do próprio Moncho, já que a maioria das editorias culturais da época era ocupada por jornalista que faziam parte do movimento teatral, a exemplo de Hermano José, jornalista do Diário da Borborema. Essa não aceitação é entendida por Moncho Rodriguez como uma não compreensão do seu processo estético, para ele:

> Quando algo muito novo aparece e não temos referência nem do conceito estético, nem do que aquilo é. Eu acho que houve de alguma forma um recolhimento, um certo temor do que é que se podia dizer sobre aquilo. Mas em contrapartida a imprensa nacional e a crítica a nível nacional e internacional, falaram muito desse espetáculo e o colocaram com grande destaque dentro da história desse novo teatro brasileiro. *As Velhas* faz parte nesse momento das referências de montagens de um novo teatro brasileiro que surgiu e também há quem diga que foi o passo que contribuiu para uma grande virada do teatro do Nordeste, nos seus conceitos e em tudo. Mas ela foi realmente muito comentada e muito elogiada, foi uma montagem que marcou, marcou quem a fez e quem a viu. (Moncho Rodriguez, entrevista concedida em 28 de julho de 2013)

Já para o ator Chico Oliveira, as questões eram outras e foram geradas em resposta a comentários que o diretor havia feito em torno da cena teatral de Campina Grande, o que mexeu com egos de muitas pessoas, como relata o ator:

> Rapaz... Antes de estrear nós éramos vistos como os metidos. Por que eu acho que Moncho veio e, por uma frase que ele citou, que na época eu compreendi a frase, mas parece que 80 a 90 por cento dos artistas de Campina Grande não compreenderam. Em 1988 ele falou que o "Teatro Campinense arrasta sandálias". Se ele dissesse essa frase hoje ainda acertaria, em uma porcentagem bem elevada de verdade. Só que essa frase custou muito caro para ele e para todos que trabalhavam com ele. Que era de ser visto como os metidos, aqueles que só querem dizer que sabem... Mas Moncho sabia o que estava falando. Eu tinha [tido] oportunidade de ter visto uma palestra dele e tinha visto a capacidade que ele tinha no fazer teatral. Eu não participei de todas as palestras que ele realizou, participei apenas dessa, que foi realizada no Mini Teatro Paulo Pontes, mas já fiquei encantado pela sabedoria que ele expressava no que falava sobre teatro, coisa que eu estava com muita vontade de aprender. E era tudo muito novo: o que ele falava, para o que eu havia vivido até então. [...] Não que o que eu tinha feito era menor, mas era diferente. Ele provocava outras coisas no ator. Naquela época, no meu entender, então, isso me deixou vislumbrado e também ver a reação das pessoas que não eram do meio teatral. O meio teatral meio que já não quis aceitar, porque não aceitou Moncho, alguns claro, não estou generalizando, os que aceitaram souberam

> entender... Era uma montagem inovadora, era a primeira montagem de *As Velhas,* que saía daquela coisa do barro, do nordeste visto como seca, sol... era uma linguagem visual, que trazia isso de uma forma, diria até hoje contemporânea.

Sobre a recepção da estreia do espetáculo, a triz Regina Albuquerque, que na época ainda não fazia parte do elenco, nos conta como a classe teatral reagiu, mas também é interessante notar, no relato da atriz, que mesmo tendo uma não aceitação da classe artística, havia muita curiosidade em torno do trabalho e o teatro estava lotado:

> [...] estava eu no Teatro Municipal, para assistir esse espetáculo, que todo mundo que não estava no elenco falava mal, porque era um grupo fechado, que ninguém tinha acesso, porque ninguém podia assistir ensaio...Mas a gente nem liga para isso, eu fui assistir. Na época, eu vivia com uma figura e a gente foi para o teatro juntos naquela noite. O teatro estava lotado, de cima abaixo. Aí eu vi aquela cortina, aquele pano na frente todo fechado e já comecei achar uma coisa estranha, aí começou a me dar uma curiosidade para saber o que era aquilo e tal e todo mundo estava muito curioso, o teatro inteiro lotado, lotado, para ver essa encenação de Lourdes Ramalho, a nossa grande dramaturga, aquela coisa. Meu!, a primeira coisa que eu lembro é de uma iluminação, uma coisa ocre, com uma lua imensa, através daquele tecido, que cobria a boca de cena inteira. E era lindo, era, era... ele tinha relevo, sabe como é que é? Uma coisa super bonita. Começou uma batida, parecia um ponto, uma coisa que arrepiava e sombras passando por trás daquela cortina, daquele pano... só sombra de pessoas. Enfim, eu tinha assistido *Fogo Fátuo*, né? E achava que ia ser um espetáculo meio na linha de *Fogo Fátuo*, uma coisa naturalista, com mesa, cadeira... aquelas coisas todas. Quando eu olho aquilo, aquilo me arrepia, me arrebata de uma forma, que quando encerrou o espetáculo eu estava aos gritos, pulava feito uma louca. O meu companheiro, do lado, com a cara feia, achando aquilo tudo feio, que tinha acabado com o texto, que num sei o que. Aí eu falei: É lindo, levante, aplaude, tem que aplaudir isso! e ele "não, não vou". Muita gente aplaudindo e muita gente com a cara feia, ninguém podia vaiar, não dava: você só vaiaria aquilo ali se fosse um grande despeito e você iria se expor demais. A gente saiu e muitos comentários. Eu feliz da vida, acho que foi a primeira vez... eu assisto teatro desde pequena, mas que ele chegou e me arrebatou. A forma era muito bonita, a coisa ... ele te levava para dentro da cena. E ninguém conseguia entender aquilo... eu entendi a história, eu fiquei encantada com o que eu via e eu consegui entrar e assim foi. Quando eu chego no hall do teatro, está todo mundo, umas caras feias, gente olhando, gente com cara de "que porra é essa?" , "não entendi nada".

Houve uma resistência tão grande à figura de Moncho por parte de quem fazia teatro na época que Chico Oliveira conta, que para fazer parte da montagem dirigida por esse diretor, comprou uma briga com o seu antigo grupo:

> Nessa montagem, eu entrei faltando quinze dias para a estreia, pois eles não conseguiram um ator para fazer o personagem Chicó... Havia muita curiosidade na cidade inteira sobre essa montagem: eu lembro que, antes de fazer parte do elenco, eu "fisguei" um pedaço do ensaio e fiquei encantado com o que eu vi... e olhe que eu não vi muita coisa não! Vi só um telão azul, com uma lua cheia gigante: era muito cinematográfico aquilo, no teatro tinha sido a primeira vez que eu me sentia encantado daquela forma... eu tinha entrado escondido, o grupo estava passando a luz. Uma das características de Moncho era, ou é ainda experimentar os elementos de composição do espetáculo desde os primeiro ensaios, faltava um tempo ainda para estreia, mas eles já estavam ensaiando com luz, testando o que funcionava... Foi aí que eu vi esse quadro, vi esse homem (Moncho) dando indicações e eu fiquei encantado com esse telão, luz azul e a lua cheia e aquele palco cor de terra, que depois eu vim saber que o palco era todo coberto com estopa, tingida de barro. Esse contraste de cores me encantou profundamente. Eu saí escondido, do jeito que entrei, pois se não iria levar uns belos de uns carões, mas eu saí muito mexido com aquilo. Eu vi pouquíssima coisa... Os atores no centro do palco não estavam ensaiando ainda, eles estavam conversando, se aquecendo para começar o ensaio. Não sei o que me fez sair antes, talvez o medo de ser pego espiando o trabalho dos outros. Mas era curiosidade de ator iniciante... Para minha surpresa, tempos depois desse episódio, quando estou no Teatro Vivo, vem um convite, de um amigo nosso que já fazia parte d'As Velhas, Márcio Antunes, que também trabalhava no Teatro Vivo. Ele deve ter falado lá, quando não deu certo, acho que muitos atores fizeram o teste para fazer Chicó e não deu certo, então ele chegou um dia e, olha, "Moncho está precisando de um ator para fazer Chicó, você não quer ir?" Eu falei: Agora! Aí fui. Comprei um briga com o Teatro Vivo. Comprei uma briga mesmo, tiveram algumas reuniões específicas, comigo e a direção, que, na época, a presidente do grupo era Alana Fernandes e... aí eu escolhi. Pediram para eu fazer uma escolha e eu já estava decidido a conhecer o trabalho feito por Moncho e fui. Foi para mim uma experiência fantástica na minha vida, até hoje. Através desse trabalho eu tive contado com essa magnífica obra, da qual eu já tinha ouvido falar, mas não tinha lido nem visto nenhuma montagem.

Além do que já foi descrito aqui, Regina Albuquerque e Chico Oliveira dizem que houveram artigos publicados em jornais repudiando o trabalho de Moncho, por figuras importantes do cenário cultural da cidade, como Eneida Agra Maracajá, Álvaro Fernandes, infelizmente não conseguimos resgatar esse material, para ter acesso aos seus conteúdo. O que podemos dizer é que Moncho Rodriguez, com sua encenação, marca com fogo o seu nome no teatro paraibano e, principalmente, na dramaturgia ramalhiana, pois a partir de sua encenação, Lourdes Ramalho passa a refletir as questões referentes à relação da influência ibérica no nordeste, o que como já vimos é o foco do segundo ciclo de sua produção.

3.3. Um novo milênio e um novo olhar sobre *As Velhas*

Em agosto de 2000, depois de 18 meses de trabalho, sobe ao palco do Teatro Santa Roza, em João Pessoa, capital do Estado, mais uma montagem do texto *As Velhas*, do grupo ContraTempo, sob a batuta do diretor Duílio Cunha que, diferentemente dos outros dois diretores, é paraibano.

Esse processo de montagem teve início em janeiro de 1999, tendo à frente o diretor Ângelo Nunes, um dos fundadores do grupo. Na ocasião, foi realizada uma oficina, que reuniu integrantes de diversos grupos da cidade com o intuito de promover um intercâmbio da experiência com outros grupos, a saber, Grupo Quem tem boca é pra gritar, Grupo de Teatro Popular Miramangue, Trupe Meidifêra, além de outros participantes que não estavam ligados a um grupo organizado, mas que haviam participado de oficinas, no último ano, com o diretor. É nessa oficina que é montado o elenco da futura montagem, trazendo nome como Zezita Matos, Cida Costa, Ingrid Trigueiro e Duílio Cunha (na ocasião exercendo a função de ator), oriundos de outros processos, e acolhendo os atores Maurício Soares e Anderson Noel. Com o elenco montado, tem início os ensaios. Sobre esse processo inicial, Lima (2007, p.40) nos diz o seguinte:

> O treinamento seguiu os mesmos princípios da montagem anterior, evidentemente que a experiência e as discussões contribuíram para um avanço na pesquisa de linguagem cênica e, mais uma vez, a presença de novos atores com seus questionamentos e indagações interferiam na confirmação, revisão ou atualização de dados procedimentos. Por outro lado, a experiência anterior trazia uma maior familiaridade no trato com o texto dramatúrgico, sua relação com a composição dos atores e com a encenação como um todo. Houve um maior tempo para o treinamento físico e energético, bem como para as improvisações e a criação das partituras de ações físicas e vocais pelos atores, que foram estimulados por situações presentes na dramaturgia e de temas como: o animal, a feira, a caminhada dos retirantes, as romarias, relação mãe-filho, o caboclo, o sertão, etc. Desta vez, a pergunta central do diretor Ângelo Nunes não era mais "que imagens retirar do texto para ajudar na construção dos atores?", mas, "como contar a história de Dona Lourdes?" Isso representa um grande diferencial em todo processo, pois, a preocupação central não está apenas na qualidade da presença e nos "materiais interessantes", como costumava se chamar as partituras do atores, mas, de como esse material vai motivando uma leitura muito particular daquele texto. Com esse novo questionamento, o centro de interesse converge da parte para o todo, ou seja, no trabalho dos atores tem-se a chave não apenas para construção das personagens e da cena, mas para as estratégias que vão tornar possível

> remontar a fábula construída pela dramaturga, através da particularidade da investigação prática que é feita pelo conjunto dos atores e pela visão do encenador. Não se pretendia uma representação regionalista caricaturada do texto, mas, ao tratar do universo nordestino, pretendia-se galgar a universalidade, valorizando naquelas personagens o que elas têm de mais essencial, suas dores e paixões humanas.

Partindo de sua prática na pesquisa do trabalho do ator e nos preceitos propostos pela antropologia teatral, o grupo Contratempo buscou formas de contar a história escrita por Lourdes Ramalho, o que, logo de início, já nos aponta para uma relação com o texto que é baseada no diálogo, no qual texto e encenação coexistem em uma posição de igualdade na construção de um processo que diverge dos pensamentos mais radicais, em que impera dependência ou superação de um por outro.

O processo de investigação do grupo acontecia a todo vapor, mas, depois de seis meses de iniciado o trabalho, quando já se tinha alguns esboços de cena, frutos do trabalho de improviso dos atores, uma tragédia acontece e o diretor Ângelo Nunes é vítima de um fatal acidente de automóvel. A sua morte causa uma reviravolta em toda construção. O processo é retomado, com Duílio Cunha assumindo a função de diretor e João Dantas entrando para ocupar o seu lugar como ator.

Muitos dos elementos que já haviam sido esboçados no trabalho iniciado sobre a direção de Ângelo Nunes foram mantidos por Duílio Cunha, quando esse assume a direção de *As Velhas.* Um desses elementos é, como ele mesmo destaca, a

> [...] idéia de continuidade ou a execução contínua das ações sem a necessidade de cortes abruptos ao longo da cena, o que trazia junto o desafio das personagens permanecerem todo tempo embrenhados nas tarefas do seu dia-a-dia. A outra era a de simultaneidade das ações que podiam ser realizadas pelos atores em diferentes planos do espaço cênico, proposta que, de algum modo, rompia com a unidade de ação/espaço/tempo e criava a dificuldade de como focar e chamar atenção para os diferentes planos de cena (LIMA, 2007).

Essa proposta de romper com as unidades de ação/ espaço/ tempo são elementos interessantes para a nossa pesquisa, e, nessa montagem, essas quebras fazem parte direta do conceito da encenação proposta pelo grupo. Diógenes Maciel, em uma crítica veiculada no Jornal *A União,* de 04 de outubro de 2003, intitulada "As Velhas: o teatro paraibano resiste", destaca alguns elementos da encenação de Duílio Cunha, entre eles a simultaneidade das ações, considerando que

> A forma escolhida para essa "representação" demonstra um perfeito entendimento do equilíbrio entre lances cômicos e dramáticos. Os diálogos e os monólogos (recurso utilizado para a expressão dos sentimentos e entendimentos mais íntimos de Mariana e Branca); os recuos no tempo. [...] a iluminação muito bem construída e que nos seduz, criando a ilusão cênica de uma jornada de sol (amanhecer, tarde, noite fechada, manhã, crepúsculo); a movimentação dos atores que preenchem todo o palco o tempo inteiro, fazendo com que o público tenha uma ação no plano o diálogo, enquanto no outro alguma ação silencioasa se desenrola.

Essa simultaneidade aparece logo no início do espetáculo[10]. A primeira cena acontece da seguinte forma: Vemos Ludovina em pé, apoiada em uma espécie de cajado olhando para o horizonte, ao mesmo tempo, o grupo de retirantes – formado por Mariana, Chicó e Branca – vem chegando ao fundo da cena e vão preparando o seu rancho, dando a entender que Ludovina observava, justamente, a chagada da família na oiticica. Enquanto a cena se desenrola, com a montagem do rancho por parte da família de Mariana, Ludovina vai realizando várias ações na sua casa também.

No primeiro encontro entre José e Tomás, também temos um bom exemplo dessa simultaneidade de ação. A cena acontece da seguinte forma: os dois [José e Tomás] saem cada um de um lado do palco, que representam os espaços da Oiticica e a casa de Ludovina, fazem um círculo no meio do palco e vão dialogando até chegarem ao centro. Enquanto conversam, acontecem várias microações, tanto na oiticica, quanto na casa de Ludovina. Há um determinado momento da cena, quando Tomás solicita uma vaga para Chicó trabalhar no grupo de José: aí, temos um belo exemplo de que como o espaço e o tempo são tensionados nessa encenação, que opta sempre por mostrar o que na dramaturgia está no campo da narração. Por exemplo, José pergunta a Tomás "Quem é esse sujeito?", ao que Tomás responde que ele é do "pessoal que está arranchado nas oiticica". José se levanta e vai caminhando até o espaço cênico oiticica, dizendo "Ah, o povo da oiticica... outro dia passei e vi uma mocinha aguando uns caquinho de planta", este momento é marcado por uma rápida interação entre José e Branca, que mostra, no presente da cena, o que está na narração do passado, via diálogo.

Ainda sobre o narrar e o mostrar nessa encenação, na cena 5, que, como já discutimos no capítulo anterior, é quase toda perpassada pela narração de Mariana,

[10] Para a análise dessa encenação dispomos de uma gravação do espetáculo em DVD – feita pelo grupo, para divulgação e inscrição em festivais, --, embora seja uma gravação de câmera parada, sem closes em personagens, etc, ela é essencial pois nos permite visualizar mais detalhes do que dispomos nas outras encenações.

preparando aquilo que é, na dramaturgia, a grande revelação do texto, ou seja o reconhecimento de que Ludovina, que só se dá na cena final do texto. Porém, na montagem do grupo Contratempo, essa revelação já nos é dada na execução da própria cena 5, a qual, em vez de narrada, é mostrada em flashback. Mais uma vez, damos a palavra a Maciel, que apresenta essa interferência direta do diretor/encenador no texto dramatúrgico:

> Na montagem, ainda na estrada, do Grupo Contratempo, a revelação ao público de que Vina é a cigana que Mariana procura se dá durante a execução magistral da cena 5, antes que isso se realize, dramaturgicamente ou no tempo real da ação, durante o 'reconhecimento', na cena final. O encenador resolveu deslocar a ' narração' feita por Mariana (Zezita Matos) à Branca (Ingrid Trigueiro) para uma 'ação' em *flashback*, que se desenrola numa espécie de corredor no fundo do palco, distribuindo as falas da cigana para a atriz que a interpreta (Cida Costa), que se dá força e sensualidade à mulher jovem, em contraposição, à construção irônica e rancorosa da 'velha', sempre presa ao chão, possibilitando ao público testemunhar ao invés de um, dois embates entre as protagonistas. (MACIEL, 2005, p.119-120)

Vários são os elementos que, somados ao *flashback*, destacado acima, compõe a dramaturgia cênica criada por Duílio Cunha, que nos dá detalhes desses elementos, destacando

> [...] a presença dos bodes que aparecem timidamente na dramaturgia, mas, na cena, recebe grande destaque funcionando como elemento unificador ao longo de todo espetáculo, pois, além de fazer uma referência ao elemento trágico, forma pela qual vai se encaminhando a encenação, contribui para atiçar o conflito entre as duas velhas protagonistas, tanto no passado como seu reencontro para acerto de contas final; serve de elo entre o casal apaixonado, faz uma aproximação com a imagem de Chicó quando criança e no desfecho da trama aparecem como os dois filhos, espécies de bodes expiatórios, que são baleados em meio à luta dos trabalhadores, numa associação com a idéia dos "cordeiros" imolados, postos em sacrifício por um bem maior, numa aproximação com a tradição judaico-cristã. Além do trabalho do elenco e do encenador, há que se destacar uma consolidação na equipe técnica de trabalho responsável pela cenografia, figurino, trilha sonora, etc., que no seu trabalho de criação ajuda no redimensionamento da leitura da cena. (LIMA, 2007, p.42-43).

O cenário do espetáculo é uma coisa a parte, constituído por tecidos pintados, que dão a ideia de couro de animal que cobria todo o palco, havia também dois estandartes

que representavam as casas das duas famílias. O Cenário mostra de forma não naturalista a aridez do sertão como nos mostra Lima (2007, p.42-43).

> O cenário constituído basicamente de tecido pintado (como se fosse couro de animal), seja cobrindo todo palco ou nos dois estandartes que representam as casas das famílias, funciona como representação figurada do universo de aridez do sertão em meio a seus diversos caminhos que marcam os encontros e desencontros das personagens, também contribui para reforçar a plasticidade do espetáculo e delimita a disposição cênica dos diversos espaços da encenação, como: a oiticica, a casa de Ludovina, a cacimba, entre outros.

A regionalidade está presente no figurino, mas assim como o cenário de uma forma não naturalista, e também buscar fazer uma relação entre o Nordeste e a cultura Ibérica medieval, uma relação que como vimos também foi explorada na segunda encenação desse espetáculo, como já tratamos aqui. Sobre o figurino e a trilha sonora Lima (2007, p.42-43) diz o seguinte:

> O figurino também não tem uma preocupação naturalista, mas reforça o caráter atemporal presente no espetáculo, fazendo um mergulho em nossas tradições e criando uma aproximação entre o período medieval e os nossos dias, ou ainda, através de formas e cores presentes nas vestimentas encarnada e azul das duas velhas, numa alusão ao embate histórico entre mouros e cristãos. A trilha sonora faz um mergulho nos ritmos regionais, herdeiros de uma tradição que se perde no tempo, em fusão com a sonoridade da guitarra de nossa contemporaneidade, construindo ambientes sonoros em meio aos silêncios da cena que reforçam o caráter trágico da peça.

O final do espetáculo proposto pelo grupo Contratempo também é uma questão que merece ser destacada, além do que já foi dito por Lima na citação acima, a respeito da figura do bode e da referência à cultura judaica cristã, dos cordeiros imolados por um bem maior, nesse caso a luta social, que como já foi apontado dramaturgicamente não se resolve, mantendo-se em aberto. Na encenação, a proposta do final dá um sentido bem diferente do proposto na dramaturgia, podemos arriscar a dizer um sentido mais otimista, com elementos que celebram a vida e a renovação ao invés da morte ou a iminência dela, como acontece no texto ramalhiano. Essa opção estética também pode ser lida como uma forma de expurgar o fantasma da perda do seu diretor, dessa forma o espetáculo, que também era a história do grupo, termina com o nascimento e não como morte.

O parto de Branca é que marca o final da peça, a cena é de uma plasticidade magnífica e cheia de simbologia, como a referência à carta de Tarô "O Enforcado", que é representada pelos atores que interpretam José e Chicó, que sobem nas estruturas onde estão os estandartes que representam as duas famílias e mimetizam a carta, que é representada por um homem pendurado em uma forca pela perna esquerda. Essa carta é interpretada no tarô como um sinal de nascimento, de possibilidade de renovação. O barro com o qual Branca se cobre e molda seu filho é mais um exemplo de elemento que indica a tensão entre vida e morte, proposta no final da encenação: do chão árido que expulsa e mata os seus moradores, pode se gerar a vida nova, pois morte e vida são faces da mesma moeda.

Quando vamos aos textos críticos veiculados nos jornais a respeito dessa encenação, uma coisa nos chama a atenção. Como vimos acima, o grupo, embora com uma perspectiva não naturalista, busca afirmar seja através do figurino, ou do cenário as questões da identidade regional nordestina. Porém, esse elemento do regional diferente do que acontece na cobertura da primeira encenação, é pouco destacado pela crítica.

A encenação dirigida por Duílio Cunha foi a que mais tempo ficou em cartaz, foram mais de 7 anos de vida do espetáculo, que teve uma grande aceitação de público e crítica, participando de projetos importantes, a exemplo do Projeto Palco Giratório, promovido pelo Serviço Social do Comercio – Sesc, que proporciona o intercâmbio de grupos de diferentes regiões do país. Em um texto do Jornal *o Norte*, de 15 de setembro de 2002, temos um recorte do que foi o sucesso desse espetáculo. A noticia cujo título é: As Velhas viaja pelo Brasil, destaca a participação do espetáculo no Projeto Encena Brasil do Ministério da Cultura e da Funarte. O texto diz que esse é "mais um importante passo na história de sucesso desse espetáculo que recentemente comemorou dois anos de existência, acumulando um saldo de pouco mais de 20 prêmios em âmbito local e nacional, 15 mil espectadores em 13 cidades de 11 estados brasileiros". Alguns dos prêmios aos quais se refere à reportagem foram frutos da participação do grupo na VII edição do Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, onde o grupo levou seis prêmios, entre eles melhor espetáculo e melhor direção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traçar um percurso de reconstrução da memória de encenações tão distantes no tempo, não é tarefa das mais fáceis. Mesmo porque a arte teatral é marcada pela efemeridade do momento vivido, e, por mais que tentemos, só conseguimos recuperar fragmentos, que nunca são a totalidade da experiência estética que foi vivida na hora em que se abriram as cortinas pela primeira vez.

Nesse trabalho, buscamos através de três encenações do mesmo texto, realizada por diferentes diretores, em diferentes tempos, refletir sobre a relação entre o trabalho do diretor e a dramaturgia. De que forma os diretores Rubens Texeira, Moncho Rodriguez e Duílio Cunha contaram a história de Lourdes Ramalho? Quais as contribuições desses diretores para o conjunto da dramaturga por nós estudada? De que forma podemos encontrar resposta para essas perguntas? Foram essas questões que nortearam a nossa pesquisa.

Recuperar a história dessas encenações não foi tarefa das mais fáceis, devido aos poucos registros das mesmas. Com exceção da montagem dirigida por Duílio Cunha em 2000, da qual dispúnhamos de uma filmagem da peça completa em DVD, e um pequeno fragmento em vídeo da montagem de 1988, dirigida por Moncho Rodiguez, só poderíamos montar o mosaico da história dessas encenações a partir dos registros jornalísticos e da memória dos atores, que recuperamos através de entrevistas. Infelizmente, só conseguimos realizar entrevistas com parte do elenco da montagem de 1988 e com o diretor Moncho Rodriguez, que esteve em Campina Grande para ministrar uma oficina no Festival de Inverno, em 2013. Isso dificultou muito a nossa pesquisa,

pois ficamos restritos a relatos de jornais que, muitas vezes, pouco diziam sobre as encenações.

Como discutimos no primeiro capítulo, a relação entre texto e cena nunca foi tranquila e no meio desses embates, que afirmam a hegemonia do texto ou da cena, sempre esteve a figura do responsável pela coordenação cênica, que é o diretor. O conceito de diretor que norteou a nossa pesquisa é do coordenador da cena, que mantem com o texto dramatúrgico uma relação de diálogo e de interpretação, sendo, portanto, a encenação fruto do seu trabalho, enquanto maneira de tensionar, testar cenicamente o texto e ampliar as suas interpretações junto ao espectador.

Dessa forma podemos constatar no percurso analítico das três encenações por nós estudadas, que os três responsáveis se enquadram nesse conceito de diretor com o qual trabalhamos aqui e suas encenações realizam um constante diálogo com a dramaturgia ramalhiana. Cada diretor, a seu modo, buscou uma forma diferente de contar a mesma história, em momentos históricos distintos, mediante uma relação interpretativa que não negava, em nenhum momento, a obra dramatúrgica, mas, pelo contrário, ampliava as interpretações da mesma, sublinhando elementos que, como pontuamos, muitas vezes não estavam tão explícitos na dramaturgia.

A importância de cada encenação para o cenário de cultural de sua época, também, é um elemento que merece destaque, pois cada interpretação cênica do texto serviu para colocar e firmar cada vez mais *As Velhas* como um clássico da dramaturgia, não apenas do Nordeste, mas do Brasil. A influência da encenação de 1988, por exemplo, paira até hoje na cena teatral de Campina Grande, sendo o trabalho realizado por Moncho, mesmo negado por muitos e tratado com indiferença, um marco referencial da produção teatral da cidade. Sem falarmos que vários elementos que ele utilizou em sua encenação, foram amplamente copiados, não apenas em cena, por outros diretores, mas também nortearam a escrita de alguns dramaturgos da cidade, a exemplo de Álvaro Fernandes, que em *Arribação* formaliza dramaturgicamente muitos elementos que foram apresentados pelo trabalho cênico realizado por Moncho Rodriguez.

Para o conjunto da obra de Lourdes Ramalho a contribuição das encenações se dá no âmbito da divulgação do trabalho, do reconhecimento de sua obra, pois o sucesso que cada encenação teve em sua época refletia diretamente como sucesso para a autora, que teve o seu nome divulgado nacional e internacionalmente. Mas, também, por ter acompanhado de perto cada montagem, principalmente as duas primeiras que foram

frutos diretos de articulação da própria autora, Lourdes Ramalho conseguiu colher bem mais do que apenas divulgação de seu nome, mas também ampliou o escopo de sua pesquisa dramatúrgica, se apropriando dos elementos temáticos apontados tanto por Moncho Rodrigues, quanto pela crítica, a exemplo dos elementos de influência ibérica na cultura nordestina, que passou a ser um dos focos de seus textos e marcou toda uma fase de sua obra.

A história do teatro na Paraíba é ampla: o que objetivamos aqui foi contribuir, mesmo que minimamente, com a construção desse mosaico, recuperando elementos e momentos significativos, tanto no campo da cena, quanto da dramaturgia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria. A Força nas Anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, Sheila Diab e AQUINO, Ricardo Bigi. (Orgs.) **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL, Salvador: 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. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: Gomes, André L. (org.). **Penso Teatro**: dramaturgia, crítica e encenação. São Paulo: 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 a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes LEMAIRE, Ria (org). **A feira e o Trovador encantado**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

ARAUJO, Antonio. **A encenação – em – Processo,** s.d, Disponível em < http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Antonio%20Carlos%20de%20Araujo%20Silva%20-%20A%20Encenacao-em-Processo.pdf > , acesso em: 12 de fev. 2012

BRANDÃO, Tânia. **A máquina de repetir e a fabrica de estrelas**: Teatro dos sete. Rio de Janeiro: 7 Letras,2002.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: Estudo histórico – critico, dos gregos à atualidade.São Paulo: Fundação Editora da UNESP,1997.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). **América latina**: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994, p. 665-702.

COSTA, José Da. **Teatro Contemporâneo no Brasil: Criações partilhadas e presença diferida.** Rio de Janeiro, 7LETRAS. 2009

COSTA,Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular,2012.

DANTAS FILHO, João. **Homens Nordestinos em Cena:** Relações/Tensões de Masculinidades em As Velhas, de Lourdes Ramalho. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras/CCHLA.

DANTAS FILHO, João. Lourdes Ramalho e a crítica In: Maciel, d. a. v.; Andrade, v. (orgs.). **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 223–238.

FARIA, J.; ARÊAS, V.; AGUIAR, F. **Décio de Almeida Prado**: um homem de teatro. São Paulo, Edusp, 1997.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo. Perspectiva,2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 08, n. 15, 1995, p. 153-159.

LESKY, Albin. 1996. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Relações nada perigosas:** o texto dramatúrgico e a encenação na Comédia em 3x4. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras/CCHLA.

MACHADO, Roberto: **O nascimento do trágico**. De Schiller a Nietzsche, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006

MACIEL, Diógenes A. V. **Ainda, e sempre, As Velhas**. In: ramalho, Maria de Lourdes Nunes. Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande; João Pessoa: Bagagem; Ideia, 2005, p. 113–122.

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 e ANDRADE, Valéria (org). **Teatro [quase compleo] de Lourdes Ramalho**. Maceió: EDUFAL, 2008. (V. 1: Teatro em cordel)

MACIEL, Diógenes André Vieira e ANDRADE, Valéria (org). **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Maceió: EDUFAL, 2008. (V. 2: Mulheres)

MACIEL, Diógenes André Vieira. Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: projeto a uma tentativa de análise. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 25, p. 23-36, jan/jul. 2005.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Lourdes Ramalho e a Construção de Uma Obra em Ciclos. **Scripta,** v.10, jan.-jun 2012 < http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/Scripta%2010_1_final_12.pdf >. Acesso em: 20 de setembro de 2012.

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

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro Brasileiro. **Estudos Avançados**, vol.10, no. 28, São Paulo Sept/Dec, 1996.

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

MACIEL, Diógenes André Vieira. Como e por que eu leio a dramaturgia nordestina. In: GOMES, André Luís (Org.). **Leio Tetaro:** Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 94 – 113

MÓLLER-ZEIDLER, Sabine. Regionalismo e Universalismo. Teatro de Lourdes Ramalho. **Investigações** – Lingüísticas e Teoria Literária. Recife, v 3, p.197-205. dez/1993.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico. **Revista Sala Preta**, n. 2, 2002. Disponível em < http://www.eca.usp.br/salapreta/sp02.htm> Acesso em: 15 de janeiro de 2012

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**.São Paulo: Perspectiva,2010

PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**.São Paulo: Perspectiva,2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro e o Modernismo. In: __. **Peças, Pessoas, Personagens**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PRADO, Décio de Almeida**. Teatro de Anchieta a Alencar.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro de Lourdes Ramalho**: 2 textos para ler e/ou montar. Edição comemorativa do 30º. Aniversário (1975-2005) de As Velhas + O Trovador Encantado. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Idéia, 2005

RAMOS, Luiz Fernando. A arte do Ator e o Espetáculo Teatral. *In*: FARIA, João Roberto (Direção). **História do Teatro Brasileiro**: Das origens ao teatro profissional. Vol.I. São Paulo: Perspectiva: Edições: SESCSP,2012.

ROUBINE, Jean – Jaques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROUBINE, Jean-Jaques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. Ed.,1998

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. **Ao vencedor, as batatas**. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992. p. 13-25.

SILVA, Vanuza Souza**.** O teatro de lourdes ramalho e os dramas da cultura popular. **Revista Sociopoética.** Campina Grande, PB. Ed,1 n.3,PP. 2 -25, janeiro a julho,2009.Semestral. Disponível em < http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n3.html > . Acesso em: 22 de dezembro de 2011.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880 -1950). Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral? **Revista Urdimento.** Florianópolis, SC. Ed.9, PP 111-122,2007. Anual. Disponível em < http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2007/ > Acesso em: 22 de janeiro de 2012

TORRES, Walter Lima. Os Ensaiadores e as Encenações. In: FARIA, João Roberto (Direção). **História do Teatro Brasileiro**: Das origens ao teatro profissional. Vol.I. São Paulo: Perspectiva: Edições: SESCSP,2012.

- **Textos de arquivos pesquisados em arquivos de jornais**

"As Velhas: Uma ponte para a Ibéria". Correio Brasiliense, Brasília, 29 de janeiro de 1989. Caderno Dois.

"O fim da miséria estética". Jornal de Brasília, Brasília,25 de janeiro de 1989. Caderno Dois.

BLANCO, Armindo. Um Brasil Petrificado. Jornal O Dia, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1989. Teatro

JOSÉ, Hermano " As Velhas" . Diário da Borborema, Campina Grande,30 de abril de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano " As Velhas" A domicilio. Diário da Borborema, Campina Grande, 03 de setembro de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano " As Velhas". Diário da Borborema, Campina Grande, 22 de julho de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano " As Velhas".Diário da Borborema, Campina Grande, 14 de maio de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano "As Velhas" ao Ar livre. Diário da Borborema, Campina Grande, 13 de setembro de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano "As Velhas" Diário da Borborema, Campina Grande, 20 de agosto de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho

JOSÉ, Hermano "As Velhas" obteve o 1° lugar no Festival Nacional de Teatro. Diário da Borborema, Campina Grande, 05 de novembro de 1975. Educação

JOSÉ, Hermano "As Velhas". Diário da Borborema, Campina Grande, 14 de julho de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. "As Velhas" Chez Ivandro Cunha Lima. Diário da Borborema, Campina Grande, 29 de agosto de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. "As Velhas". Diário da Borborema, Campina Grande, 10 de julho de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. "As Velhas": Pré – Estreia. Diário da Borborema, Campina Grande, 30 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. As Velhas" inaugurará o Mini-teatro. Diário da Borborema, Campina Grande, 22 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Campina já tem dois Teatros. Diário da Borborema, Campina Grande, 04 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Centro Cultural está montando peça de Lourdes Ramalho. Diário da Borborema, Campina Grande, 03 de junho de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Hoje pré – estreia de "As Velhas" no Teatro Municipal S. Cabral. Diário da Borborema, Campina Grande, 03 de agosto de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Rubens Texeira. Diário da Borborema, Campina Grande, 15 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Rubens Texeira. Diário da Borborema, Campina Grande, 16 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Um grande Momento do Nosso Teatro. Diário da Borborema, Campina Grande, 29 de julho de 1975. Caderno Especial.

LIMA, Rodrigo Farias. Vida Inteligente Fora do Eixo. Jornal das Artes Cênicas, Rio de Janeiro, março de 1989.

MACIEL,Diógenes. As Velhas: O teatro paraibano resiste. Jornal A União, João Pessoa, 04 e 05 de outubro de 20003. Suplemento Especial Correio das Artes.

Tavares, Walter. As Velhas". Diário da Borborema, Campina Grande, 15 de agosto de 1988. Opinião.

ANEXOS

- **Entrevista com Gilmar Albuquerque, realizada em 23 de abril de 2013 – Este ator fazia a personagem Tomás, na montagem de *As Velhas*, em 1988, do ecenador Moncho Rodriguez**

Antes de participar dessa montagem, você já tinha tido contato com a obra de Lourdes Ramalho? Se houve, como e qual foi esse contato?

Praticamente a obra da Lourdes caminha comigo desde que eu comecei a fazer teatro, apesar de não ter começado com ela, com textos dela, como todo mundo da minha geração: [eu] comecei com Lourdes Cappozoli. Isso é uma coisa que eu faço questão sempre de relatar, pois Lourdes Cappozoli é uma pessoa que teve uma importância muito grande no movimento teatral de Campina Grande. Depois eu passei pelas mãos do diretor Fernando Teixeira, em João Pessoa. Quando vim para Campina Grande, voltei para Campina Grande, fui trabalhar com Lourdes Ramalho no... acho que era o Grupo Feira, ou já era o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno? ... Não lembro muito bem, pois já faz muito tempo isso. A partir daí, quando comecei a trabalhar com a obra de dona Lourdes Ramalho, fiz, praticamente, quase todos os textos que ela tinha escrito à altura para teatro, trabalhei com vários encenadores – eu acredito que até hoje sou o ator que mais textos dela já fez, [e] não só como ator. Essa minha ligação com a Lourdes, com as obras dela, já vem de muitos anos, diria de 1975, por aí. Sempre tive essa ligação com o trabalho dela. Mesmo quando estive algum tempo afastado do teatro, dos palcos, pois fiquei trabalhando nos bastidores, na área burocrática e tudo mais, quando voltei, em definitivo, como ator, foi com um texto de Lourdes Ramalho, mais especificamente, com *As Velhas*, que foi esse projeto que nós participamos e que tivemos a oportunidade de fazer o projeto Mambembão, viajando para Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília. Em seguida fizemos o FITEI, que é o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica. De lá para cá continuei a fazer mais trabalhos com a obra dela: fiz outro trabalho com Moncho Rodriguez, onde fomos mais uma vez ao FITEI – foi uma produção luso-brasileira, entre o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno e o Teatro Oficina, da cidade de Guimarães, de Portugal, que foi o espetáculo... *O Trovador Encantado*, um espetáculo que tinha três atores portugueses e três atores brasileiros e, lá mesmo em Portugal, quando fiquei radicado em Portugal, fiquei lá por 12 anos , tive a oportunidade de fazer um monólogo dela " Defesa de Caboclo", que foi um trabalho que eu

tinha feito em 1975, onde, na altura, ganhamos o Festival de Poesia do Nordeste em Aracaju. Lá em Portugal sempre fazia esse monólogo dela, em espaços alternativos... Durante esse tempo, sempre em contato com a Valéria Andrade, que é uma estudiosa da obra da Lourdes, ela escreveu um texto para mim que é o "Doidos de Santidade". Inclusive acho que chegou a ser montado por Saulo [Queiroz] aqui também, mas eu montei esse espetáculo em Portugal, andei com ele um bom tempo lá e... na minha volta para Campina Grande, trouxe-o, inclusive fiz a abertura do Festival de Inverno com ele e também fiz mais umas duas apresentações aqui no próprio Teatro Municipal e... pronto. Atualmente ando, mais uma vez, em volta com esse texto dela "Defesa de Caboclo!", que foi uma homenagem que eu fiz para ela, no lançamento do livro dela... A obra da Lourdes sempre andou ao meu lado, sempre tive uma cumplicidade com a obra dela e não vou parar nunca... porque além de uma escritora que eu é... é... reputo como uma das maiores do Nordeste, do Brasil e quiçá do mundo, pois a obra de Lourdes é conhecida além Brasil, não só conhecida, mas reconhecida também, pelo linguajar, a maneira muito própria como ela fala do nordeste. Essa minha ligação com a Lourdes, como já vem de muitos anos atrás, já passou da simples admiração da escritora, mas também como pessoa, entendeu? Tenho uma grande admiração por ela enquanto mulher, que sempre viveu em um meio muito arcaico, muito machista e se sobrepôs a tudo isso. E é uma matriarca! Você vê a quantidade de homens, de filhos e netos em volta dela... é uma "mama" italiana. Isso é tudo fruto dessa força que ela tem, pois tenho muita admiração por ela, não só como autora, mas, sobretudo, como pessoa, como mãe, pois ela sempre me deu uma atenção materna e me sinto sem nenhuma modéstia: digo que sou o ator preferido dela, pela maneira como ela sempre me tratou, posso até estar enganado, mas sinto que ela me passa isso, não apenas pela maneira de agir comigo, mas ela já me disse isso várias vezes. Isso me envaidece, evidentemente, a pessoa ser acarinhado por uma pessoa tão importante como a Lourdes, não só artisticamente, mas como ser humano... Isso para mim é uma coisa muito importante para a minha vida e nunca vai ser cortado esse cordão umbilical que tenho com ela, mesmo com a partida dela ou a minha, esse laço permanecerá, pois acredito que o que criamos é eterno.

Como foi participar da montagem do texto As Velhas com Moncho Rodriguez?

Eu costumo dizer que Moncho foi o divisor das águas, um divisor de águas no teatro de Campina Grande... no teatro da Paraíba. Porque sempre tínhamos o hábito de montar os textos da Lourdes, conhecíamos a obra dela e ela ia escrevendo como "produção de padaria", sempre tinha uma nova fornada, sempre aparecia textos novos: *Fogo Fátuo*, *A Eleição*, *A feira*, *Os mal amados*, enfim estávamos sempre trabalhando os textos dela né? E evidente, que *As Velhas* era um texto que já tinha sido montado. Em 1975 foi para o Festival de Ponta Grossa e foi muito

elogiado, muito premiado por lá, é... E, na altura, estava em João Pessoa, trabalhando no Teatro Universitário, não estava em Campina Grande ainda, mas conhecíamos todos a obra da Lourdes. E quando Moncho veio para montar *As Velhas*, sabíamos que era, na realidade, uma remontagem, né? E nós tínhamos por hábito ter uma visão muito limitada dos textos da Lourdes, sabíamos da importância do que ela escrevia, mas era uma visão muito centrada naquilo que a gente conhecia, dentro das nossas limitações e a gente nunca tentou traspor isso... era sempre a miséria nordestina, a miséria do homem do Nordeste, a fome, a escravidão, sendo mostrada de uma forma muito crua e com um toque de humor muito aguçado, porque ela tem muito isso nas obras dela: ela mistura muito a religiosidade, a política e o humor. E nós tínhamos isso de uma forma muito crua, como isso era mostrado. Naturalmente, então, a partir do momento do nosso contato com Moncho, o que aconteceu? Moncho nos trouxe uma visão completamente diferente disso, trouxe uma visão europeia, uma visão que... eu não diria estilizada, mas que transformou a obra da Lourdes em um produto universal, que conseguia mostrar tudo que era destaque no texto dela, a importância do sofrimento, da dor do... domínio dos poderosos em cima dos fracos,as relações de poder, que são muito importantes na obra da Lourdes, principalmente n'*As Velhas*, a angústia... essas coisas... o sentimento de solidão, de se sentir abandonado, tudo que é muito próprio ao homem nordestino, que está lá n'*As Velhas.* Isto ficou acentuado, marcado na obra de Moncho, mas com uma roupagem diferente, universal. Você percebia a dor, você percebia todas essas nuanças, mas com uma poética tão impressionante, o visual do espetáculo ... o espetáculo tinha uma fotografia muito bonita. Para termos uma ideia, ele criou um divisor brechitiniano, era uma cortina que existia... uma espécie de tela que fazia a divisão dos atores da plateia, havia uma luz muito tênue, entendeu? Que lembrava um nevoeiro, na verdade aquilo pareciam quadros que iam sendo pintados em cena. Isso tinha uma poesia muito marcante. Depois tinha o uso da música, que dava um ritmo quase operístico também à encenação. O Moncho tinha essa magia, essa capacidade impressionante de trabalhar o teatro, de fazer do teatro um espetáculo à parte. Os espetáculos do Moncho são muito chamativos do ponto de vista visual e de interpretação, que ele puxa muito pelo ator, então, a palavra, no teatro, que é tão importante para o espectador, alia-se à beleza plástica. Então, tudo aquilo que estava sendo mostrado, a miséria, a dor, a angústia do homem nordestino, era, de certa forma, associado a uma visão poética muito bonita, onde se percebia que existia todos aqueles sentimentos de angústia e dor, que eu citei, mas que, por trás disso, o que existia não era só a miséria que prevalecia no Nordeste. O Nordeste tem uma poesia, é bonito, belo... isso desmistificava muita coisa. Foi através dessa visão que nós conseguimos mostrar ao mundo, pois nós estivemos em festivais internacionais, com companhias do mundo inteiro, como foi o caso do FITEI, e tivemos a felicidade de sermos considerados um dos melhores espetáculos do festival. Isso foi muito marcante para a gente, pois lembro bem que na altura não existiam legendas ... até porque

estávamos em Portugal, a mesma língua, embora o nosso linguajar nordestino seja um bocado complicado para eles entenderem, mas tínhamos uma plateia formada por companhias do mundo inteiro e não existia legenda nenhuma, então tudo que nós conseguimos passar, atingir o público, o público estrangeiro, que não entendia o português, foi pela imagens. Então, acredito que a obra da Lourdes começou a ser projetada no mundo, a partir daí: essa foi a primeira vez que um espetáculo dela foi para o exterior. Então, a partir daí, começou-se a dar essa dimensão da obra dela que é hoje conhecida em Portugal, na Espanha e em outros países também. Eu acho, então, que o Moncho foi quem veio dar essa linguagem diferente, inclusive criou uma celeuma muito grande, criou uma série de situações de animosidade... Mas é normal, é natural, pois as vezes existem as invejas. Dividiu muito, e isso não é só em Campina Grande... isso é inerente a quase todo o mundo, pois em cada cidade do mundo existem as figurinhas carimbadas, que fazem e, não quero aqui desmerecer o trabalho de ninguém, muito pelo contrário, só que cria-se uma vaidade e há um reconhecimento muito importante de uma comunidade sobre determinadas pessoas e essa pessoas quando se sentem ameaçadas... a ideia deveria ser o contrário, essa pessoas deveriam se sentir desafiadas... o sentimento dessas pessoas deveria ser o de provocação, sentirem-se provocadas a produzirem uma coisa diferente ou até mesmo tentar aliar aquilo que já fez a um novo. Pois eu acho que nós nunca sabemos tudo, devemos sempre estar tentando aprender mais e é muito importante que mais ideias novas, mais coisas novas nos venham para melhorar o nosso trabalho. Isso infelizmente não acontece com muitas pessoas, que ficam em uma situação de marasmos, né? "Eu fiz isso, fiz dois ou três espetáculos, fiz isso e aquilo outro, sou o tal o maioral" e não admite que ninguém apareça com uma ideia diferente, para lhe "destronar" de tudo aquilo que ele fez. Então, as reações foram naturais, existiram as animosidades, mas foi com um pequeno grupo de pessoas e notava-se perfeitamente que era por uma questão de inveja, de vaidade ferida, pois o que Moncho estava trazendo era o novo e não era equivocado. Mas tinham pessoas que tinham uma interpretação: "Há teatro do Nordeste não é isso!"... é aquela ideia de se associar a miséria para mostrar o que é miséria mesmo, pensando que onde não há miséria, não existe beleza. Esquecem que a desgraça existe em qualquer parte do mundo e que caminha ao lado da beleza. Então, o interessante não era só destacar o nordeste pela fome, pela injustiça – que existem, claro, e são coisas que precisam ser denunciadas –, mas é preciso que se veja o lado poético, o lado bonito das coisas também. Mas o que eu destaco de mais importante para nós atores, que participamos desse trabalho com Moncho, foi o reconhecimento do público campinense, pois, quem viu o espetáculo, gostou muito, e isso era uma prova de que estávamos no caminho certo. Tanto que fomos respaldados quando saímos de Campina Grande e fizemos o Mambebão e o FITEI. Em todos os lugares que passamos, tivemos créditos de sobra, com o trabalho, com a montagem, provando que a ideia de renovação, que a visão do Moncho estava mais do que correta.

O que disse a crítica especializada a respeito do espetáculo?

A crítica especializada... é um bocado complicado. Eu já não lembro muito bem o que falaram na ocasião para lhe dizer a verdade. Mas, essa questão de crítica especializada, eu tenho até receio de falar sobre isso, quem é crítico especializado para falar sobre espetáculos? Temos no Brasil uma Barbara Heliodora, especialista na obra de Shakespeare, uma estudiosa que tem autoridade para falar sobre a obra de Shakespeare, que podemos nem concordar com o que ela diz, mas respeitamos. Em nossa cidade Campina Grande, tem pessoas que entendem de teatro, principalmente naquela época, tinha pessoas que entendiam de teatro, mas que ... não sei se eram comentários muito abalizados do pondo de vista da credibilidade, porque é aquele negócio... tinham interesses feridos, eu digo isso muito à vontade, porque senti muito isso na pele, quando cheguei a ser diretor dessa casa, do Teatro Municipal. Eu ouvia críticas sobre mim, completamente infundadas, mas eu sabia que isso fazia parte, não de uma crítica séria, mas fazia parte de um movimento que existia de determinadas pessoas, de grupos, eram pessoas que estavam todas à serviço de um bem comum... deles próprios. Então aqui, na cidade, não tínhamos "uma grande crítica especializada", por isso, para mim, a crítica que prevalece, nessa caso, foi a do público, do grande público que tivemos e que foi o grande termômetro, afinal nós fazemos teatro para o público e não para a crítica: o povo é quem diz se gosta ou se deixa de gostar e, para mim, isso é que é importante para você avaliar o seu trabalho. Para você ter uma ideia, ainda as pessoas que viram o espetáculo ainda comentam sobre ele, pois foi uma coisa que ficou marcada em suas vidas.

Houve modificações no texto?

Houve. O Moncho sempre teve essa liberdade com a Lourdes e acho que isso é importante demais. Além do mais, acho que é muito fácil para um encenador, quando trabalha com o autor, que é uma coisa muita rara, muito rara mesmo, você enquanto encenador, enquanto diretor trabalhar com o autor. Como Moncho sempre teve essa relação muito íntima com a Lourdes – ela chegava a escrever coisas a pedido do Moncho... D'*As Velhas* eu não lembro muito bem... que houveram cortes, houveram, ele fez cortes no texto, mas n'*O Trovador Encantado*, tiveram determinados trechos do texto que ela reescreveu a pedido dele. Ele disse: cortei isso e isso aqui, e reescreva. E ela reescrevia, a pedido dele. N'*As velhas* eu não me lembro, mas houveram cortes sim, e outras coisas que foram adicionadas a nível de música, pois o espetáculo *As Velhas* era praticamente um musical, era bem diferente do primeiro, né, bem diferente. Onde praticamente todos os atores cantavam, não tinha instrumental, era tudo à capela, era voz e... e todas as cenas eram acompanhadas por canto. Isso tudo foi introduzido: as próprias letras, muitas letras ele acrescentou também e... eu acho que ele sempre teve essa liberdade de trabalhar os textos dela como ele queria, mas sempre em conformidade com ela:

eles se entendiam muito bem. Mas nenhuma mudança, se é que houve, nunca chegou a modificar o texto na sua temática central.

Como foi o uso da música no espetáculo?

Eu lembro perfeitamente de outros textos, como *Fogo Fátuo*, *A Feira*... onde nós tínhamos músicas muito fortes: eram forró, baião, xote. Eram aqueles ritmos muito tradicionais e soavam bem, pois nós tínhamos intimidade com aqueles tipos de ritmos e as músicas eram absorvidas pela plateia. Também eram espetáculos muito festivos, apesar de uma temática muito séria, de cunho social e de picos dramáticos muito grandes, eram espetáculos festivos, de celebrações, de comemorações e a plateia gostava e evidentemente que nós também, pois estávamos a dançar coco, forro... Já o espetáculo d'*As Velhas*, as músicas d'*As Velhas,* não... as músicas acompanharam a proposta de visualização do espetáculo, esta poética também. Mas não perdeu a intimidade com as nossas raízes, pois passaram a ser cantigas de aboio, aí você remetia à universalidade dos textos de Lourdes Ramalho pra questão moura, pois os cantos pareciam muito com os mouros mulçumanos a cantarem suas rezas no deserto, entendeu? Que são aquelas vozes soltas nas mesquitas... os nosso aboios descendem exatamente daí. Isso dava uma universalidade ao texto, pois o forró remete muito ao nordeste brasileiro, mas é conhecido no Brasil, pois quando falamos forró, lá fora, pouca gente sabe o que é forró. Já o canto mulçumano, o rezar mulçumano, com as toadas, os cânticos, tem uma identificação muito universal. Você faz um aboio, na Europa, todo mundo associa aquilo ao canto mulçumano. O nosso aboio é parecido com o canto mulçumano, pois é derivado de lá também, e isso faz com que haja uma identificação mais universal... esses cantos eram a cereja que faltava em cima do bolo, era um casamento perfeito. Era uma nova ideia que fomos buscar, que Moncho, no caso, foi buscar. Além do visual, da estética que ele criou para o espetáculo, criou essa sonoridade também, que estava ali tão perto, tão ao nosso lado, que era o aboio, que costumamos ver nas vaquejadas, nas feiras, mas nunca se tinha pensado nisso, em levá-lo para o palco de uma forma tão contundente.

O que significou para você como ator participar dessa montagem?

Eu costumo dizer que tive grandes diretores na minha vida. Tenho Dona Lourdes Capozzoli, que foi a pessoa que me lançou no teatro, como lançou muita gente. Depois tive um diretor, que foi o Fernando Teixeira: eu participei de um projeto grandioso com Fernando Teixeira, que envolvia o texto o *Auto da Compadecida*, e envolvia um grupo da Universidade Federal da Paraíba e o Quinteto Armorial. Era um projeto que envolvia em média 50 pessoas: com ele, viajamos o Brasil inteiro, participei muito novo desse projeto, tinha uns 17 anos, e lá tive a oportunidade de trabalhar e conhecer grandes nomes do teatro paraibano na época. Mas,

como disse, o Moncho para mim é um divisor de águas, o Moncho trouxe uma visão que eu não tinha de teatro, que era unir a intuição que a gente tem, com a técnica, que nos permitia trabalhar e criar os nossos personagens, usando todas as potencialidades que nosso corpo tem: a voz, da ação física... enfim, trouxe a teoria de teatro para mim e terminou por me acostumar mal, pois depois que trabalhei com o Moncho sinto muita dificuldade em encontrar um outro diretor que pudesse trabalhar todas as dimensões do ator que ele trabalhava. Ele tinha minúcias. Eu acho isso interessante na direção de Moncho: a disponibilidade de trabalhar as minúcias de um ator, colocar você a par de um texto e saber que assim como você, ser humano, tem toda uma complexidade de movimentos e sentimento, o personagem também tem, e tudo isso é estimulado pelas ações interiores, pelas emoções que já vêm à reboque do texto, tudo aquilo que você está a falar tem um sentido, tem um futuro, tem um presente e tem um passado. Então todo esse trabalho de detalhes, de trabalhar a personagem minuciosamente, perspicaz, de uma forma muito, muito detalhada, foi a forma de trabalho que Moncho trouxe para mim, e eu me vejo até hoje... quase não tenho mais encenadores, os monólogos que faço, eu mesmo me enceno. Não sei se sou bom encenador, pelo menos encenar os outros eu não me atrevo, porque não acho que tenho capacidade para isso. Mas dentro daquilo que eu faço, tem aqueles códigos que foram passados para mim por ele. Tive muitas experiências com as mais diversas correntes teatrais,quando estive morando na Europa, mas, se não fosse o Moncho, eu acredito que não tinha tido a compreensão para absorver da forma que absorvi tudo o que conheci.

- **Entrevista com Chico Oliveira, realizada em 09 de maio de 2013 -- Este ator fazia a personagem Chicó, na montagem de *As Velhas*, em 1988, do encenador Moncho Rodriguez**

Antes de participar da montagem de "As Velhas", você já tinha tido algum contado com os textos de Lourdes Ramalho?

Já, já sim. Tinha feito "Fogo Fátuo", com o grupo Teatro Vivo. Foi logo no começo da minha carreira também, eu comecei em 1982. "As Velhas" foram em 1988, não é? Então eu conheci Lourdes Ramalho através de "Fogo Fátuo", com direção de Hermano José. Nessa montagem eu entrei para substituir um ator, que não pôde continuar por motivos que agora não lembro. Antes disso, eu não havia lido nada dela.

Como foi participar desse trabalho, dessa montagem de 1988?

Foi avassalador, em todos os sentidos. Eu era recém-chegado no teatro... 1982 para 1988... Seis anos. Fazia seis anos que eu estava envolvido com teatro. Tinha começado com o

Cacilda Becker, com Raimundo Formiga e Emilson Formiga. Depois veio a oportunidade de entrar no Teatro Vivo, que era um grupo ligado ao DART, o antigo Departamento de Arte da Universidade Federal da Paraíba. Lá no DART tinha já a montagem de "Fogo Fátuo" e eu entrei no grupo, como falei, para substituir um ator, e foi o meu primeiro contato com a obra de Lourdes... Eu estava com o grupo Teatro Vivo, quando Moncho chegou na cidade para montar "As Velhas". Nessa montagem, eu entrei faltando quinze dias para a estreia, pois eles não conseguiram um ator para fazer o personagem Chicó... Havia muita curiosidade na cidade inteira sobre essa montagem: eu lembro que, antes de fazer parte do elenco, eu "fisguei" um pedaço do ensaio e fiquei encantado com o que eu vi... e olhe que eu não vi muita coisa não! Vi só um telão azul, com uma lua cheia gigante: era muito cinematográfico aquilo, no teatro tinha sido a primeira vez que eu me sentia encantado daquela forma... eu tinha entrado escondido, o grupo estava passando a luz. Uma das características de Moncho era, ou é ainda experimentar os elementos de composição do espetáculo desde os primeiro ensaios, faltava um tempo ainda para estreia, mas eles já estavam ensaiando com luz, testando o que funcionava... Foi aí que eu vi esse quadro, vi esse homem (Moncho) dando indicações e eu fiquei encantado com esse telão, luz azul e a lua cheia e aquele palco cor de terra, que depois eu vim saber que o palco era todo coberto com estopa, tingida de barro. Esse contraste de cores me encantou profundamente. Eu saí escondido, do jeito que entrei, pois se não iria levar uns belos de uns carões, mas eu saí muito mexido com aquilo. Eu vi pouquíssima coisa... Os atores no centro do palco não estavam ensaiando ainda, eles estavam conversando, se aquecendo para começar o ensaio. Não sei o que me fez sair antes, talvez o medo de ser pego espiando o trabalho dos outros. Mas era curiosidade de ator iniciante... Para minha surpresa, tempos depois desse episódio, quando estou no Teatro Vivo, vem um convite, de um amigo nosso que já fazia parte d'*As Velhas*, Márcio Antunes, que também trabalhava no Teatro Vivo. Ele deve ter falado lá, quando não deu certo, acho que muitos atores fizeram o teste para fazer Chicó e não deu certo, então ele chegou um dia e, olha, "Moncho está precisando de um ator para fazer Chicó, você não quer ir?" Eu falei: Agora! Aí fui. Comprei um briga com o Teatro Vivo. Comprei uma briga mesmo, tiveram algumas reuniões específicas, comigo e a direção, que, na época, a presidente do grupo era Alana Fernandes e... aí eu escolhi. Pediram para eu fazer uma escolha e eu já estava decidido a conhecer o trabalho feito por Moncho e fui. Foi para mim uma experiência fantástica na minha vida, até hoje. Através desse trabalho eu tive contado com essa magnífica obra, da qual eu já tinha ouvido falar, mas não tinha lido nem visto nenhuma montagem.

Como foi a aceitação do público a esse espetáculo?

Rapaz... Antes de estrear nós éramos vistos como os metidos. Por que eu acho que Moncho veio e por uma frase que ele citou, que na época eu compreendi a frase, mas parece que

80 a 90 por cento dos artistas de Campina Grande não compreenderam. Em 1988 ele falou que o "Teatro Campinense arrasta sandálias". Se ele dissesse essa frase hoje ainda acertaria, em uma porcentagem bem elevada de verdade. Só que essa frase custou muito caro para ele e para todos que trabalhavam com ele. Que era de ser visto, como os metidos, aqueles que só querem dizer que sabem... Mas Moncho sabia o que estava falando. Eu tinha [tido] oportunidade de ter visto uma palestra dele e tinha visto a capacidade que ele tinha no fazer teatral. Eu não participei de todas as palestras que ele realizou, participei apenas dessa, que foi realizada no Mini Teatro Paulo Pontes, mas já fiquei encantado pela sabedoria que ele expressava no que falava sobre teatro, coisa que eu estava com muita vontade de aprender. E era tudo muito novo: o que ele falava, para o que eu havia vivido até então. Esse convite para participar do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno foi uma escolha que eu tive que fazer, pois ou eu ficava no Teatro Vivo ou iria para o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno... foi uma condição imposta pelo Teatro Vivo. Aí eu fiquei com Moncho, com a experiência d'As Velhas, que foi assim: os laboratórios, fazer, estrear, foi tudo muito intenso, tudo muito fantástico, muito novo. Eu tinha idade para me apaixonar, e me apaixonei pelo que estava fazendo, diferente de tudo que já tinha feito. Não que o que eu tinha feito era menor, mas era diferente. Ele provocava outras coisas no ator. Naquela época, no meu entender, então, isso me deixou vislumbrado e também ver a reação das pessoas, que não eram do meio teatral. O meio teatral meio que já não quis aceitar, porque não aceitou Moncho, alguns claro, não estou generalizando, os que aceitaram souberam entender... Era uma montagem inovadora, era a primeira montagem de *As Velhas,* que saía daquela coisa do barro, do nordeste visto como seca, sol... era uma linguagem visual, que trazia isso de uma forma, diria até hoje contemporânea.

O que você destacaria de mais expressivo dessa montagem?

A força de trabalho dos atores. Emilson Formiga, que tinha sido meu primeiro diretor, aí eu passei a trabalhar como ator, com o meu primeiro diretor. Ver a atuação de Emilson Formiga fazendo uma das velhas, Vina - a Cigana - e Gilberto Brito, um ator de Caruaru, que eu conheci no processo com Moncho, fazendo Mariana. Dois Homens, fazendo duas mulheres, era uma força teatral, uma força suprema. Gilmar Albuquerque, trabalhar com Gilmar Albuquerque, fazendo Tomás, o Mascate... foi onde eu conheci Tânia Régia... Conheci o Moncho, conheci o teatro como uma força avassaladora, para quem via e para quem fazia. Tanto é que quando fomos fazer o Mambembão, que foi Rio, São Paulo e Brasília, a gente já estava indo com a experiência do público daqui. Eu lembro de uma imagem, de uma sensação de um'*As Velhas*, apresentada aqui no Teatro Municipal... a gente fica com umas imagens meio alegóricas... Mas eu tenho a imagem que tinha gente pendurada pelo teatro, pois o espaço estava lotado para ver a

apresentação. Depois de Rio, São Paulo e Brasília, nos fomos para Recife e depois para Portugal.

Depois desse sucesso todo que vocês tiveram, como a classe artística passou a se relacionar com vocês?

Eles passaram a respeitar mais, a partir daí passou a se ter uma relação maior de respeito, que era assim: "Está bom, a gente pode até não gostar do sujeito que está dirigindo, que propõe isso, podemos até não gostar da proposta, mas a gente tem que respeitar". Os críticos da área, os mais ferrenhos, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, por onde a gente passava... São críticas maravilhosas, eu tenho até isso em casa documentado.

Conversei anteriormente com Gilmar Albuquerque e ele destacou a musicalidade que Moncho imprimiu ao espetáculo, criando músicas que não tinha no texto e, também, dando vida a um personagem que não existe na dramaturgia ramalhiana. Queria que você me falasse um pouco sobre isso.

Esse personagem que você fala é a Morte, que foi interpretado por Regina Albuquerque. Era lindo! A morte vinha literalmente a cavalo... era um cavalo, assim desde o material que usavam à funcionalidade... as estopas que forravam o palco inteiro, lá atrás elas subiam como montanhas, umas mais altas, outras mais baixas e a leva de retirantes passava por trás dessas montanhas e era um som... Gilmar, que tocava uma espécie de atabaque, e a gente cantando uma música que parecia um mantra: "Come terra boca triste, antes dela te comer" e o tambor tocando, "bumpacutumbum" . Eu me arrepio até hoje, a Morte ia à frente, em cima do cavalo, puxando a leva de retirantes. Eu fazia... já começava alto do chão e realmente a musicalidade do espetáculo permeava não só as músicas, mas através da fala dos atores. Moncho é um maestro nisso, ele conseguia despertar na gente e fazer com que isso aflorasse, a musicalidade que é própria do sotaque nordestino e sem ser aquele forçado, era a musicalidade natural. Eu acho que era isso que encantava, principalmente fora daqui de Campina Grande. Em São Paulo, nós fizemos um espetáculo à meia-noite, no Teatro Maria Della Costa, para a classe artística, chamava-se "Sessão Maldita". Laura Cardoso, depois do espetáculo, veio falar com a gente, até hoje me lembro... aquela mulher, eu não acreditei, dizendo que nós tínhamos dado uma aula de teatro. As pessoas que vinham falar com a gente depois... é que o espetáculo tinha uma tela, tinha um véu na frente, os atores, por mais que você quisesse, não poderia tocar em ninguém. N'*As Velhas* você não podia ver os atores, digamos, a olho nu. Quando a luz acendia, essa tela sumia, devido à incidência da luz, lá atrás. Incomodava muita gente, mas também deixava muita gente, assim... que vinham dizer: "isso é uma tela, isso é uma tela de cinema..." Era também

onírico, porque era como se Moncho dissesse: vejam o Nordeste, mas se você quiser tocar nele, você vai ter que entrar aqui.

Houve alterações no Texto?

Assim, a espinha, a coluna do texto, ele preservou, completamente preservado. Você acompanha *As Velhas*. Mas ele deu os recortes, fez os recortes, deu foco para o que ele mais queria. Era o prisma dele e eu acredito que ele colou essa lente de aumento no que é principal e de uma forma magistral na obra de dona Lourdes Ramalho. Quando eu falo de principal, estou falando da essência. Eu nunca me senti tão bem representado e porque eu estava fazendo, pois você fazendo vê muita coisa, né? É outro prisma, ser ator, fazer, a gente sente por outro lado, mas nunca vamos ter a oportunidade de ver como aquilo se dá no momento da sua realização. Você só sabe o que é, não sente como é. Aquela tela dava um trabalho colocar, pois não podia ficar nenhum uma dobrinha... e imagina você, entrar em um teatro e ver uma tela branca cobrindo o palco. Causava um estranhamento enorme. Os efeitos que muitos espetáculos tentavam fazer com luz, Moncho resolveu com essa tela. O cenário era muito limpo, tudo que tinha no palco, entrava e saía com os atores... isso era uma novidade tremenda para cá.

- **Entrevista com Moncho Rodriguez, realizada em 28 de julho de 2013 – Moncho foi o responsável pela montagem de *As Velhas* em 1988.**

Como foi que você conheceu a obra da Lourdes Ramalho?

Eu tinha um projeto de montar uma companhia estável de teatro em Alagoas e, dentro do repertório dessa companhia, estava incluída a obra *As Velhas,* de Lourdes Ramalho. Então, coincidentemente, logo em seguida a essa companhia, eu tive que ir ao Rio realizar uma montagem e eu estava a estudar o texto de Lourdes e achava fantástico, uma história muito bonita, que deveria ser contada ou recontada, porque ela tinha uma poética muito especial e falava dos sentimentos mesmo do homem do Nordeste. Logo a seguir, eu vim para Campina Grande e decidimos arriscar e fazer essa montagem, mas eu, coincidentemente, eu estava a estudar esse texto de Lourdes, que, para mim, é um dos textos mais significativos da dramaturgia nordestina, uma obra que faz uma ponte entre Lourdes Ramalho e Garcia Lorca, por exemplo. Eu não poderia comparar [o texto de Lourdes] com outra coisa a não ser com o teatro de Lorca, aquilo que Lourdes estava propondo.

Dois elementos são sempre lembrados quando falam sobre a sua montagem de *As Velhas*, a saber: o uso da tela e o personagem da Morte, que não está presente na dramaturgia de Lourdes. Eu queria que você falasse sobre esses elementos.

Para falar sobre isso eu preciso falar sobre o conceito estético do espetáculo. Nós procuramos que o espetáculo fosse visto através de uma transparência, quase como quem está diante de um sonho, de um sonho distante, de um sonho ao mesmo tempo em que te provoca a querer entrar dentro dele, de desvendar aquele sonho, rasgar a tela, que é o que muitos espectadores tinham vontade de fazer e entrar no espetáculo. A Morte, por quê? Há uma personagem, que é fantástica dentro da dramaturgia da Lourdes, que ela não está inscrita que é *a morte que ronda todos os personagens*. A vida e a morte estão presentes de uma forma muito bonita em todo o texto de Lourdes, mas a morte tem uma força muito grande, porque é com uma sombra que paira sobre todas as personagens. A morte é o elemento da tragédia que Lourdes, de uma forma consciente ou inconsciente, transportou para todos os diálogos, para todos os conflitos dentro daquele espetáculo. E a morte é um elemento muito forte da nossa cultura, nós celebramos muito a morte, celebramos a morte com um sentido especial e nisso, às vezes, somos únicos, somos particulares, pois celebramos a morte sempre com o sentido de recomeçar, reiniciar voltar a acontecer ou passar desse reino ao reino do encantamento, ao reino do encantado. Eu acho que o nordestino ele não sonha com o céu, ele sonha com a morte passageira que o vai levar para o *País de São Saruê*, onde as ruas são de mel, as casas de cocada e açudes de coalhadas. Então, com esse grande oásis, a morte era, então, nesse espetáculo o elemento inquietante, que estava sempre presente, pairando sobre todas as personagens.

Você chegou a fazer alguma modificação no texto?

Houve sempre uma adaptação do texto, não é? Foi uma interpretação do texto de Lourdes Ramalho. Eu lembro que não usei o texto inteiro, houve alguns ajustes, ajustes em fala, em cenas. Reajustamos algumas falas, reajustamos algumas cenas. Eu lembro que Lourdes chegou a reescrever algumas das cenas para essa montagem em especial. Houve um trabalho muito, muito grande de dramaturgia em cima do texto de Lourdes, mas a essência do texto da Lourdes, aquilo que ele tem de poético de fundamental estava todo ali presente.

Em uma pesquisa que fizemos nos arquivos de um dos jornais da cidade, constatamos um hiato, um silêncio no que diz respeito à montagem de 1988.

Normal, normal. Quando algo muito novo aparece e não temos referência nem do conceito estético, nem do que aquilo é. Eu acho que houve de alguma forma um recolhimento, um certo temor do que é que se podia dizer sobre aquilo. Mas em contrapartida a imprensa nacional e a crítica a nível nacional e internacional, falaram muito desse espetáculo e o colocaram com grande destaque dentro da história desse novo teatro brasileiro. *As Velhas* faz parte nesse momento das referências de montagens de um novo teatro brasileiro que surgiu e também há quem diga que foi o passo que contribuiu para uma grande virada do teatro do

Nordeste, nos seus conceitos e em tudo. Mas ela foi realmente muito comentada e muito elogiada, foi uma montagem que marcou, marcou quem a fez e quem a viu.

Em entrevistas com alguns atores que participaram dessa montagem (Chico Oliveira, Gilmar Albuquerque e Regina Albuquerque) os três falaram muito a respeito da musicalidade, como um elemento no espetáculo de busca e identificação entre as culturas e ibéricas e nordestinas. De que forma isso se dava?

Eu acho que não era bem a música, era mais que nada uma tentativa de explorar a sonoridade do nordestinez. O nordestino é um povo que fala com métrica e rima e tem uma cadência e música incorporada, uma melodia incorporada no seu falar. E o que a montagem, digamos, de alguma forma, explorou foi um pouco dessa sonoridade. Essa sonoridade oculta dentro da fala e fez com que ela também fosse protagonista dentro do espetáculo. Então, existia uma melodia que percorria todo o espetáculo com todas as suas variantes, mas a melodia principal era a melodia poética das falas, e da forma de falar e de assumir esse nordestinez como uma forma única de língua, de linguagem e de sonoridade.

Por que colocar dois atores para interpretar as duas Velhas, que dão nome ao espetáculo?

O teatro de Lourdes, como eu disse tem uma influência – até esse momento tinha e algumas coisas ainda tem – uma influência muito grande do teatro de Lorca. As mulheres em Lorca são homens, a força e o vigor que aquelas duas velhas tinham, apetecia – quase como uma opção estética também – de fazer com que fossem vozes soantes, fortes, masculinas e essa contradição... A mulher sertaneja é uma mulher muito poderosa, é uma mulher muito forte. Ela encerra dentro de si o masculino e feminino. Ela é a doçura e é a violência, ela é a força, ela quem suporta e quem sustenta a casa, a memória, a história, os filhos, a herança toda. É ela quem é o grande pilar de tudo isso, elas [os personagens] não eram travestis e isso, em nenhum momento, chocou que fossem atores a fazerem os dois personagens principais.

Quando você coloca em cena o personagem da Morte, de certa forma, não desloca o foco do conflito, antes Mariana e Ludovina, para Branca e a Morte? Pois pelo relato de Regina Albuquerque, existia um antagonismo entre esses dois personagens, tão forte, quanto entre o conflito entre Mariana e Ludovina.

Não, eu não vejo dessa forma. A Morte, na cena, é aquilo que eu disse: é aquele elemento que é forte, que paira no lado do invisível e que está sempre anunciando uma renovação, um voltar a viver, uma vontade de viver, não de morrer, ao contrário do que se possa pensar, a Morte era um arauto que estava sempre anunciando a vontade de vida, de luta, de seguir, mesmo diante de toda tragédia, a morte anunciava, de alguma forma, uma grande luz. Era só isso, não

havia mais complicações nem subversões de personagens, porque houve um respeito muito grande pelo conflito e pela trama que Lourdes traçou, que é de uma simplicidade fantástica e só sobrevive – e *As Velhas* vai ser sempre um grande texto – por ser um texto muito simples e de grande humanidade. É isso.

- **Entrevista com Regina Albuquerque, realizada em 10 de junho de 2013 – a atriz fazia a personagem da Morte, na montagem de *As Velhas*, em 1988, do encenador Moncho Rodriguez**

Você já havia tido contato com a obra de Lourdes Ramalho antes de participar da montagem d'*As Velhas* dirigida por Moncho?

Eu conheci o trabalho de Lourdes através de um espetáculo, que um grupo... eu acho que foi o Teatro Vivo do DART, estavam fazendo na época, que era *Fogo Fátuo*. Eles tinham uma circulação na cidade, eles iam para os bairros e... eu conheci. No espetáculo tinha dois amigos, duas pessoas que eu conhecia da dança, pois quando eu vim para Campina, o meu trabalho era com dança. Eu já dançava e achei aqui uns pares, montamos uma companhia... eu fiz parte de uma companhia do Centro Cultural, depois montamos a nossa. As pessoas que estavam comigo na dança, eram pessoas que conheciam muita gente de teatro, eu comecei a conhecer alguns e nesse espetáculo de Lourdes, no *Fogo Fátuo*, tinha dois atores que eu conhecia de fora e fui assistir – achei interessante. Era uma montagem de Hermano José, na época tinha Alana, Luci Pereira, Chico Oliveira, Márcio Antunes... Djair Soares. A primeira vez que eu participei do Festival de Inverno, que eu participei como artista foi em 1987, que não foi nem no teatro, pois estava em reforma. Foi em um circo que colocaram ali, ao lado do teatro. Enfim, eu comecei a frequentar um pouco mais a partir do Festival de Inverno, eu ia todas as noites... aquela coisa. Em 1988, eu continuei dançando e ... os amigos... esses amigos disseram: "Olha a gente vai fazer um espetáculo, chegou um diretor novo aí e vamos estrear no encerramento do Festival de Inverno", aí eu falei: Estou lá. E assim estava, me parece que no dia 31 de julho, estava eu no Teatro Municipal, para assistir esse espetáculo, que todo mundo que não estava no elenco falava mal, porque era um grupo fechado, que ninguém tinha acesso, porque ninguém podia assistir ensaio...Mas a gente nem liga para isso, eu fui assistir. Na época, eu vivia com uma figura e a gente foi para o teatro juntos naquela noite. O teatro estava lotado, de cima abaixo. Aí eu vi aquela cortina, aquele pano na frente todo fechado e já comecei achar uma coisa estranha, aí começou a me dar uma curiosidade para saber o que era aquilo e tal e todo mundo estava muito curioso, o teatro inteiro lotado, lotado, para ver essa encenação de Lourdes Ramalho, a nossa grande dramaturga, aquela coisa. Meu!, a primeira coisa que eu lembro é de uma iluminação, uma coisa ocre, com uma lua imensa, através daquele tecido, que cobria a boca de cena inteira. E era lindo, era, era... ele tinha relevo, sabe como é que é? Uma coisa super bonita. Começou

uma batida, parecia um ponto, uma coisa que arrepiava e sombras passando por trás daquela cortina, daquele pano... só sombra de pessoas. Enfim, eu tinha assistido *Fogo Fátuo*, né? E achava que ia ser um espetáculo meio na linha de *Fogo Fátuo*, uma coisa naturalista, com mesa, cadeira... aquelas coisas todas. Quando eu olho aquilo, aquilo me arrepia, me arrebata de uma forma, que quando encerrou o espetáculo eu estava aos gritos, pulava feito uma louca. O meu companheiro, do lado, com a cara feia, achando aquilo tudo feio, que tinha acabado com o texto, que num sei o que. Aí eu falei: É lindo, levante, aplaude, tem que aplaudir isso! e ele "não, não vou". Muita gente aplaudindo e muita gente com a cara feia, ninguém podia vaiar, não dava: você só vaiaria aquilo ali se fosse um grande despeito e você iria se expor demais. A gente saiu e muitos comentários. Eu feliz da vida, acho que foi a primeira vez... eu assisto teatro desde pequena, mas que ele chegou e me arrebatou. A forma era muito bonita, a coisa ... ele te levava para dentro da cena. E ninguém conseguia entender aquilo... eu entendi a história, eu fiquei encantada com o que eu via e eu consegui entrar e assim foi. Quando eu chego no hall do teatro, está todo mundo, umas caras feias, gente olhando, gente com cara de "que porra é essa?" , "não entendi nada". Passou uns 15 dias do espetáculo, eu estou indo para João Pessoa, não lembro bem o que eu ia fazer lá, e na rodoviária encontro uma pessoa que fazia parte do elenco, que era uma amiga da antigas que era a Tânia Régia, ela falou: Regina, Márcio Antunes está precisando falar com você, já que eu encontrei você primeiro, ele precisa falar com você. Aí, eu falei que estava indo para João Pessoa naquele momento e ela me pediu para ligar para ele quando eu voltasse. Quando eu voltei, liguei para ele, aí ele disse: "Olha eu preciso falar com você. Moncho Rodrigues está querendo... a atriz que fazia a morte ela foi embora, teve que ir embora, pois ela só iria fazer a estreia e ir embora mesmo e ele precisa de uma atriz, pelo perfil a gente conversando com ele, ele acho que você poderia encaixar no bem no perfil". Aí eu falei: Mas eu nunca fiz teatro, esquece tal... Só que para Moncho Rodrigues você só tem duas respostas para dar para ele quando ele pede alguma coisa, ou é sim ou sim também. Não tem... ele tem uma capacidade de te convencer, nem que seja para deixar você em paz, você vai lá e diz está bom eu vou fazer isso. E ele insistiu, insistiu, foi me procurar onde eu trabalhava com o Márcio a tira colo e Chico Oliveira, foram lá. Sentaram na minha frente e ficaram lá moendo, moendo. Aí eu falei: Olha eu nunca fiz teatro, nunca tive a pretensão de fazer teatro, mas... eu não sei se vou te ajudar, eu acho que não vou te ajudar em nada. Ele falou: "não, eu quero uma pessoa que nunca tenha feito teatro mesmo, eu quero uma pessoa sem vício algum". Eu falei "está certo, mas eu não sei fazer isso". Ele falou: "eu vou te ensinar". Eu fui para casa e fiquei pensando: "gente como é que pode, a pouco tempo atrás eu vi aquele espetáculo e aquilo me arrebatou muito e, de repente, eu estou sendo convidada para entrar no espetáculo que tinha me arrebatado". Depois de aceitar, né? Foram uns dois meses de trabalhos violentos com ele, porque ele é um diretor que forma o ator do começo ao final, ele questiona, ele ensina, ele fala, ele exige, ele vem para

cima, ele conversa. Conversa sobre o texto. Foi quando eu comecei a entender a questão da cultura ibérica no texto, no nordeste, eu não entendia, sabia que tinha alguma coisa na cultura nordestina, que era o diferencial, que era justamente essa cultura ibérica e que o texto de Lourdes tem muito claro. Como eu ia fazer a morte, eu tive que ler tudo que era de mitologia sobre Tânatos, Eros, O barqueiro... e ele foi trabalhando, às vezes conscientemente... Tinha horas que eu entendia o que estava fazendo e às vezes não e... Eu fui para o meu primeiro ensaio com o grupo, porque durante esses dias eu ensaiei sozinha. Eu lia o texto. Ele queria que eu tivesse entendimento do que tava acontecendo, do que era aquilo. Eu não tinha uma fala, ele não colocou... Porque esse personagem da Morte não existia no texto de Lourdes, esse é um personagem do Encenador, é o Encenador que vem e que fala: Tem essa criatura! Depois de muitos anos é que eu fui entender Moncho, eu não entendia até aí, foi depois de muito tempo que eu comecei a ver que existem dois arquétipos muito fortes em Moncho, no encenador Moncho. Ele coloca sempre: ou tem a morte e ou Dom Juan, são esses dois arquétipos que ele trabalha em todos os espetáculos dele. E a morte... eu não entendia na minha época, ela era justamente a junção desses dois arquétipos, a Morte n'*As Velhas* junta o arquétipo da morte mesmo, Tânatos, com o Dom Juan. E... a gente foi para o primeiro ensaio, quem tocava, quem dava o tambor era Gilmar, ele deu o primeiro toque no tambor, subiu uma coisa que eu não sei direito o que era, uma... uma coisa quente. Eu estava muito fria até encontrar com os meninos, porque eu vinha trabalhando sozinha, era muito frio até encontrar os meninos. No dia em que eu encontrei, que a gente foi ensaiar as cenas juntos é que as coisas começaram a encaixar. Pois o Moncho me trabalhou aos pedaços e ele me deixou afastada de propósito, era intenção dele me deixar afastada. A primeira coisa que eu senti, quando eu entrei em cena, era uma antagonismo com a Branca. Isso foi a primeira coisa que eu senti, elas eram antagônicas. Agora eu também não sabia explicar porque, era tudo sensação, eu não conseguia entender muito bem aquilo.

Diógenes: Só para não perder o fio desse raciocínio. É um personagem que não tem na dramaturgia ramalhiana, não é? Aí você já falou que é um personagem do encenador e aí como é que você, atriz, como é que você lia na época, se é que é possível recuperar isso, um personagem que não está no texto, que não tem fala... Ou seja, Moncho não criou um personagem "interferindo" na dramaturgia de Lourdes, mas que, na cena, estava lá e contava uma história, pois você não estava lá como objeto de decoração. Então, como era isso, como a cena dialogava com o texto?

Sabe o que as pessoas sempre falavam? Inclusive eu acho, que até o próprio elenco... "Como ela era da dança, Moncho queria colocar, ele colocou aquele personagem, que não era um personagem para a cena, era para as pessoas". Para muitos que assistiram, era um personagem que vinha para... como é que se diz... era... era quase uma decoração. Uma mulher

nua em cena. Vinha para compor o quadro, porque tem uns idiotas por aí que eles dizem que Moncho não gosta de teatro, ele gosta de artes visuais, que ele é mais uma artista visual do que um encenador de teatro. O pessoal achava que aquilo era desnecessário, que era... tanto que... era assim: Ele colocou uma bailarina ali, ela não era uma atriz, ela era uma bailarina. Às vezes eu quase me convencia disso, só que ele era muito chato, ele deve continuar muito chato e pegava no meu pé e falava: "Não!" Pois eu me queixava, de tanto escutar, de me encherem o saco... Mas ele falava: "Não. A morte é o fio condutor. Ou você foge ou você vai para ela, não tem meio termo". Aí eu olhava e dizia: ele só pode está ficando louco. Mas por que eu digo que a Morte era Tânatos e Dom Juan? Porque muitos vão ao encontro, pela sedução – É aí que está o Dom Juan – outros fogem com medo. Eu lia, e eu ficava em dúvida às vezes, né? Por conta dos vários comentários, até que você sai desse eixo, onde foi estruturado o espetáculo e começa a sair, a ir pra outros lugares. A gente fez... fomos convidados a participar do festival, da Mostra Estadual de Teatro e Dança. A Funarte na época, tinha um projeto chamado Mambembão, de circulação nacional e a Funarte disse, mandou uma correspondência falando que vinha um curador da Funarte para ver os espetáculos da Paraíba, que queria selecionar alguns espetáculo da Paraíba. E... Aí, então, o pessoal de João Pessoa organizou a mostra estadual, para quando esse curador estivesse, estariam todos os grupos juntos, ele já sentava ali e não precisaria se deslocar pela Paraíba toda e essas coisas. Aí nós fomos convidados, nesse festival, na mostra, tinha o "Bigorna", que estava participando com o espetáculo *A Verdadeira história de Jesus*, um espetáculo lindo, lindo de Solha, com um elenco maravilhoso; tinha também o Agitada Gangue... eu lembro bem desses porque foram, os que nós assistimos, já que a gente não ficou lá a mostra inteira. Nós nos apresentamos, no final da mostra teve o anuncio dos prêmios, quem ganhou o melhor espetáculo foi *A Verdadeira História de Jesus*, então o pessoal meio se articulando para viajar, aí o curador da Funarte falou: "Não gente, vocês fizeram um festival, ótimo. Mas a curadoria é minha, é da Funarte, somos nós que vamos escolher e a gente escolhe *As Velhas*". A gente tomou um grande susto, porque todos já estavam dando como perdido, porque o espetáculo do Bigorna era brilhante. Aí arruma a mala e tal, aquelas coisas e começa... Até aí agente não tem noção do que está acontecendo, porque como a gente tinha críticas muito pesadas do tipo: "Ele acabou com o texto de Lourdes, ele é um diretor de atores, os atores só fazem o que ele quer e blá, blá..." E, com essas coisas, você começa a não entender, muito bem o que está acontecendo. E a gente começa a viajar e... A gente estreia em São Paulo no Teatro Maria Della Costa, pelo Mambembão, em um dia que caiu um toró miserável, que a gente achou que não ia ter ninguém. Aquela tela, que fica na frente, quando você está em cena, você não enxerga a plateia, você não enxerga porque fica uma caixa de luz dentro e aquilo fica só escuro, é uma quarta parede... para a gente, aquilo ali era uma quarta parede. Então, a gente fica muito isolado da plateia e às vezes eu ficava me perguntando se aquilo não nos isolava do público, às

vezes eu perguntava, sim, mas eu sentia que não. O encenador, ele, Moncho, sabia o que estava fazendo, ele tinha propriedade para fazer aquilo. E a gente terminava o espetáculo, perfilava atrás do pano, do tecido, baixava a cabeça e acendia a luz da plateia. Quando acendeu a luz da plateia, estava, simplesmente, o Teatro Maria Della Costa lotado e as pessoas em pé aplaudindo, eu tomei um susto. A gente fica meio sem... "como foi, o que é que aconteceu aqui?" Havia também uma expectativa muito grande medo, dessa coisa do Nordeste, porque ficar aquela estética, que ficou durante muito tempo, meio *Morte e Vida Severina*, meio muita palha, muita chita... Moncho trouxe as cores para a terra. Mariana era Roxo, fechado e preto. Vina era um Laranja, um ocre pesado. Branca era um... não Vina era Mostarda, a cor da roupa dela era Mostarda junto com José, que era cor de couro no colete e na calça e da mesma cor da mãe e Branca era essa cor Terra, parecida com Mariana, mas com a cor de Mariana... Chicó também era Marrom e Bege. Tomás que era o Mascate, vinha sempre de sobretudo e calça preta, ele tinha a cor dele próprio. Dessas cores toda, ele era o elemento que transita em todas as partes.Os elementos de cena eram um banquinho, tinha uma bacia, uma faca... dois bancos na verdade, uma faca, uma bacia e nada mais. Tinha também o cavalo, que foi construído sobre uma estrutura com mola, onde a Morte transitava pela vida dessas pessoas. A Morte ela vem, ela está presente, às vezes ela desce do cavalo e vem para o combate direto. A Morte, como eu falei anteriormente, ela antagonizava com Branca. Porque Branca... As duas Velhas, elas já tinham dado a vida delas, a vida delas já estavam postas, já estavam esperando... já estavam para morrer, resumindo. Elas não conseguiram produzir mais vida, vida de verdade inclusive a delas. Branca tinha essa qualidade, pois ela era jovem, ela tinha determinação, ela partia para cima, ela queria ser, ela queria ter, ela queria... ela tinha essa capacidade de gerar a vida nela e através dela. E a Morte ia em cima, meio que de brincadeira, meio que querendo disputar, falando assim: "Você está aqui, você tem a vida, mas tome cuidado com isso". Quais eram os momentos que a morte aparecia? Nos momentos que ela ia se encontrar com José. No primeiro encontro de José com Branca, a morte passa, ela passa por trás, à cavalo, ela passa só como uma sombra. Quando José e Chicó se tornam amigos, ela passa de novo. Quando Vina começa a falar, que não gosta da amizade dos dois [Chicó e José], ela [a Morte] torna a passar. No primeiro encontro amoroso de Branca e José, a morte se disfarça de Branca, ela vem com uma máscara, quando José vem, acha que é Branca, eles se encontram, quando eles vão concretizando o encontro, a Morte tira a máscara, se revela e José sai desesperado, aí ele encontra Branca e eles se amam pela primeira vez. A segunda vez... Esse foi o primeiro encontro real. A segunda vez é quando Branca vai anunciar para José que está grávida, que acha que está grávida. Aí a disputa é grande. Porque eles marcam o local de encontro, Branca chega no local, mas ao invés de José quem chega primeiro é a Morte. As duas fazem uma dança, como se fosse... como elas tivessem disputando o espaço, como os galos que ficam rodando, um com o outro, se medindo, relação de

poder, então nesse momento, quando a Morte escuta José vindo, ela dá um gira em Branca, que fica meio tonta e ela consegue escapar, sem que José a veja. Aí tem toda a confusão, tem a história dos dois, meio que ficam brigando, pois Branca quer que ele seja o homem que ela imaginava, que ela precisa naquela hora. Ele diz que a ama muito, mas que tem a parte do cidadão José, que inclusive está com o irmão dela e tal. Aí o terceiro encontro da Morte visível, quando ela vem para cima de novo é quando José e Chicó se encontram para planejar quando eles vão fazer a tocaia para pegar as "mamatas" que está acontecendo nos galpões. Nesse momento, a Morte nasce por trás da conversa dos dois, ela fica ali, ela fica monitorando aquilo ali, ela fica arquitetando, quando eles percebem que tem alguma coisa estranha, ela escapa de novo. No final [da peça] ela volta triunfante, quando os dois estão mortos [no fim do espetáculo os personagens de José e Chicó apareciam em uma estrutura de ferro, semelhante a uma churrasqueira], a Morte vinha por trás, em um cavalo, com uma faca na mão, a mesma faca usada por Mariana, pois Moncho nunca permitiu que a gente comprasse duas facas.

Como foi a aceitação do público e da crítica?

No dia da estreia a gente está arrumando as coisas, né? Terminou o espetáculo, a gente ainda está meio assim em êxtase, aí entra Lélia Abramo, grande dama do teatro, nós olhamos, eu falei: É ela mesmo? Ela vem, conversa conosco, diz: gosto disso... Esse texto ele é muito bem construído... e teceu vários outros elogios. A Laura Cardoso foi também assistir, depois ela mandou um monte de gente ir assistir o espetáculo dizendo que teatro é teatro, que quando se tem um texto bom com uma boa encenação o teatro acontece. Então as pessoas do meio que estavam assistindo perguntavam se nós éramos do Nordeste. As pessoas começaram a descobrir Lourdes Ramalho, no resto do Brasil a partir desse trabalho. Quando nós fomos por Rio de Janeiro, o crítico do Jornal do Brasil... eu lembro a gente sentados na calçada esperando a crítica, esperando o jornal, que chegavam as 04hs da manhã. A gente foi pro Lamas tomar umas cervejas e depois ficamos sentados na esquina da banca, esperando que o jornal chegasse. Compramos um Jornal – um jornal para o elenco inteiro ler – a crítica vem falando dessa dramaturgia, que era forte, que mostrava o nordeste sem ser de forma estereotipada. Isso você começa a entender na estrada, que era justamente o que Moncho achava, pensava. Era mostrar a dramaturgia de Lourdes, sem mostrar os estereótipos. Porque as pessoas falavam do regionalismo, pois é um texto que está localizado em um lugar, mas ele [Moncho] conseguiu mostrar que aquele fato, aquela vivência, era comum em qualquer lugar, todos poderiam passar por perdas, disputas, amarguras. Tem uma frase que Tomás diz no texto, quando conversa com Vina, que é: "Eu não chorei na barriga da minha mãe, para sair adivinhando as coisas?". A nossa produtora da Funarte em São Paulo disse: "Eu achei, aquilo maravilhoso, pois a minha avó dizia, que eu chorei na barriga da minha mãe. E isso existe no nordeste também?". Aí, ela

disse que lá as pessoas dizem que a criança chora por saber que a vida é uma provação constante. A ideia é a mesma. A encenação de Moncho – essa é uma opinião minha – era algo que tirava Lourdes de um lugar em que os estereótipos culturais não permitiam que se vislumbrasse a dramaturgia dela. Era comum ouvir comentários, do tipo: *Nem parece que é do nordeste,* é uma coisa para você pensar quando alguém faz esse tipo de comentário. E Moncho não tirou nada [do texto], ele não tirou absolutamente nada. Ele fez uns cortes, porque algumas partes ele achava redundantes, ele preferiu transformar em cena, ele fazia a costura de tal forma que a própria cena se resolvia, para o próximo diálogo, para a próxima parte... Era muito interessante isso. Como eu não tinha vício de teatro, aquilo para mim era tudo, que era perfeito e tinha que ser daquele jeito mesmo. Mas as pessoas às vezes reclamavam, diziam que não tinha isso, que faltava aquilo, que tinha que ter uma mesa, uma cadeira, um vestido de chita... Bem, essas coisas. Voltemos ao Rio, lá a crítica joga para cima: bacana, o Nordeste faz teatro, teatro de boa qualidade. Enfim, tocamos estrada! Quem foi o nosso produtor em São Paulo foi o Cacá Carvalho, que na época estava trabalhando com Antunes Filho, ele não nos conhecia, ele já tinha vindo aqui [Campina Grande] para um Festival de Inverno, com um grupo de Belém do Pará, mas ele não conhecia o nosso trabalho, mas ele foi convidado para ser um dos produtores lá em São Paulo. Então, ele olhou para a gente na reunião de produção e falou assim: "Eu estou vendendo o espetáculo de vocês, mas eu não sei...". Só que ele ficou encantado com o trabalho, como ele ficou acompanhando a gente o tempo todo, ele vinha, comentava da qualidade da cena, da qualidade da preparação que os atores tiveram, da sincronia. Quando nós fomos para o Rio, a conversa, o boca a boca, sobre o espetáculo, já havia se espalhado. Pois lá, todas as apresentações foram lotadas, lotadas. O Zé Dumont saiu com a gente e comentou sobre o espetáculo e sobre a dificuldade que ele enfrentava por ser nordestino, que sempre os trabalhos que fazia, tinham características muito fortes de ser o nordestino, naquele modelo... Modelo de retirante, de pessoa que fica desterrada. Ele achou aquilo [a encenação] super bonito, falava do nordeste rural, com uma estética diferente, a forma era diferente. Aí chegamos em Brasília, também super lotados [os teatros] e com ótimos comentários, sobre o texto, sobre a encenação. Nós do elenco, chegamos em Brasília com outra visão... Aí Moncho Rodriguez, que é um homem... que gosta de uma polêmica, de uma encrenca... Mas, dessa vez, ele não provocou, dessa vez ele foi provocado. Pois quando nós voltamos para Campina Grande, o pessoal não gosta muito do que está acontecendo. Porque, segundo eles, essa peça não era o teatro de Lourdes Ramalho, não é a encenação de Campina Grande. Outros diziam: "Claro que ele vai fazer sucesso, ele coloca uma mulher nua em cena, que fica passando para lá e para cá o tempo todo." Aí Moncho dá uma entrevista e o repórter pergunta o que ele acha do teatro feito em Campina Grande. Aí o Moncho falou: "O Teatro de Campina ainda arrasta os chinelos"... Uma coisa que Moncho sempre dizia aos atores que trabalhavam com ele era: "Animal de teatro, tem

que conhecer o seu oficio a fundo." No espetáculo, quem fazia tudo eram os atores, a gente só não costurava, mas a cenografia era feita por nós, auxiliar de iluminação éramos nós e ele era o iluminador. A gente cuidava de tudo, ninguém tinha contrarregra. E com ele tinha que estudar teatro, meu primeiro livro de teatro *A construção do Personagem,* foi um presente dele. Então ele vinha tentando mostrar essa consciência de que, no modo de produção para o teatro, você tinha que estar com ele, da pré-produção a pós-produção. Isso era uma coisa que o teatro de Campina não conhecia, esse modo de produção. E ele Moncho] foi nessa entrevista falar que o teatro deveria ser feito de uma outra forma... isso caiu que nem uma bomba na estrutura de teatro que existia na cidade. Professora Eneida Agra Maracajá escreve um artigo em resposta às declarações de Moncho, intitulado *Oxente Moncho Rodriguez*, onde ela diz que já era feito teatro antes da chegada de Moncho e que ele não estava fazendo nada demais, você apenas está fazendo o seu teatro. Aí, ela continua destacando os prêmios que o teatro de Campina Grande já havia ganhado, entre outras coisas. Para Hermano José, o grande desafeto da vida dele era Moncho. As pessoas não conseguiam ver, creio eu, por uma questão de medo de se questionarem, de olharem para dentro e falarem assim: Porra, dá para fazer coisas diferentes. Isso é uma coisa meio burra, meio incoerente com a arte que você quer fazer, pois vem uma pessoa, que tem algo para ensinar, que pode me ajudar, colaborar comigo para eu entender uma outra maneira de se fazer. As pessoas não quiseram saber dele e do que ele tinha para ensinar. Tanto é que, depois, ele foi expulso da cidade, as pessoas começaram a perseguir tanto... Tem uma hora que você fica sem fôlego, por mais marrento que você seja. Aí ele foi embora. Mesmo com todo o sucesso que a encenação teve, a cidade ignorou, foi um gelo mesmo. Porque as pessoas que faziam teatro naquela época, como Dr. Ademar, Hermano José, Lourdes Capozolli, Antonio Nunes... essas pessoas que produziam teatro, elas faziam de conta, que não tinha acontecido nada. Eles chamavam a gente de escravos de Moncho, pois nós tínhamos horário para trabalhar e quando dava aquele horário, onde nós estivéssemos, a gente saia e ia trabalhar, aí muitos diziam que a gente se deixava tratar como escravos, essas coisas. O Moncho tem um gênio difícil, não é das pessoas mais fáceis de conviver, mas ele era um grande mestre, pelo menos para mim, ele foi o Mestre que eu tive em teatro. As pessoas daqui não aceitavam isso, por que seguiam a máxima de que ninguém poderia mexer na forma deles trabalharem, pois ela era a forma bacana.