



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

FERNANDA FÉLIX DA COSTA BATISTA

**LOURDES RAMALHO E A CONTRANARRATIVA DO MITO FUNDACIONAL DA NAÇÃO
EM PERSPECTIVA REGIONAL: leituras de dois textos – *A guerreira Joanita
Guabiraba e Guiomar filha da mãe...***

CAMPINA GRANDE – PB
2019

FERNANDA FÉLIX DA COSTA BATISTA

**LOURDES RAMALHO E A CONTRANARRATIVA DO MITO FUNDACIONAL DA NAÇÃO
EM PERSPECTIVA REGIONAL: leituras de dois textos – *A guerreira Joanita
Guabiraba e Guiomar filha da mãe...***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes, do Centro de Educação, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Literatura, memória e estudos culturais.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel.

CAMPINA GRANDE – PB
2019

É expressamente proibido 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 do trabalho.

B333I Batista, Fernanda Félix da Costa.
Lourdes Ramalho e a contranarrativa do mito fundacional da nação em perspectiva regional [manuscrito] : leituras de dois textos – *A guerreira Joanita Guabiraba e Guiomar filha da mãe...* / Fernanda Félix da Costa Batista. - 2019.
132 p.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2019.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel , Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."
1. Nordeste. 2. Mito de fundação. 3. Regionalismo. 4. Regionalidade. I. Título

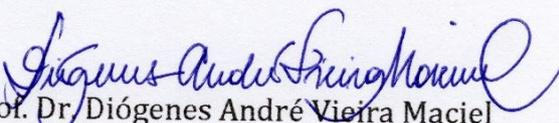
21. ed. CDD 808

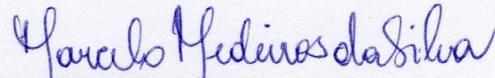
FERNANDA FÉLIX DA COSTA BATISTA

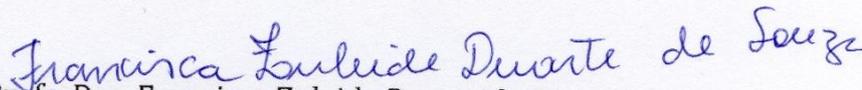
**LOURDES RAMALHO E A CONTRANARRATIVA DO MITO FUNDACIONAL DA NAÇÃO
EM PERSPECTIVA REGIONAL: leituras de dois textos – *A guerreira Joanita Guabiraba e
Guiomar filha da mãe...***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes, do Centro de Educação, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura e Interculturalidade.

COMISSÃO EXAMINADORA


Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
(PPGLI/UEPB – Presidente)


Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva
(PPGFP/UEPB – Examinador Externo)


Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza
(PPGLI/UEPB – Examinadora Interna)

Trabalho aprovado em 05/09/2019

RESUMO

Trata-se de uma análise-intepretação de dois textos de Lourdes Ramalho, a saber: “A guerreira Joanita Guabiraba” (inédito) e “Guiomar filha da mãe” (2003). Para as discussões empreendidas nesta pesquisa, parte-se das relações travadas pela autora em busca de espaço como dramaturga no cenário local/regional, a partir dos anos 1970 e, posteriormente, em âmbito nacional. Diante disso, discute-se sobre o apagamento dessa dramaturgia em um momento histórico em que despontam inúmeras vozes femininas nos palcos brasileiros. Dadas as configurações da dramaturgia ramalhiana e a centralidade das personagens femininas que atravessam os três ciclos dessa produção, a saber: o primeiro ciclo, com duração de 1970 a 1990; o segundo ciclo de 1990 a 2000; e o terceiro ciclo, denominado “ciclo enclave”, tem-se como objetivo principal compreender as contribuições dessa literatura para uma poética da dramaturgia nordestina, a partir da tessitura de uma contranarrativa do mito de fundação da nação nas duas obras citadas. Assim, observa-se como se dá o discurso contrahegemônico em “A guerreira Joanita Guabiraba” e “Guiomar filha da mãe”, pertencentes ao ciclo enclave dessa dramaturgia e constituintes do eixo temático que coloca as mulheres como detentoras do poder e, portanto, formadoras de um ordem matriarcal. Para tanto, a autora constrói narrativas que destronam os mitos de fundação criados ao longo da história nacional por grupos dominantes e reproduzidos como verdade. Confirma-se, então, a visão de comunidade imaginada de Anderson (2008), ao mostrar as ideias nacionais e limites regionais como divisões imaginárias, pautadas em interesses políticos e econômicos, e como tais fatores influenciaram o silenciamento da obra ramalhiana nos palcos nacionais. Observam-se, ainda, as dinâmicas que envolvem as definições de região, regionalismo e regionalidade e as influências de cada um desses aspectos nas obras analisadas. Além disso, apresentam-se as discussões de Albuquerque Jr. (2011) sobre a invenção do Nordeste e como essa construção discursiva influencia a obra ramalhiana e a crítica literária nacional. Para tanto, consideram-se como principais aportes teóricos, além dos já citados, os estudos de Maciel (2012) e Andrade (2012), Hobsbawm (1984), Bhabha (1998), Chauí (2006) e Sommer (2004).

Palavras-chave: Lourdes Ramalho; mito de fundação; regionalismo; regionalidade; Nordeste.

ABSTRACT

This is an analysis-interpretation of two texts by Lourdes Ramalho, namely: "The Warrior Joanita Guabiraba" (unpublished) and "Guiomar The Mother" (2003). For the discussions undertaken in this research, it is part of the relations fought by the author in search of space as a playwright in the local/regional scenario, from the years 1970 and, subsequently, at the national level. Therefore, it discusses the erasure of this dramaturgy in a historical moment in which countless female voices emerged in the Brazilian stages. Given the configurations of the dramaturgy Ramalhiana and the centrality of the female characters that cross the three cycles of this production, namely: the first cycle, lasting from 1970 to 1990; The second cycle from 1990 to 2000; And the third cycle, called the "enclave cycle", has as its main objective to understand the contributions of this literature to a poetic of northeastern dramaturgy, from the tessiture of a contranarrative of the myth of the founding of the nation in the two works Cited. Thus, it is observed how the counterhegemonic discourse is given in "the Warrior Joanita Guabiraba" and "Guiomar the mother's daughter", belonging to the enclave cycle of this dramaturgy and constituent of the thematic axis that places women as holders of power and, therefore, forming a matriarchal order. To this end, the author builds narratives that dethrone the founding myths created throughout the national history by dominant groups and reproduced as truth. It is confirmed, then, the vision of the imagined community of Anderson (2008), by showing the national ideas and regional boundaries as imaginary divisions, based on political and economic interests, and how such factors influenced the silencing of the work Ramalhiana in the national stages. It is also observed the dynamics that involve the definitions of region, regionalism and regionality and the influences of each of these aspects in the analyzed works. In addition, we present the discussions of Albuquerque Jr. (2011) On the invention of the Northeast and how this discursive construction influences the Ramalhiana work and the national literary criticism. For this purpose, we consider the main theoretical contributions, besides those already cited, the studies of Maciel (2012) and Andrade (2012), Hobsbawm (1984), Bhabha (1998), Chauí (2006) and Sommer (2004).

Keywords: Lourdes Ramalho; foundation myth; regionalism; regionality; Northeast.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho significa o fim de mais um ciclo de pesquisa e aquisição de conhecimento, e mais um degrau alcançado na minha caminhada profissional, mas eu não teria chegado até aqui sem apoio e confiança de pessoas tão importantes.

Agradeço a Deus por ser sempre meu apoio e estar sempre comigo nos momentos mais felizes e mais difíceis da minha vida.

Gratidão a minha mãe, por tudo. Só nós sabemos o que essas conquistas significam. Obrigada, Vagner, por todo amor e companheirismo nessa difícil caminhada acadêmica.

Gratidão ao meu orientador, Diógenes Maciel, por confiar no meu potencial, pela paciência, atenção e companheirismo nesses seis anos de jornada acadêmica. Obrigada pelas orientações teóricas e pelas palavras de incentivo e pelos puxões de orelha que me impulsionaram querer ser melhor a cada dia.

Obrigada ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade – PPGLI, por me proporcionar o acesso a pesquisas tão importantes, por meio de professores tão capacitados.

Obrigada a CAPES pelo incentivo financeiro fundamental para os estudantes de pós-graduação.

Gratidão a todos que direta ou indiretamente contribuíram para essa conquista.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 UMA DRAMATURGIA, UMA DRAMATURGA, UMA IDEIA DE UNIDADE	13
2.1 Da dramaturgia de autoria feminina em contexto regional	13
2.2 Para entender o ciclo das alegorias nacionais	27
3 UMA FICÇÃO DE FUNDAÇÃO SOB A PERSPECTIVA RAMALHIANA	41
3.1 Da forma do teatro <i>em cordel</i> ao projeto de uma nação-família	44
3.2. Na dramaturgia ramalhiana, o valor é o homem?	63
4 REGIONALISMO E REGIONALIDADE NA DRAMATURGIA RAMALHIANA.....	71
4.1. Do regionalismo na Literatura Brasileira.....	71
4.2. Do regional ao global.....	76
4.3. Regionalidade na obra de Lourdes Ramalho	79
4.4. Da formalização do Nordeste em <i>Guiomar filha da mãe...</i>	83
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXOS.....	107
A GUERREIRA JOANITA GUABIRABA	108
GUIOMAR FILHA DA MÃE... ..	116

1 INTRODUÇÃO

Maria de Lourdes Nunes Ramalho é uma dramaturga campinense que estreou nos palcos profissionais na década de 1970, ao participar dos principais festivais amadores de teatro do país, após sua consagração no contexto do teatro local-regional, a partir de Campina Grande-PB. A dramaturga escreveu um número bastante expressivo de textos (quase uma centena deles), sendo reconhecida pela qualidade de seus escritos, uma vez que eles dão voz e vez a marginalizados, como as mulheres e os nordestinos pobres. Além disso, o projeto artístico da autora leva aos palcos uma dramaturgia que dialoga com aspectos culturais nordestinos e ibéricos, pois Lourdes Ramalho estabelece um estreito diálogo com suas tradições familiares, desde os cantadores e cordelistas até as mulheres julgadas e condenadas pela inquisição ibérica.¹

A dramaturga também fez parte de um momento em que mulheres brasileiras tomaram para si o ofício de escrever para o teatro em um momento histórico desfavorável, devido às lutas por direitos e de censura à arte, mas também positivo, diante da chegada e consolidação das ondas feministas que lutavam pelo aparecimento das vozes femininas nos distintos cenários sociais, justamente naqueles anos pós-1964. Entretanto, até o atual momento desta pesquisa, não há, por parte da crítica especializada, o devido reconhecimento em torno do caráter moderno e inovador da obra ramalhiana para a dramaturgia brasileira, pois os estudos sobre a literatura e, também, do teatro brasileiro, foram, por muitos anos, pautados em uma divisão de classes, que privilegiava apenas aquilo que era produzido por pessoas da classe dominante e que representasse esse

¹ Como é sabido, Maria de Lourdes Nunes Ramalho vem de uma família de cantadores populares do Nordeste, ou “família-poeta”, pois os Nunes da Costa se destacavam justamente pelo interesse nos dois ramos artísticos: o teatro e as cantigas, uma família com expressiva produção artística em verso, desde o início da tradição oral sertaneja (LEMAIRE, 2011, p. 59). Nessa linhagem, aparecem nomes como: Agostinho Nunes da Costa, o “Caprichoso” e Ugolino Nunes da Costa, cantador de viola e poeta-glosador-impovisador, mas também mulheres, como: Ugolina Nunes da Costa Batista, violeira, cantadeira, poetisa e Ana Nogueira Batista, poetisa. (RAMALHO, 2011, p. 28). Além dos artistas populares que pertencem a mesma família de Lourdes Ramalho, há inúmeras mulheres que escaparam da Inquisição e chegaram ao Brasil em busca de refúgio, como se verá adiante, nomes como *Guiomar* são reflexos dessa influência genealógica ibérica na produção ramalhiana.

mesmo público. Essa visão condicionou, também, a maneira de a crítica de arte compreender determinadas produções, valorizando umas em detrimento de outras.

Antes das questões de classes serem um fator determinante (se é que algum dia não o foram), já havia a marginalização de obras por inúmeros fatores, dentre eles a elitização de alguns gêneros literários, como é o caso de formas do gênero lírico e do épico, e a curiosa marginalização de outros, como se deu com as formas dramáticas e teatrais nos últimos anos do século XX. Apesar desse quadro, os estudos literários brasileiros têm dado espaço a obras que, por incontáveis razões, não se encaixam naquilo que é ditado pela perspectiva crítica determinista, como a de que falamos anteriormente. Contudo, ao observar a história da dramaturgia e do teatro brasileiros, notamos que eles têm privilegiado, ao longo da formação de sua tradição crítica, as produções cênicas do eixo Rio-São Paulo. Por isso, falar de teatro no Brasil é, praticamente, discutir sobre as encenações desses dois lugares-centros, principalmente aquelas que são produzidas por autore(a)s que lá produzem suas obras. Neste contexto, então, as produções dos outros palcos brasileiros ocupam um lugar de marginalidade, que, aos poucos, vem sendo questionado.

É por estes caminhos que a obra de Lourdes Ramalho tem sido escopo de pesquisas que buscam questionar esses lugares-centros e direcionar o olhar do público para outros palcos, espaços de circulação e mercados editoriais. Esta dramaturga integra uma geração de mulheres com as quais divide uma mesma linha de tempo, definitiva para a produção da dramaturgia brasileira, desde os anos 1960/1970, entre elas: Maria Adelaide Amaral, Renata Pallottini e Hilda Hilst (cf. ANDRADE, 2012). Mas, a autora que estudamos aqui se destaca frente às demais, que, atualmente, estão entre as, assim chamadas, grandes dramaturgas do teatro nacional, tendo, todavia, ficado “esquecida” pela crítica *nacional* em seu *locus* de produção, o interior da Paraíba.

Conforme discussões feitas por Maciel (2012), ampliando aspectos já previamente construídos por Andrade (2007), a obra dramática de Lourdes Ramalho é passível de ser compreendida mediante uma perspectiva cíclica. Assim, o autor apresenta uma divisão em três ciclos, considerando tanto o viés temático desses textos, quanto suas formalizações estéticas:

[...] um primeiro, que se volta à construção de um painel em que se combinam os quadros típicos com a capacidade expressiva de elevá-los à categoria de obra de arte; um segundo em que se destaca o diálogo

estreito com a cultura ibérica, formalizada em “cordel”, e, por fim, um “ciclo enclave”, voltado às alegorias nacionais. (MACIEL, 2012, p. 92)

Dessa maneira, ao considerar cada ciclo, o leitor pode compreender a dramaturgia ramalhiana por meio de algumas peças-síntese que podem ser encontradas em cada eixo e que sintetizam o ciclo no qual se inserem. Este trabalho, assim, tem como objetivo pensar a dramaturgia ramalhiana e suas contribuições para uma poética da dramaturgia nordestina, e, de forma mais específica, empreender uma leitura crítica de textos que fazem parte do terceiro ciclo ramalhiano, também chamado “ciclo enclave”,² a saber: *A guerreira Joanita Guabiraba* (ca. 1970/1980)³ e *Guiomar filha da mãe...*⁴ (2011), de modo que se problematiza a hipótese de leitura em torno da constituição de uma contranarrativa, nessa dramaturgia, do mito de fundação da nação, a partir da imagem-representação do mito das amazonas, no primeiro texto, e da contranarrativa da História do Brasil feita por meio da perspectiva da personagem Guiomar, uma professora de história, no segundo texto. Perseguindo esta hipótese, discutimos a maneira pela qual a dramaturga formaliza esteticamente uma *alegoria de fundação da nação*, mediante um discurso em que se problematiza a representação de personagens femininas, capaz de nos permitir observar de que maneira essas mulheres são construídas e como se dá a relação entre elas, assim como a crítica ao capitalismo e ao modelo de família heterossexual e burguesa, tendo em vista que, a partir da lógica do patriarcado, influenciado pelo desenvolvimento do capitalismo, há uma marginalização dessas mulheres.

Tomamos, neste trabalho, os estudos de Maciel (2012) e Andrade (2012): o primeiro, para discutir a divisão da obra em ciclos, em um percurso que vai de 1970 a 2000, aproximadamente; a segunda, para pensar Lourdes Ramalho e a dramaturgia de autoria feminina, tudo isso posto em relações produtivas para ampliar a discussão crítica sobre essa autora e sua obra. Além disso, consideramos os apontamentos teóricos de

² Termo utilizado primeiramente por Sant’Anna (2012) para analisar a produção metalinguística de Jorge Andrade, e, posteriormente, por Maciel (2012) que se apropriou dessa terminologia, por analogia crítica, para tratar parte da produção ramalhiana.

³ Esse texto faz parte da produção ramalhiana que ainda não foi publicada e encenada para conhecimento do grande público. Trabalharemos, aqui, com uma cópia do datiloscrito da autora e uma cópia transcrita por pesquisadores da obra de Lourdes Ramalho.

⁴ Esse texto está publicado no segundo volume de uma publicação, formada por dois volumes, que reúne parte expressiva da produção de Lourdes Ramalho, dividida da seguinte maneira: o primeiro apresenta os textos que constituem a assim chamada *dramaturgia em cordel*. São eles: *Romance do conquistador*, *O trovador encantado*, *Charivari* e *Presépio Mambembe*; o segundo volume é composto por produções que apresentam mulheres como protagonistas de suas representações, a saber: *A mulher de viração*, *Fiel espelho meu*, *Guiomar sem rir sem chorar*, *Guiomar, a filha da mãe*, *Um homem e uma mulher* e *Uma mulher dama*.

Hobsbawm (1984), Bhabha (1998) e Anderson (2008) para empreendermos as discussões sobre as “tradições inventadas” e as ideias de *nacionalismo*, bem como sobre as tessituras das contranarrativas para as ideias de origens de um dado lugar, uma nação ou uma tradição, considerando, ainda, Chauí (2006) e, também, o pensamento crítico de Sommer (2004) sobre as alegorias nos, assim classificados, *romances de fundação* da América Latina.

Para a análise-interpretação das peças, empreendemos dois caminhos. De um lado, uma leitura que desconstrói as visões machistas e patriarcais sobre a fundação da nação, que representam um modelo imaginado de nação-família, a qual teria sido, de modo pacífico e idílico, construída em bases centradas no modelo de casamento heteronormativo entre autóctones e europeus. Por outro lado, também buscamos olhar pela perspectiva de que, apesar de tecer essa contranarrativa, a dramaturga não sai do que chamamos de um aparente “lugar de conforto”, tendo em vista a sua posição social ligada à elite campinense e influenciada pelas visões de mundo desse contexto. No entanto, como já discutiu Cavalcanti (2015), a produção ramalhiana foge das representações do feminino e do masculino que são esperadas quando tomamos como base as representações tradicionalistas, e, a partir do discurso de suas personagens femininas, transcende o que é previsto, ao representar em suas obras os homens em posições subalternas e mulheres que desconstroem, através de suas ações e discursos, os obstáculos e imposições do contexto machista do qual fazem parte.

Assim, este trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro versa sobre a historiografia do teatro brasileiro e a necessidade de chamar atenção para as produções cênicas de fora do *eixo*: nele são analisadas questões referentes à presença das mulheres na tradição da dramaturgia brasileira até a constituição daquilo que será chamado, conforme Vicenzo (1992), de *nova dramaturgia*. Chamamos a atenção, neste momento, para a ausência do nome de Lourdes Ramalho, quando a crítica supracitada afirma ter como objetivo fazer um “registro coletivo da fala feminina” (p. XIX), o que demonstra o seu silenciamento no cânone, em vista de um contexto mais amplo do que se poderia chamar, realmente, de teatro brasileiro. O segundo capítulo, por sua vez, trata de questões referentes à vertente temática das obras que estamos analisando, com ênfase nas discussões em torno da alegoria e do mito fundacional, observando de que maneira tais conceitos podem ser compreendidos a partir das produções ramalhianas. Para isso, levamos em conta a representação das estratégias de (re)construção de um mito de

fundação da nação. Já no terceiro capítulo, tratamos de questões relacionadas ao regionalismo e à regionalidade, tendo em vista que, apesar de o primeiro ser uma tendência da literatura brasileira, como já constatou Galvão (2000), ele parece ser um dos determinantes para o silenciamento da obra ramalhiana no cenário nacional. Em seguida, analisamos como os traços de regionalidade aparecem representados nas duas obras apontadas anteriormente, a partir das considerações críticas de Chiappini (2014) e Garbuglio (1979) para compreender de maneira crítica como ocorre na obra literária a formalização da região, tomada enquanto regionalidade no contexto de representação.

2 UMA DRAMATURGIA, UMA DRAMATURGA, UMA IDEIA DE UNIDADE

2.1 Da dramaturgia de autoria feminina em contexto regional

A historiografia da dramaturgia brasileira foi tecida a partir de uma reflexão centralizada sobre os grandes nomes que despontavam em meio ao cenário nacional, a partir, no entanto, do eixo Rio-São Paulo, espaço hegemônico das apresentações cênicas no país, desde meados do século XIX. A centralidade das representações e das produções teórico-críticas nesses lugares-centros acarretou o apagamento e, conseqüentemente, a marginalização das produções de outras regiões do país.

Um dos nomes da dramaturgia brasileira que permanece silenciado na História do Teatro Brasileiro é o de Maria de Lourdes Nunes Ramalho ou, simplesmente, Lourdes Ramalho, dramaturga campinense, que, apesar de fazer parte de um contexto histórico em que despontavam alguns dos principais nomes da dramaturgia de autoria feminina, acabou ficando relegada a um lugar de esquecimento, ou, como propõe Andrade (2012, p.122), um lugar de “clandestinidade”.

Nesse cenário, podemos considerar que a dramaturgia, no âmbito dos estudos literários, acabou por se tornar uma forma estética marginalizada no Brasil, dadas as configurações do nosso sistema literário que privilegia, principalmente, as formas da narrativa e da poesia. No entanto, é preciso considerar que, ainda assim, há inúmeros dramaturgos e dramaturgas que são reconhecidos pela crítica teatral dos grandes centros como importantes nomes dessa arte, o que não é o caso (pelo menos, não de todo) da autora que estamos discutindo, uma vez que há implicações de outras ordens, principalmente aquelas que se referem à categorização das suas obras acompanhadas do rótulo de *regional*, o que, em detrimento do que é considerado *nacional*, acaba por se tornar um sinal negativo, em que “o central prima sobre o periférico”, nas palavras de Schwarz (2014, p. 88).

Lourdes Ramalho é contemporânea de um período de crescimento da produção dramatúrgica nacional de autoria feminina, quando apareceram autoras como Maria

Adelaide Amaral e Renata Pallotini, e com a emergência dessas novas vozes no teatro brasileiro surgirá a, assim chamada por Sábato Magaldi, *nova dramaturgia* (cf. VICENZO, 1992): um movimento de mulheres dramaturgas que buscavam dar voz aos grupos marginalizados e à luta de classes, conforme também apontou Andrade (2006). Lourdes Ramalho, por sua vez, dialoga com as propostas dessa nova dramaturgia, uma vez que,

para além de romper com as formas dramáticas tradicionais e experimentar novas estéticas, voltava-se, com ênfase, para a proposta de criar uma dramaturgia que, sintonizada com certa visão de realidade brasileira, mostrasse, de fato, a “cara” do Brasil, encenando os dramas vividos por grupos sociais marginalizados. (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2008, p.64)

Apesar disso, enquanto no restante do Brasil as novas dramaturgas eram aclamadas pela crítica especializada e espectadores do teatro, o nome de Lourdes Ramalho foi silenciado pela historiografia e pela ausência de um território crítico na cena local capaz de estabelecer os termos desta disputa, sendo-lhe negado o merecido reconhecimento, mesmo diante do sucesso alcançado com a encenação de *As velhas*, em 1975, no Paraná, ainda que, no Nordeste, ela tenha se tornado uma referência cultural consolidada. Isso mostra que, provavelmente, por pertencer a uma região marginalizada do país, conseqüentemente, sua produção foi menorizada pelos discursos hegemônicos.

Entretanto, em *Margem e centro*, Andrade (2006) questiona esse padrão e a ausência das vozes femininas, o que a leva a discutir a produção de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião como vozes merecedoras de fazerem, também, parte do cânone da dramaturgia brasileira. Contudo, o que nos chama atenção é, ainda, o silenciamento da produção ramalhiana (e certamente de tantas outras mulheres dramaturgas), tendo em vista o lugar de clandestinidade que lhe resta, mesmo em discussões que tentam se apresentar como contra-canônicas e acabam não fugindo daquilo que é hegemônico, pois continuam privilegiando produções do *eixo*. Desse modo, podemos inferir que há, também, uma deficiência que afeta a crítica nacional em face da necessidade de (re)conhecer e compreender as produções de fora do *eixo*, ou ainda devido à ausência de nomes como o de Lourdes Ramalho, é possível presumir a ausência de críticos e meios de divulgação radicados no Nordeste dotados de visibilidade e influência nacional, capazes de levar as produções artísticas produzidas aqui para o restante do país através de seu poder de circulação. Assim, é possível afirmar que a produção nacional é

fragmentada a partir de escalas valorativas, e o *regional* estaria, portanto, à margem, separado do que se compreende por *nacional*: é por isso que, considerando a noção de dessemelhança,⁵ a produção regionalista poderia ser mais bem compreendida, pois, ao invés de ser aceita a noção de nacional como unidade, e o eixo Rio-São Paulo enquanto síntese da nação poderia ser concebido em vista do diverso, e, dessa maneira, o regional não seria o outro, o diferente, seria mais um componente desse sistema múltiplo, conforme pensa Schwarz (2014).

Atinente à dramaturgia e à escrita dramaturgicamente feminina, é válido ressaltar que a militância em torno da forma dramática teve início no século XIX, durante o Romantismo, mas somente depois é que se pode pensar em uma dramaturgia plenamente formada de autoria feminina, visto que os discursos pautados em um lugar-comum fizeram-nos crer que as mulheres não produziam literatura ou que se conformavam com um lugar de passividade, conforme lhes foi imposto pelos homens.

No entanto, há expressões literárias femininas, em especial se considerarmos o contexto brasileiro do século XIX, como aponta a pesquisa da professora Valéria Andrade (2001),⁶ a qual atenta para o fato de que as mulheres eram colocadas em um lugar marginal, proibidas de se manifestarem política e artisticamente e que, somente depois de meados do século XIX, elas começam a disputar um lugar de reconhecimento e a brigar por seus direitos.

Observando as considerações feitas até o momento sobre a dramaturgia de autoria feminina, compreendemos que o problema instaurado nesse âmbito é, entre outras coisas,

⁵ O conceito de dessemelhança surge a partir do pensamento de Carvalheira (1986), como uma forma de compreender a produção teatral pernambucana e a cultura nordestina. Assim, esse autor afirma que “Preferimos, portanto, nomear essa cultura, o próprio Nordeste e o teatro que o representa como sendo não algo de diferente mas de(s)semelhante. Esta *dessemelhança*, no contexto brasileiro, não implica exclusivismo nem significa fator separatista” (CARVALHEIRA, 1986, p. 232). Dessa forma, os aspectos regionais não são compreendidos como exóticos, o que acontece muitas vezes quando tidos somente como algo diferente.

⁶ A pesquisadora trouxe à luz obras de dramaturgas brasileiras do século XIX, e justifica a escolha de duas mulheres importantes para o contexto considerado, a saber: Josefina Álvares de Azevedo e Maria Angélica Ribeiro, tendo em vista que elas representam os grandes avanços e conquistas da dramaturgia brasileira, uma vez que, de acordo com a pesquisadora, Maria Angélica Ribeiro “pode e deve ser reconhecida como fundadora da tradição dramaturgicamente brasileira de autoria feminina.” (ANDRADE, 2001, p. 10). Mas, apesar de fazerem parte de importantes momentos da literatura, ambas foram esquecidas, ou, como a autora propõe, estão confinadas, tal como ocorre, de certa forma, com Lourdes Ramalho, no contexto do século XX. Sobre Josefina Álvares de Azevedo, a pesquisadora destaca a participação dela no cenário nacional através da produção de um único texto, que permitiu o desenvolvimento de outros autores a partir do viés aberto por ela. Além disso, já naquele século, Josefina Álvares de Azevedo abordava questões relativas às lutas feministas, além de processos referentes ao teatro político, quando as “mulheres encontram sua chance de fazer uso da palavra dramatizada e, entre outras coisas, denunciar, protestar e tentar corrigir as distorções sociais advindas do regime patriarcal que tanto lhes afetava a vida” (ANDRADE, 2001, p. 11).

referente a uma discussão atinente às questões de gênero, como atenta Andrade (2001), pelas quais é possível observar o apagamento das vozes femininas da cena nacional, mesmo daquelas consideradas como fundantes da dramaturgia brasileira de autoria feminina. Por esse mesmo viés, é possível compreender a produção dramatúrgica de Lourdes Ramalho, pois a presença da autora e de suas produções ainda é rara de ser encontrada em meio aos discursos críticos mais recentes sobre o teatro brasileiro. É válido ressaltar que o contexto de produção em que a dramaturga campinense está inserida (quando se dá o auge de sua produção) é alusivo aos anos 1970/1980/1990, quando os discursos e lutas feministas ganharam força no Brasil, influenciando tanto as produções estéticas, quanto as produções críticas.

Diante da aparição dos movimentos feministas na década de 1960, é possível que Lourdes Ramalho, como uma pessoa pertencente e atuante na sociedade da época, tendo em vista seu papel social como professora, tenha tido contato com as notícias sobre o avanço das ideias feministas no Brasil, e (re)conhecido a importância das mulheres para a vida pública, transcendendo a vida privada, a qual se destinava, historicamente, a elas. Nesse mesmo contexto, segundo Andrade (2001), as produções da dramaturgia feminina no Brasil começam a ganhar força, em concomitância com movimentos feministas, o que, de certa forma, pode ter contribuído para uma modificação significativa da cena nacional.

Nesse momento, diante da repressão ditatorial, o teatro se tornou um foco de resistência, apesar de que, de acordo com Silva (2005), é preciso relativizar a relação da dramaturga Lourdes Ramalho com esses ideais mais amplos, visto que em seu *lôcus* de produção havia um propósito maior a ser alcançado a partir das representações cênicas, pois “os intelectuais nordestinos [travavam ainda] uma batalha contra a morte da cultura de sua região, que denominam ‘cultura popular nordestina’, desse modo protestar e denunciar aqui era ir contra as mudanças por que passava o Nordeste [...]”. (SILVA, 2005, p. 94).

Mesmo diante dos posicionamentos políticos e da participação da dramaturga em debates estéticos contemporâneos à sua produção, o seu nome não foi colocado em pauta na crítica nacional, o que nos leva a acreditar que, entre outras razões, as questões em torno do regionalismo tenham influenciado a marginalização de sua produção. É válido ressaltar que o regionalismo é considerado por alguns autores, como Galvão (2000), uma tendência da literatura brasileira que ultrapassa épocas, tornando-se uma categoria histórica de análise. Todavia, a formalização desse viés temático tem sido historicamente

utilizada para diminuir as obras que são tomadas apenas como representativas da região Norte e Nordeste, tomando-o como se fosse, então, a-histórico.

Assim, compreender a dramaturgia ramalhiana, principalmente no recorte histórico de sua produção, é uma tarefa que encontra vários obstáculos, além das exclusões expostas acima para a dramaturgia como um todo, pois, ao se considerar esta produção, estamos falando de uma produção de dramaturgia fora *do eixo*, e, mais ainda, de uma dramaturgia de autoria feminina fora do eixo. É necessário compreender, então, a ação de muitas forças centrífugas, nos termos de Schwarz (2014), que empurram a dramaturga em questão para fora do centro das produções, colocando-a nesse lugar mais próximo às margens. Todavia, as forças centrípetas fazem com que aquilo que está nas margens continue buscando o centro, de acordo com o mesmo autor. Logo, como considerou Silva (2005) anteriormente, enquanto outras forças determinavam o fim da “cultura popular nordestina”, os artistas da região agiam como forças centrípetas, mostrando que a cultura popular ainda resistia, como fez Lourdes Ramalho ao enfatizar não só os costumes, por meio do modo de agir do personagens, mas também o modo de falar do nordestino.

Conforme Andrade (2012) apontou, a dramaturgia ramalhiana é marcada por uma vontade de mudança da realidade, que é possível de ser identificada desde o início de sua produção, ainda adolescente, em 1939, quando estudava em Recife-PE. Posteriormente, já na década de 1970, a autora passa a encarar o ofício de escrever para o teatro de forma mais sistemática, porém sem a real dimensão da importância de sua atividade artística em meio à vida cultural de Campina Grande, onde reside desde 1958. Apenas em 1976, quando encontra Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil, que a reconhece como dramaturga, é que se dará um processo de tomada de consciência, decisiva para a continuidade de sua produção, que, a partir de 1974, é feita de modo programático e de forma sistemática, como já apontou Maciel (2017).

Ao considerar a trajetória de Lourdes Ramalho nos palcos, é válido apontar, também, o seu lugar como uma importante “empreendedora cultural”, tomando o termo utilizado por Maciel (2017), tendo em vista a participação da autora para a valorização da cena campinense, não só escrevendo peças para o palco, mas também tendo em vista sua ampla atuação nos trânsitos das coxias ao palco como uma autora-ensaiadora e, ainda mais, como pessoa pública engajada na valorização do teatro e da arte locais, cumprindo o projeto artístico que se fazia necessário àquele momento para evitar uma propalada

“morte” da cultura nordestina, passando a denunciar “as agonias, mas também alegrias trapaceiras e erotizantes dos que vivem numa região da seca, sendo por isso apontada como uma teatróloga de ‘resistência cultural’” (SILVA, 2005, p. 95).

Apesar do surgimento de algumas obras críticas que se detiveram na análise da vida e obra da autora, como é o caso das produções de pesquisadores como Diógenes Maciel, da Universidade Estadual da Paraíba, e Valéria Andrade, da Universidade Federal de Campina Grande, os estudos sobre o teatro brasileiro que buscam fazer uma espécie de mapeamento e crítica sobre os autores relevantes ao teatro nacional apresentam ainda a ausência do nome de Lourdes Ramalho. Isso é possível de identificar na leitura de Vicenzo (1992) e nas considerações de Guinsburg e Patriota (2012), livros em que não há, sequer, menção a esta dramaturga ou mesmo qualquer referência ao teatro produzido em Campina Grande-PB, a despeito das apresentações de suas peças em palcos externos a Paraíba, como a montagem e premiação no Paraná, em 1975, e até mesmo fora do Brasil, nos palcos de Portugal e Espanha.

Para este diálogo podemos sopesar as afirmativas de Jacques Ranciere, para compreender as discussões em torno de Lourdes Ramalho, principalmente, daquilo que se refere ao silenciamento imposto à sua produção dramaturgica seja pela crítica teatral seja pela historiografia da literatura e do teatro. Para tanto, consideramos o posicionamento de Ranciere, em *A partilha do sensível*, como uma discussão proveitosa para o diálogo que estamos estabelecendo aqui, pois, segundo o autor, a

[...] partilha do sensível [é] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e de recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* compartilhado em partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIERE, 2009, p. 15)

Logo, transpondo essa discussão para o debate em torno de Lourdes Ramalho e do sistema altamente canônico e privilegiado da Literatura Brasileira, notamos que a autora, obviamente, faz parte do sistema como um todo, se considerarmos as definições de sistema literário feitas por Antonio Candido, ao se referir à relação autor, público e obra – e se ampliarmos este entendimento para a compreensão de que o sistema, tido por

nacional, é também composto por uma multiplicidade de sistemas. No entanto, o que se coloca nesse debate é, também, uma questão de cunho político, conforme o adendo de Ranciere (2009, pois a repartição crítica determina os lugares que o “comum” pode ocupar: certamente, Lourdes Ramalho não ocupa alguns dos inúmeros espaços do campo artístico devido aos fatores extraliterários e, portanto, políticos que influem nessa partilha.

Assim, o discurso em torno das distintas formas de artes e o do seu reconhecimento como tal em determinado paradigma está estreitamente relacionado com os parâmetros histórico-políticos que inserem ou excluem estas ou aquelas formas artísticas. O que se coloca nesse contexto, então, é uma discussão sobre visibilidade pautada em tensionamentos políticos determinantes para dar espaço dizível a dados sujeitos sociais, como o faz a “teatróloga da resistência cultural” (SILVA, 2005), Lourdes Ramalho. Logo, é preciso pensar em quem fala, de que lugar está falando e de quem está se falando. Nesse contexto, fazer arte é um ato político e, então, as questões relacionadas ao silenciamento de Lourdes Ramalho são alusivas aos sujeitos representados em suas produções, principalmente pelo fato de a autora tornar visíveis e dizíveis os padecimentos daqueles socialmente invisibilizados e silenciados.

A importância de Lourdes Ramalho para o cenário nacional diz respeito também à presença de marcas do teatro moderno que chegam à Paraíba, pois a dramaturga toma as formas de expressão modernas, como a inserção de características narrativas nos textos destinados à montagem, além das referências à brasilidade, e as adéqua de modo a torná-las uma expressão de regionalidade (cf. MACIEL, 2017). Nesse momento de transição para o teatro moderno, a brasilidade torna-se um marco do moderno no Brasil, provavelmente porque as pessoas deixam de olhar para o que é produzido no exterior, como já apontou Metzler (2015), e passam a olhar para o que é de dentro do país. Da mesma maneira, a brasilidade aparecerá na produção ramalhiana pelo viés da regionalidade, pois condiz com o projeto artístico da dramaturga de dar visibilidade à cultura nordestina:

Destaca-se, então, o trabalho da dramaturga com o [seu] grupo, notadamente no que se referia à construção coesa da vocalidade das personagens, que brotava da prosódia e da variante linguística empregada no texto, recheado de expressões, níveis – modos de fala – o que se tornará um traço marcante da construção de um projeto de representação da *regionalidade*. (MACIEL, 2017, p. 38, grifos do autor).

Para além do que já foi exposto, a produção ramalhiana tem importante participação na história do teatro de Campina Grande, pois foi a partir da encenação do texto *Fogo-Fátuo*, em 1974, que houve “a inserção do teatro campinense em meio a um conjunto de processos que, nacionalmente, são vinculados à tradição do teatro moderno brasileiro.” (MACIEL, 2017, p. 33). Após essa estreia nacional, no I Festival Nacional de Teatro (FENAT), o teatro de Campina Grande apareceu para o cenário nacional, quando, em nota, um cronista do jornal *Folha de S. Paulo* fez referência ao Festival e às apresentações que nele ocorreram. Todavia, em tais crônicas/críticas, “[Jefferson Del Rios] chama atenção para aquilo que, hoje, 40 anos depois, ainda é uma realidade – a maneira como haveria um apagamento da produção das regiões Norte – Nordeste, frente ao que se produz (ia) no eixo Rio – São Paulo. (MACIEL, 2017, p. 34). Observa-se, assim, que tal conjunto de textos e espetáculos aparece subscrito sob o rótulo de “regional” quando comparado àquilo que seria concebido como “nacional”, o que, em um primeiro momento, põe em questão o lugar ocupado pela obra ramalhiana, visto que, de uma maneira geral, ela faz parte da produção da cena, assim chamada, brasileira; mas, por outro lado, denota que ela, supostamente, não atenderia às exigências necessárias para sua inserção no âmbito nacional, conforme discutiremos mais adiante.

Nessa perspectiva, em se tratando de dramaturgia nordestina, o nome de Ariano Suassuna é sempre o primeiro que aparece, resultado de sua forte atuação, nos anos 1950, no contexto tomado como nacional.⁷ Como bem se sabe, este dramaturgo é pertencente a uma família tradicional do Nordeste, conhecendo desde os grandes políticos aos mais influentes intelectuais. Estudou nas melhores escolas de sua região, possuindo uma formação pautada, portanto, nos ideais de uma elite intelectual e burguesa, mas enquanto estudante estava ligado, também, aos movimentos que surgiam naquele período, como o Teatro do Estudante de Pernambuco, fundado por Hermilo Borba Filho, em 1946. O que o

⁷ Ariano Suassuna se destaca na (e da) cena regional devido às temáticas abordadas por ele e por sua forma de representar a cultura, mesclando aspectos da cultura popular e erudita em suas peças sobre o Nordeste, fazendo com que sua obra vá se distanciando das influências estrangeiras manifestadas nas produções do Sudeste. Para o cumprimento de um projeto artístico, o dramaturgo “se apoiou na reelaboração da região Nordeste, a partir de suas próprias visões de mundo, reescrevendo em seus textos mitos e fábulas do repertório popular” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p.13), fazendo, dessa maneira, com que o povo, a quem se destinavam (ao menos teoricamente) os espetáculos, se reconhecesse naquilo que era representado. Assim, executando um projeto artístico baseado na dimensão política e social do “popular”, a produção de Suassuna foi vista pela crítica sob rótulos ambivalentes: para uns, são elementos positivos; para outros, algo ultrapassado. No entanto, dadas as configurações elitistas da literatura brasileira, o que sobressalta, na visão da crítica, é o rótulo de simples e pitoresco, “desconsiderando-o enquanto importante elemento de elaboração artística ou de perspectiva crítica, quando o autor se identifica com as visões de mundo próprias da cultura popular” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p.14).

diferencia de outros intelectuais e artistas pertencente às camadas sociais elitizadas é a maneira como ele se identifica com as camadas populares representadas em suas obras. Esse apreço em relação ao popular define aquilo que seria uma *perspectiva popular* em sua produção, tendo em vista que os aspectos representados não são tratados pela via do exótico ou do diferente.

As influências do Teatro Popular do Estudante,⁸ iniciativa de Paschoal Carlos Magno, chegam mais tarde à Paraíba e, posteriormente, a Campina Grande, refletindo, assim, nas produções de Lourdes Ramalho, não só nos seus textos dramaturgicos, mas também no decantado desejo de levar o teatro às camadas mais pobres da população campinense. Nessa esteira, é possível afirmar que as produções de Lourdes Ramalho se assemelham à perspectiva de Ariano Suassuna no modo de tratar a tradição cultural popular e representá-la em suas peças. Como se sabe, a autora também pertence a um contexto socioeconômico e cultural elitista, mesmo assim, em suas produções, recorre aos aspectos da tradição popular, sem tratá-los como exóticos (cf. SILVA, 2005). Todavia, o seu público espectador era aquele que frequentava as casas de espetáculos, ou seja, pessoas do mesmo contexto social da autora. Logo, não era o povo, não era a população pobre, que assistia a suas peças, aspecto que, não necessariamente, diz somente da produção dramaturgica, mas das dinâmicas do mercado cultural daquela época (e, talvez, até do presente). Entretanto, Lourdes Ramalho estabelece em seus textos, principalmente, aqueles do segundo ciclo, conforme demonstraremos mais adiante, uma estreita relação com a tradição cultural e teatral ibérica.⁹

Há, portanto, um limite, pois a dramaturga discute questões relativas aos sertanejos pobres e às mulheres, mas não aborda questões relativas a grupos como os negros e os homossexuais, por exemplo. Assim, partindo dessas representações, a

⁸ O movimento do Teatro Popular do Estudante, assim como o Teatro do Estudante de Pernambuco tornaram-se movimentos de grande influência para a forma de fazer teatro, em todo o âmbito nacional. Sendo assim, esses dois movimentos agem, também, sobre a cena paraibana: “A julgar pela quantidade de montagens e pela repercussão do trabalho, a cena paraibana na década de 1950 é dominada pela produção do Teatro do Estudante da Paraíba, um grupo que surgiu em 1946 sob o comando do professor Afonso Pereira e tendo como sede o Teatro Santa Roza, seguindo a orientação e a articulação do movimento do Teatro do Estudante do Brasil, comandado por Paschoal Carlos Magno. Se a criação do Teatro do Estudante do Brasil, em 1938, foi umas das principais referências para a formação de um teatro moderno brasileiro, não resta dúvida que, em solo paraibano, essa função/missão também coube à representação estadual desse movimento que foi o responsável entre nós pela constituição de uma primeira modernidade teatral”. (CUNHA, 2016, p. 89)

⁹ No contexto ibérico, o cordel ganhou leitores devido à facilidade de comercialização/circulação e diversidade de histórias e formas estéticas que nele encontraram suporte. Portanto, analisando a produção ramalhiana, é possível identificar nela um diálogo com aquela tradição no modo de conceber o popular, expresso também por meio das obras com forte dimensão narrativa e iconoclasta.

centralidade da mulher é destaque nessas obras, pois são vozes de sujeitos sociais silenciados pelo sistema misógino. Da mesma maneira acontece com as representações dos nordestinos, pois eles ganham a atenção da autora para a desconstrução dos estereótipos relacionados ao sertanejo pobre, por exemplo.

Além disso, esse feito acontece a partir de ambientações características da realidade nordestina, o que contribui para a definição de sua obra como “popular”, no sentido de estar ligada aos costumes do povo, e às tradições que vêm do povo, ou, ainda como “regional”, tendo em vista a presença de aspectos referentes ao Nordeste, como a ambientação e o trato com a linguagem, marcadamente regional-popular. Nessa discussão, é preciso considerar que ao tratarmos do regional concordamos com aquilo que já foi pontuado por Chiappini (2014) ao pensar sobre esse conceito, uma vez que por regional não se entende apenas uma literatura marcada por características físicas de uma região tida como menor em um contexto nacional, mas como uma categoria de análise e crítica,

um modo de formar, diferente da literatura canônica, mas diferente também da literatura trivial, um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens, tradicionalmente alijados das Letras, e restritos à determinada região, mas sem renunciar de antemão a uma aceitação suprarregional. (CHIAPPINI, 2014, p. 51)

Diante dessa definição, é possível questionar, também, o que se compreende por popular para pensar o teatro. Vale destacar as categorias do teatro popular definidas por Augusto Boal e citadas por Ayala (2005) ao considerar essa mesma dimensão na obra de Ariano Suassuna e, em nosso caso, para compreender a produção ramalhiana. Pensando nas definições do que seria um *teatro popular* do tipo cultural, mas também na exclusão que Boal faz do teatro folclórico (manifesto a partir das danças dramáticas e dos teatros de bonecos e outras formas culturais), a autora propõe a definição de “teatro de perspectiva popular para o povo”. Nessa concepção,

[...] perspectiva popular não significa ponto de vista *do* povo e menos ainda *criação popular*. Há uma perspectiva popular à medida que se utilizam elementos éticos ou estéticos populares. Deste modo, a cultura popular é filtrada pela visão de mundo de intelectuais que embora não sejam “povo” – na acepção gramsciana – fazem o possível para diminuir a enorme distância existente entre essas duas classes. (AYALA, 2005, p. 37)

É pensando por esse viés que se considera a produção dramaturgica de Lourdes Ramalho como detentora de uma *perspectiva popular*, pois a autora não é “do povo”, não faz parte daquele contexto social que é representado em suas obras. Ela é da elite intelectual (e também econômica), mas filtra a cultura popular e a expressa em suas peças. No sentido que estamos discutindo, é importante compreender a acepção de Gramsci sobre o que é uma cultura do povo,

Gramsci analisa a quase completa falta de uma produção cultural na Itália, da década de 1930, vinculada ao povo e que estivesse atrelada às suas “concepções de mundo e de vida”. Assim, ele defende a proposição de uma cultura que esteja voltada para a expressão de tais concepções, tanto na perspectiva de sua representação, quanto na do consumo e produção das obras. (MACIEL; ANDRADE, 2005, p. 12)

Diante dessas considerações, observa-se que a produção de Lourdes Ramalho não pode ser considerada como estritamente “popular”, ou seja, ela não parte do povo enquanto sujeito da produção estética, uma vez que está vinculada a outras formas de produção, à escrita e a outros modos de encenação, ligados ao mercado teatral, em que o povo tornou-se uma *convenção*, ou um dado adequado à representação de uma realidade social, como contraposição à cultura elitista. Dessa maneira, há apenas uma *perspectiva popular* nessas obras, o que pode, de alguma maneira, despertar o interesse do grande público, independente dos lugares em que sejam montados tais textos.

Assim é possível dizer que Lourdes Ramalho e Ariano Suassuna utilizam os seus conhecimentos acadêmicos e intelectuais para trabalhar em vista de uma realidade com a qual eles tiveram estreita relação, ou porque se identificam de alguma maneira com ela. É possível, portanto, compreender as produções de Suassuna e Lourdes Ramalho como “populares”, levando em consideração a acepção do termo enquanto portadoras de alto grau de “popularidade”, tendo em vista o alcance de público e montagens que tais produções conseguiram.

Desta feita, abre-se uma nova questão: se *popular* é originalmente um termo jurídico qualitativo daquilo que é pertencente ao povo, mas que, em seu desenvolvimento, acabou se cruzando a outros vieses, como uma perspectiva atrelado ao povo ou à própria noção de popularidade, que marcaria, por critérios de gosto ou de valorização, por exemplo, a delimitação de uma literatura popular ou de uma imprensa popular, tidas como de qualidade inferior, que caem no gosto do povo ou que buscam a sua aprovação, o que acaba já nos encaminhando para as modernas acepções de popularidade ou de populismo. (MACIEL, 2012, p. 330)

Tendo como base as propostas estéticas do Teatro Popular do Nordeste (TPN)¹⁰ e de Paschoal Carlos Magno (advindas do Teatro do Estudante), a produção ramalhiana vai sendo construída de forma sistemática a partir da década de 1970, quando é possível identificar uma luta da autora pelo seu descobrimento/reconhecimento enquanto dramaturga, e uma busca pela (re)valorização do Nordeste e do homem local representado. Essa busca pela representação do nordestino e seus diferentes tipos insere essa dramaturgia em um quadro característico do teatro brasileiro, formado desde o século XIX, quando pode se começar a verificar que

a representação dos tipos e costumes das camadas populares torna-se, pouco a pouco, a marca do nacional, perpassando os tempos e atingindo uma elaboração crítica e realista da realidade brasileira, no alvorecer do nosso drama moderno, já em meados do século XX, assumindo um caráter político e programático, militante. (MACIEL; ANDRADE, 2005, p. 9)

Nesta direção, essas marcas da dramaturgia nacional, esse quadro de costumes que vai sendo perseguido, aparecem na produção de Lourdes Ramalho seguindo esse caráter político e militante, em busca de um reconhecimento para si, enquanto autora, mas também de legitimação de uma forma de representar o Nordeste para o resto do país, mediante a construção de uma discussão sobre o povo subalternizado representado na sua obra. É nessa acepção, portanto, que encontramos respaldo na discussão feita pelos estudos culturais para ativar essa leitura em torno da dramaturgia de Lourdes, visto que eles dão uma nova visada à cultura produzida pelas classes subalternizadas e pelos grupos marginalizados por questões de gênero, etnia ou classe social. Com o alcance dessas ideias, as produções de Lourdes Ramalho vão ao encontro de algumas dessas constatações, pois a autora, para além de sua dramaturgia, também se preocupava com outras formas de

¹⁰ Movimento criado por Hermilo Borba Filho, em Pernambuco, em 1946. Entre outras coisas esse movimento buscava a redemocratização da cena teatral e buscava estabelecer contato com o povo, redirecionando a arte, também, para o povo. Além disso, havia a busca pelo desenvolvimento de um projeto que valorizasse aquilo que é produzido pelo nordestino, o que acabará por influenciar a produção dramaturgicamente ramalhiana, quando as discussões sobre o TPN chegam à Paraíba. Segundo Cunha (2016), “[...] reafirma a crença na construção de um teatro nacional através da valorização das tradições regionais e no ideário de “teatro popular”. Como já se intuía na época do TEP, aqui, a noção de teatro é mais ampla que a de literatura dramática e o popular não deve se confundir com mero folclore, como algo estático no tempo e no espaço ou como representação de pitoresco. O próprio Hermilo se definia como “um parasita do folclore”, ou seja, o folclore/cultura popular interessava na medida em que seus temas e formas de representação pudessem ser recriados no seu ofício de artista. Esse adjetivo popular, quando direcionado a essa produção, também não podia se confundir com o teatro de conotação assumidamente política, como apontavam algumas experiências de teatro de agitação e propaganda da época: mesmo que o grupo reconhecesse o poder transformador da arte, a instrumentalização do teatro popular era inaceitável.” (CUNHA, 2016, p. 75)

fazer e difundir o teatro, tornando-o acessível a outras camadas da população campinense. Entretanto, não se pode esquecer que essa não é a única vertente, por assim dizer, do teatro ramalhiano, pois ele está diretamente relacionado às dinâmicas de mercado, tanto no que toca aos palcos e às encenações dentro e fora do país, quanto, ainda, naquilo que se refere à editoração e publicação de seus textos.

É devido à relação com os aspectos das culturas populares e, também, às suas formas de alinhamento e construção dos ciclos de sua dramaturgia, que tal produção questiona, em certos momentos, as instâncias de poder que colocam o homem como o detentor da ordem familiar, tendo em vista que grande parte das produções populares, no Brasil, apresentam um cunho machista e de ordem patriarcal, pois nelas o homem aparece como o centro. Portanto, há o delineamento de um projeto estético, que, segundo Maciel (2012), pode ser lido por uma perspectiva cíclica, visto que os três ciclos nos quais se divide essa dramaturgia possuem objetivos marcados tanto na forma, quanto em relação à temática formalizada. É válido pontuar que, em um primeiro momento, a divisão cíclica da obra foi feita por Andrade (2007), elegendo dois ciclos:

- a) o primeiro ciclo, com início na década de 1970, focado a descoberta ou a autoconsciência da autora enquanto dramaturga e uma leitura e representação do Nordeste, com ênfase em peças como *Fogo fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *A feira* (1976), *Os mal amados* (1977) e *A eleição* (1978).
- b) O segundo ciclo, com início por volta de 1990, estabelece um diálogo entre a tradição nordestina e a tradição ibérica, notadamente, com os folhetos, que dão mote temático e formal para peças como *Romance do conquistador*, *Charivari*, *O trovador encantado*, *Presépio Mambembe*, *Guiomar filha da mãe...*, etc.

Posteriormente, essa divisão foi revisitada por Maciel (2012), ao definir um terceiro ciclo, chamado “ciclo enclave”,¹¹ pois nele estão textos que se debruçam sobre a

¹¹ Tomamos como base para essas discussões as concepções de Catarina Sant’Anna (2012) ao analisar a obra de Jorge Andrade. De acordo com a leitura da produção andradiana, é possível compreender que há uma intencionalidade por parte do autor ao escrever suas obras em ciclos, pois eles estão bem delineados em relação a sua estrutura formal e temática: “[...] note-se, desde então, as características formais básicas do seu trabalho: concepção de conjunto que une pela temática várias peças, numa sequência interligada com princípio, meio e fim; ordenação das peças segundo a cronologia temática em detrimento da ordem

tentativa de, via alegoria, narrar uma contra-história, ou seja, neles a dramaturga busca desconstruir aquilo que já é conhecido pelo discurso dominante sobre as raízes nacionais/regionais, o que constitui um ciclo de “alegorias nacionais”, incluindo os textos: *Guiomar sem rir sem chorar*, *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Guiomar filha da mãe...* Tendo em vista esse pensamento, poderíamos considerar que *A guerreira Joanita Guabiraba* é espécie de fechamento dos primeiros ciclos, representando uma volta às origens, ou, ainda, que essa peça seria uma forma de recomeço, em que as mulheres estão no centro da fundação da nação, representando uma espécie de salvamento em face da manutenção da ordem patriarcal instaurada até aquele momento: é a revelação de uma intuição de que se uma nação fosse fundada com base matriarcal, as mulheres não mais sofreriam com os desmandos dos homens, como ocorreu.

Logo, o primeiro ciclo apresenta a relação de descoberta ou tomada de autoconsciência de Lourdes Ramalho como dramaturga e, em paralelo, a construção de uma representação do Nordeste que foge à visão exótica e/ou pitoresca. Em seguida, no segundo ciclo, se apresenta aos leitores/espectadores um diálogo com a tradição ibérica e a tradição nordestina, tendo em vista as influências de uma cultura sobre a outra e, mais que isso, as relações genealógicas travadas entre essas duas culturas. Nota-se, portanto, que esses dois ciclos configuram paralelos entre a produção dramatúrgica referente à representação da cultura nordestina, por uma perspectiva popular, mas há, também, neles, uma estreita relação subjetiva e familiar, porque, sendo a dramaturga neta de violeiros e cordelistas, ela buscava valorizar essas bases da cultura nordestina. Assim, seus enlances familiares constituem referências para suas composições, o que, de certo modo, faz com que essas práticas sejam tidas como um “fazer dentro da vida”, utilizando as palavras de Ayala (2013).

Detemos-nos, então, neste trabalho, na análise-interpretação de duas peças que constituem o terceiro ciclo, *Guiomar filha da mãe...* e *A guerreira Joanita Guabiraba*, observando de que modo ambas parecem tecer uma contranarrativa para a *narrativa de fundação*, por meio da composição de alegorias nacionais. Há de se enfatizar que essas

cronológica de sua elaboração” (SANTA’ANNA, 2012, p. 2). Assim, notamos que as obras, tanto de Jorge Andrade, quanto de Lourdes Ramalho, são divididas em ciclos, e, segundo Sant’Anna (2012), a arquitetura do ciclo ocorre a partir da estrutura, funcionamento e significação, como dissemos anteriormente, e é calcada na constatação de certos princípios estruturais na obra, como “repetição”, “continuidade”, “sequência”, “ligação” etc. Em Lourdes Ramalho, Maciel (2012) enfatiza que “não são apenas critérios estilístico-formais” (ou meramente conteudístico) que podem determinar a composição de cada ciclo, mas a possibilidade de identificar as suas relações de ordem ideológica e política, com vistas a interferir numa ordem histórica vigente” (MACIEL, 2012, p. 104).

duas obras, assim como outras pertencente ao segundo ciclo, estão relacionadas não só pelo viés temático, pois mulheres fortes e desenvoltas são postas em cena, mas também por sua formalização estética, mediante a assim chamada *dramaturgia em cordel* (cf. ANDRADE; MACIEL, 2011), estabelecendo um diálogo com as raízes ibéricas que chegaram ao Nordeste, ainda no século XVI, e com os seus cordelistas e violeiros. Para esse próximo momento, partimos daquilo que já foi pontuado por Maciel (2012) sobre o “ciclo enclave” ao considerar *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Guiomar filha da mãe...* como produções alusivas a um novo modelo de nação, a partir da perspectiva das mulheres, tratando, na maioria das vezes, de forma irônica sobre os aspectos sociais dos quais ela discorda, além das críticas ao patriarcado e “seu complemento mais óbvio, o capitalismo” (MACIEL, 2012, p. 105).

2.2 Para entender o ciclo das alegorias nacionais

A partir daqui, trataremos especificamente de questões atinentes à leitura, análise e interpretação dos textos *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Guiomar filha da mãe...*, e, perseguindo nossa hipótese de leitura, buscaremos identificar de que maneira a dramaturga Lourdes Ramalho reconstrói, literariamente, os mitos em torno da fundação da nação, tecendo uma contranarrativa baseada no mito das amazonas, no caso do primeiro texto, por meio de uma construção narrativa e alegórica; já no segundo texto, pelo diálogo com as raízes ibéricas mediante a narrativa instituída pela personagem Guiomar, a qual, de maneira contra-hegemônica, expõe aspectos dos processos de formação nacional desde a chegada dos portugueses no século XVI.

Para entendermos aquilo que se compreende neste trabalho por *alegoria* tomamos como referência o pensamento crítico de Doris Sommer (2004), ao conceber uma reflexão sobre os romances de fundação da América Latina. Para pensar nessa perspectiva, consideramos as pesquisas sobre os *romances de fundação* e como eles apontam para a construção de imagens referentes à formação ideológica de uma nação, que foram cristalizadas pelo tempo. Segundo a autora, “A alegoria é um termo muito controvertido, mas não se pode evitar usá-lo para descrever de que maneira um discurso,

de modo consistente, representa o outro e leva a uma leitura dupla dos acontecimentos narrativos.” (SOMMER, 2004, p. 59).¹²

É importante destacar que Sommer (2004) trata de debates em torno da construção de narrativas fundacionais, naquele caso, através dos romances históricos, produzidos, principalmente, no século XIX, em países latino-americanos. Ou seja, seu objetivo é entender como os romances históricos de fundação compreendem questões políticas e sociais e, através disso, como eles estruturam narrativas tratadas como histórias que, por meio de muitas operações ideológicas e apropriações, vão se tornando “oficiais”. Assim, ela chama atenção para essas narrativas que permaneceram, ao longo dos anos, pois são textos que foram incorporados, por assim dizer, às visões oficiais e que estão presentes em vários contextos e de variadas formas, “incluídos em antologias didáticas e encenados em peças teatrais, filmes e séries de televisão, os romances nacionais são em geral tão facilmente identificáveis quanto os hinos nacionais” (SOMMER, 2004, p.18).

Dessa maneira, as pessoas, aquelas que constituem o povo, entendido “como face interior da sociedade ou como unidade política e jurídica constituída pelo conjunto dos cidadãos” (CHAUÍ, 1986, p.104), nascem e crescem incorporando aspectos nunca vistos por elas, mas constituintes de um imaginário sobre a nação, que molda a história e o sentimento nacional de cada um, e, no contexto histórico e social, também passam a implicar modos de o realizar inventivamente – incluindo, também, os contextos regionais.

Para Sommer (2004), então, as ficções de fundação, que foram construídas ao longo da história nacional, servem para dar continuidade a uma ideia de nação que os discursos dominantes imaginaram, legitimando-os. Assim, essas narrativas confirmam tais visões, ao passo que perpetuam as ideias dominantes no poder: “Os escritores foram encorajados tanto pela necessidade de preencher uma história que ajudaria a dar legitimidade à nação emergente quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal” (SOMMER, 2004, p. 22). Nesta direção, as narrativas sobre uma nação são criadas, assim como as tradições são inventadas, por discursos que pretendem

¹² Para definir a noção de Alegoria nesses termos, Sommer (2004) faz referência às ideias de Walter Benjamin e sua análise sobre a alegoria barroca. De modo semelhante, a autora compreende a alegoria como um modo de narrar, “uma estrutura narrativa em que uma linha é o vestígio de outra, em que cada um ajuda a escrever a outra”. (p. 61). Assim, por meio das alegorias duas ou mais construções narrativas são feitas ao mesmo tempo, porém podem estar separadas espacial ou temporalmente, cabendo ao leitor, por vezes, encontrar o ponto de encontro entre elas.

preencher as lacunas deixadas através do tempo, delegando à narrativa literária uma dimensão pedagógica.

Considerando o contexto brasileiro e, de forma mais específica, o nordestino, é possível apontar que há uma relação semelhante entre eles, se considerarmos a produção literária desde o século XIX, que constrói um imaginário da nação e, também, da região por meio da literatura. Os textos literários produzidos nos séculos XIX e XX buscaram constituir uma identidade nacional. No entanto, diferente do contexto latino-americano mais amplo, naquilo que se refere ao trato dessas obras, aqui, há um distanciamento das narrativas contra-hegemônicas em decorrência de uma série de questões de poder que se inserem nessas discussões. Há, também, uma homogeneização e controle de um imaginário que constitui a concepção de nação (e também de região) diante de padrões hegemônicos, que concordam e reforçam o discurso dominante.

De acordo com o que Araújo (2008) já pontuou, há na Literatura brasileira uma tendência em voltar às origens e erigir mitos e narrativas de modo a compor um imaginário da nação, como vimos com o indianismo romântico, mas também com o regionalismo, durante o Modernismo:

No caso dos regionalismos, tratava-se de movimentos de reação a uma ordem unificadora dominante, vitoriosa e irreversível, contrária à existência de programa localistas. Na história da literatura brasileira, há pelo menos dois casos exemplares de regionalismos, digamos “derrotados”, mas com enorme poder de interferência do programa dos movimentos que, em princípio, lhes eram antagônicos: o regionalismo defendido por Franklin Távora e o regionalismo defendido por Gilberto Freyre, ambos da região Nordeste. (ARAÚJO, 2008, p. 129)

Portanto, é por meio das narrativas e, também, dos textos dramáticos, que se revela na literatura brasileira uma “tendência genealógica”, um modo de contar sobre a nação e a região que volta para um determinado ponto criativo, revelado enquanto uma “categoria da invenção” (ARAÚJO, 2008). Contudo, essas representações inventivas são fundamentais para a construção das identidades nacionais, pois tanto contribuem para o surgimento de discursos homogeneizadores e dominantes, como desconstruem essas mesmas perspectivas e fazem surgir as multiplicidades. No caso do Nordeste, não podemos esquecer que ele se constrói, também, a partir dos discursos produzidos durante o Modernismo, principalmente, uma construção política contra-hegemônica, visto que, até as primeiras décadas do século XX, a região Sudeste sintetizava toda a ideia de Brasil,

apagando as outras regiões que até então não faziam parte do imaginário nacional. Levando em consideração essas afirmações, notamos a necessidade de abrir o leque de textos que tratam da ideia de fundação da nação, não só os romances e demais gêneros narrativos, como também outros gêneros literários, a exemplo do dramático, como estamos fazendo.

Em romances, discursos políticos se tornaram pano de fundo nas narrativas fundacionais na América Latina, tal como foi, aqui no Brasil, em *O guarani* e *Iracema*, ambos de José de Alencar, em que se tece uma alegoria da nação, explorando a relação idílico-amorosa do elemento branco-europeu e o índio autóctone, constituindo como resultado dessa relação a miscigenação e o início de uma ideia de povo brasileiro. Assim, nestes romances, a relação entre as duas raças se dá a partir de uma história contada com fundo amoroso, diferente daquilo que, de fato, aconteceu, pois “Alencar aparentemente buscava igualar forças ao alinhar-se com um tipo diferente de historiador, um historiador que identificava a *mestiçagem* como matriz da brasilidade” (SOMMER, 2004, p. 179). Nestes romances cria-se e se confirma um mito para a fundação da nação que é aceito por todos e vai se confirmando pela tradição: o romance fundacional visa fundar/criar modelos positivos de família/Estado, pois há uma relação de interesse naquilo que é será difundido para o público. São esses os textos que apresentam a visão hegemônica e homogeneizadora de que falamos anteriormente.

De outro lado, de acordo com Sommer (2004), as histórias de amor são frequentes em narrativas de fundação, sendo o relacionamento amoroso e heterossexual normativo a base delas. Assim, um dos primeiros aspectos possíveis de serem identificados nesses textos sobre identidade nacional é a relação inextricável entre política e ficção, pois é possível

[...] localizar o erotismo da política, mostrar como uma série de ideais nacionais do romance será ostensivamente embasada no amor heterossexual “natural” e nos casamentos que oferecem uma figura para a consolidação aparentemente não violenta durante os conflitos mortais da metade do século. A paixão romântica, de acordo com minha leitura, forneceu uma retórica para os projetos hegemônicos, no sentido gramsciano de conquistar o adversário através do interesse mútuo, ou do “amor”, ao invés da coersão. E as nuances amorosas da “conquista” são bastante apropriadas, porque era a sociedade civil que devia ser cortejada e domesticada após a independência dos crioulos. A retórica do amor, mais especificamente a da sexualidade produtiva no lar, é notavelmente consistente e até esperada, apesar das taxonomias

costumarem classificar os romances de fundação como “históricos” ou “indigenistas”, “românticos” ou “realistas”. (SOMMER, 2004, p. 20-21).

É essa ação coercitiva amorosa que se observa nos romances de fundação hegemônicos,¹³ pois, por meio do amor, pode haver a representação das relações entre povos e culturas distintas, e, como sabemos, não foi isso que aconteceu verdadeiramente, se considerarmos o índio e o europeu, no contexto brasileiro. Os embates em nosso território deixaram muitas marcas de sangue, mas as produções literárias que fazem referência a esse contexto “apagam” essas cenas e constroem um imaginário baseado em um amor que, em uma primeira leitura, parece cordial e pacífico, pois,

De acordo com um clássico como Freyre, o Brasil é fundado sobre uma história de sedução mútua entre senhores brancos e mulheres escuras, aqueles motivados pelo desejo de auto-engrandecimento através da auto-reprodução, estas supostamente preferindo a estabilidade doméstica da vida no latifúndio, em vez de acompanhar homens semicivilizados e nômades. Pelo menos essa é a história que vem levando alguns brasileiros a parabenizar a si mesmos, uma história que transmuda um passado de maus tratos na queda feliz que possibilitou a redenção cultural e racial de uma elite branca através da miscigenação. (SOMMER, 2004, p. 183)

Ou seja, a relação de amor e casamento pode ser tomada, conforme esta autora, enquanto uma *alegoria* para a representação dos interesses do Estado, pois, entre outras coisas, as ficções de fundação são simultâneas às criações simbólicas da nação, uma vez que, naquele momento pós-independência, o país buscava construir e solidificar um imaginário de sua história e difundí-lo, como é possível identificar a partir da leitura dos textos alencarianos previamente citados. É por este caminho crítico que pretendemos compreender a construção da peça *A guerreira Joanita Guabiraba* como uma contranarrativa, pois nela a dramaturga desconstrói as visões normativas e dominantes sobre a fundação da nação, principalmente ao fugir da construção de uma relação amorosa, via moldes românticos, entre os personagens envolvidos. Há, como se verá

¹³ No Brasil, assim como em toda a América Latina, conforme afirma Sommer (2004), os romances de fundação foram necessários para a constituição da história da nação. Como é possível compreender, ao tratar do período Romântico na Literatura brasileira, observamos que há a necessidade de uma literatura que represente o país que, naquele momento histórico, começava a assumir o lugar de nação, tendo em vista a necessária conquista de sua identidade. Dessa maneira, os “escritores foram encorajados tanto pela necessidade de preencher uma história que ajudaria a dar legitimidade à nação emergente quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal” (SOMMER, 2004, p. 22). Nesta direção, a importância dos romances, não só dos romances românticos, mas, sobretudo, do gênero romance, está na difusão dos ideais nacionais de modo mais fácil e amplo.

adiante, uma relação necessária entre homens e mulheres, para fins reprodutivos e para a construção dos sujeitos, *filhos da nação*, mas não um aproveitamento desse envolvimento enquanto enlace amoroso: na verdade, em alguns momentos, há até mesmo o sobressalto de interesses políticos e econômicos, mas não declaradamente amorosos.

Assim, no cenário de constituição da nação, narrativas são fundamentais para a difusão dos ideais imaginados pelos grupos dominantes, e, por isso, os principais meios de divulgação utilizados são aqueles que circulam muito rápido, atingindo vários tipos de público, desde as camadas sociais mais elevadas até as camadas socialmente subalternizadas. Conforme apontou Gramsci (2002), mesmo que estivesse já se referindo a um momento posterior, na Itália dos anos de 1930, quando os folhetins importados começavam a chamar atenção e a angariar leitores, ele destacava que

[...] os jornais puramente políticos ou de opinião jamais puderam ter grande difusão (exceto em períodos de intensa luta política): eram comprados pelos jovens, homens e mulheres, sem preocupações familiares muito grandes e que se interessavam fortemente pelo destino de suas opiniões políticas, e por um pequeno número de famílias fortemente unidas ideologicamente. Em geral, os leitores não têm a mesma opinião do jornal que compram, ou não são por ele influenciados; por isso, deve-se estudar o ponto de vista da técnica jornalística, o caso de *Secolo* e do *Lavoro*, que chegavam a publicar três romances de folhetim para poderem conquistar uma tiragem alta e permanente. (GRAMSCI, 2002, p. 41)

Observamos, então, que sempre houve uma estreita relação entre os jornais e os romances de folhetim, que eram publicados nesse suporte para que alcançassem o maior número de pessoas: assim foi no contexto da Itália abordado por Gramsci, nos contextos europeus compreendidos por Benedict Anderson, e, também, aqui no Brasil. Segundo Anderson (2008),

Duas formas de criação imaginária que florescem pela primeira vez na Europa durante o século XVIII: o romance e o jornal. Pois essas formas proporcionaram meios técnicos para “re-presentar” o *tipo* de comunidade imaginada correspondente à nação” (ANDERSON, 2008, p.55).

Portanto, os jornais não tinham, necessariamente, interesses reais nos conteúdos que estavam sendo vinculados aos romances, o verdadeiro interesse era no resultado financeiro que esses textos trariam. Mas o que era uma questão econômica transforma-se

em uma maneira de divulgação e formação ideológica e cultural, pois, a partir dele, vários ideais serão difundidos, entre eles a formação de um determinado imaginário sobre a nação. Assim, podemos afirmar que, desde os idos de 1830, no Brasil, há a necessidade de produzir obras literárias que contemplem a constituição de um imaginário a ser difundido entre as várias camadas sociais, desde as mais privilegiadas até as massas: ao serem construídas dadas imagens identitárias e a figura de heróis e heroínas nacionais, os leitores seriam tomados por uma imagem fantasmagórica que preencheria o imaginário e passaria a influenciar costumes e tradições da nação. Na maioria das vezes, esse imaginário é constituído a partir da produção romanesca, mas, também, outras produções são responsáveis pela formação desse mesmo ideário, tais como: os jornais, os mapas, a pintura, os instrumentos históricos e geográficos dão conta de um imaginário sobre a nação, como os censos e dados demográficos, como já apontou Anderson (2008).

As ideias de nação e nacionalismo surgem de forma muito cômoda e, até certo ponto, são tomadas como “naturais”. São narrativas que não possuem uma data de início, pois o marco de seu nascimento/origem se perdeu no tempo. Portanto, elas constituem uma *tradição*, que, segundo Hobsbawm (1984), pode não ser tão antiga como parece, ou pode nem existir verdadeiramente, constituindo o que ele denomina por “tradições inventadas”. Nessa perspectiva, pensando as narrativas que dizem respeito à fundação da nação no Brasil, é possível encontrar discursos lineares e homogeneizadores relacionados à constituição da nação e seu processo identitário, necessários para o desenvolvimento do nacionalismo, o que encontra respaldo naquilo que Marilena Chauí (2006) chamou de “mito fundador”, compreendido como uma narrativa que é “a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível de realidade” (CHAUÍ, 2006, p. 9). Mesmo que um pouco distante da compreensão de Sommer (2004)¹⁴, esse *mito fundador*, assim como as tradições de que falaremos posteriormente, compreendidas por Hobsbawm, são reformulados e reforçados ao longo do tempo, encontrando novos meios para se reinventar e confirmar uma mesma perspectiva de leitura.

¹⁴ A compreensão de mito fundador de Sommer e Chauí parecem próximas, por definição. Apesar disso, a fundação de que fala Sommer localiza-se nos contextos pré e pós independências, no século XIX, e não se confundem com o descobrimento e a conquista, já para Chauí fundação e mito colonizador são coisas parecidas já que “[...]a fundação aparece como emanando da sociedade (em nosso caso, da nação), e simultaneamente, como engendrando essa própria sociedade (ou nação) da qual ela emana. É por isso que estamos nos referindo à fundação como mito” (CHAUÍ, 2006, p. 10).

Assim, essas construções narrativas, em torno da fundação do Brasil, dizem respeito ao discurso histórico que concebe os europeus como heróis nacionais por terem “descoberto” e colonizado o país.¹⁵ É interessante a leitura que Marilena Chauí (2006) faz desse processo, pois ela transita entre duas narrativas: a primeira é a narrativa divulgada nos principais meios de comunicação, aquela que foi “comprada” pelas pessoas e que constitui a identidade nacional; a segunda narrativa é aquela pautada em dados e vestígios históricos, são as cenas de bastidores que não apareceram para o grande público, mas que revelam verdadeiramente o que há por trás das cortinas. Nesse contexto, ela apresenta aquilo que seria denominado por ela como um *verdeamarelismo*, diante do qual o Brasil que conhecemos até hoje é possível de ser apreendido como uma construção imagética planejada por um governo de caráter facista e populista, de Getúlio Vargas a Juscelino Kubitschek, que buscavam vender para o exterior a ideia de um país apaixonado, através da formação de cidadãos patriotas.

Para conseguir esse feito, o governo manipulava as principais mídias de massa, controlando aquilo que era transmitido ao povo, tanto em relação às questões políticas, como também em relação às artes e às culturas, exaltando os feitos gloriosos do passado (cf. CHAÚÍ, 2006).¹⁶ Esses programas deveriam exaltar a natureza e as belezas naturais do país, assim como fizeram os românticos ufanistas, mas, nesse mesmo contexto, aparece outro personagem na cena política, o povo brasileiro. O *verdeamarelismo* contribui, portanto, para a construção da imagem de uma nação em que não há diferenças e

¹⁵ Essa é uma imagem guardada como uma espécie de semióforo, compreendido como “[...] um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica” (CHAÚÍ, 2006, p.12), assim seria, por exemplo, a bandeira do Brasil, guardada pelo semióforo-matriz, a nação, que o povo toma como algo que compõe suas histórias individualmente, afinal, “Sem o sentimento de identificação nacional o ser humano experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva.” (HALL, 2006, p.48).

¹⁶ Transformam-se certos costumes e tradições em quadros típicos vendidos para o exterior, o brasileiro e a cultura transformam-se em mercadorias, como o que aconteceu à cantora Carmem Miranda, por exemplo. Após a Era Vargas, o país entra em uma nova fase, em que a visão da Natureza e do “Deus é brasileiro” dão lugar à visão econômica e materialista, tendo como centro a cidade de São Paulo, transformada como polo do desenvolvimento econômico. É nesse mesmo período que chegaremos ao período de “identidade nacional” e da “consciência nacional” em que houve um apagamento das diferenças e uma exaltação da fauna e da flora do Brasil, que se constitui a partir de suas belas imagens. O futebol era o esporte nacional, a capoeira e o samba tornaram-se representantes da cultura nacional, e, assim, a história nacional vai sendo construída com base no esquecimento de todo sangue escravo que foi derramado para a construção da Nação, formada pelos “corajosos índios, os estóicos negros e os bravos e sentimentais lusitanos” (CHAÚÍ, 2006, p. 6), e outras narrativas vão confirmando essas imagens da mulata como representante da mulher brasileira, para a comida e bebida foram consagradas a feijoada e a caipirinha, e, na música, o samba, tornou-se, portanto, a representação cultural do Brasil comercial. É válido ressaltar que essa dimensão dos quadros típicos não ficou somente a nível nacional, a partir das representações de um Brasil homogêneo constituído no governo exposto acima, durante o Modernismo e a tentativa de constituir os vários brasis houve, também, a criação de determinados quadros típicos regionais, conforme discutiremos em outro ponto deste trabalho.

intolerâncias, “o verdeamarelismo assegura que aqui não há lugar para a luta de classes e sim para cooperação e a elaboração entre o capital e o trabalho, sob direção e vigilância do estado” (CHAUÍ, 2006, p. 38). Logo, não haveria desigualdade social ou racial: sendo forjado um espaço pacífico e ordeiro, onde predomina a igualdade entre os filhos da nação.

Diante disso, retornamos ao século XIX quando a busca, no cenário político e literário brasileiro, era por uma construção de uma identidade para a nação, visto ser um contexto recente o do pós-independência. Em meados do século XIX, portanto, as declarações em busca de uma identidade nacional permeavam as produções literárias românticas e os discursos políticos, mais tarde, esses mesmos objetivos são trazidos à tona durante o Modernismo dos anos 1920. Posteriormente, já nos anos de 1960/1970 ainda reverberam impactos em torno de processos históricos e estéticos que envolvem a língua, o pertencimento e, portanto, a nação.

Logo, Lourdes Ramalho não deixa de se relacionar a este momento ainda não resolvido no tecido social em relação à questão fundacional, bastando lembrar, por exemplo que, conforme Bhabha (1998), as narrativas de fundação possuem um cunho pedagógico para a transmissão do sentimento de nacionalismo para as gerações futuras – todavia, Lourdes Ramalho parece caminhar numa direção contrária a isso, atuando na desconstrução e no destronamento das narrativas hegemônicas. Essas tradições, normalmente, se estabelecem a partir da repetição e são, até certo ponto, invariáveis, buscando, na maioria das vezes, uma coesão nacional, sendo compreendidas como

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regra tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM, 1984, p. 9)

O que esse autor compreende por “tradições inventadas” encontra refutações em pesquisadores como Benedict Anderson e na sua ideia de “comunidades imaginadas”. Anderson discorda das concepções marxistas de Hobsbawm e prefere o termo “comunidades imaginadas”, por acreditar que a complexidade em falar de tradições reside na impossibilidade de demarcar um início para esse evento: daí que o termo parece, para esse contexto, ser mais adequado, tendo em vista que estamos falando de determinadas “comunidades”, assim chamadas de “nações”, que são idealizadas,

imaginadas a partir de um discurso dominante, constituído com base na reprodução de uma perspectiva hegemônica.¹⁷

Assim, no âmbito das discussões relacionadas às “comunidades imaginadas”, o autor em questão apresenta determinados fatores que contribuem para a consolidação dessa ideia de comunidade e de como os jornais e romances, como falamos anteriormente, reforçaram um ideário de nação. Vale ressaltar que, no contexto que Anderson (2008) toma como referência, fala-se em romance, provavelmente, pelo valor intelectual e de mercado atribuído a ele ao longo dos anos, mas podemos considerar, também, a dramaturgia nessa mesma dimensão, como mais uma forma para a representação da *comunidade imaginada*, tendo em vista as discussões que estamos construindo neste trabalho. Por outro lado, podemos conceber, ainda, que Lourdes Ramalho, em sua obra, apresenta um destronamento das *comunidades imaginadas* mediante seu ponto de vista abertamente popular, tendo em vista que o que é produzido por ela não concorda com as visões criadas pelos românticos no século XIX.

É importante destacar as questões relativas à ideia de nação e nacionalidade quando se está falando em literatura e alegorias nacionais, visto que, segundo Anderson (2008), há instrumentos que servem para perpetuar certas imagens reguladoras do ideário nacional. Assim, compreendemos que a literatura (como os museus, os mapas e os censos) constroem narrativas que tendem à confirmação ou negação de determinadas ideias. É a partir dessa direção que lançamos como hipótese de leitura para o terceiro ciclo da produção ramalhiana, a possível tessitura de uma contranarrativa para o que já se consolidou, nos termos de Marilena Chauí (2006), como um mito de fundação do Brasil, tomando a percepção do nacional, para entender a dimensão regional, ao usar, em uma das peças, o mito das Amazonas, por exemplo. Já em *Guiomar filha da mãe...*, a dimensão

¹⁷ No que se refere às circunstâncias de formação das comunidades imaginadas, muitos conceitos estão imbricados para a definição do termo, mas é possível elencar a língua como uma das definições que contribuíram para a formação de uma ideia de nação, ainda no século XVI. Note-se, portanto, que as línguas, de forma independente, possuem influência na constituição das *comunidades imaginadas*, mas sua força foi maior quando surgiu o capitalismo editorial, ou seja, quando a obra escrita passou a estabelecer relações com o mercado. Assim, as transformações mercadológicas, influenciadas pelo capitalismo editorial, que contribuem diretamente para a construção de narrativas acerca da ideia de nação, são, ainda mais, invariáveis porque muitas delas são transmitidas pela escrita (através dos romances, ou da literatura como um todo), e, por isso, se mantêm estáveis, visto que essas narrativas sofrem poucas transformações e influências externas com o tempo: “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. (HALL, 2006, p. 51).

considerada extrapola os limites geográficos regionais, e busca nas raízes ibéricas outras releituras para o mito de fundação. Assim, a autora utiliza-se de uma das formas de (re)contar a história da cultura nacional, como pensou Hall (2006): “A identidade nacional não é coisa com a qual nós nascemos, mas elas são formadas e transformadas no interior de uma *representação*” (HALL, 2006, p.48).

Dessa maneira, a literatura (ou a dramaturgia), por exemplo, desempenharia um papel fundamental para a formação dessa identidade nacional; no entanto, há de se levar em consideração que, em muito momentos, ela “apaga” outras vozes, aquelas que mostram a diversidade regional, o que se reflete na maneira como as obras regionalistas têm sido marginalizadas do sistema literário. É importante compreender que o regionalismo e a sua diversidade de vozes e espaços contribui para a heterogeneidade desse sistema e para a construção de uma imaginário conscientemente múltiplo.

Para Chiappini (1995),

O regionalismo lido como uma tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia, é uma tendência que tem suas dificuldades específicas, a maior das quais é tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público citadino e preconceituoso que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: “homem humano”. (CHIAPPINI, 1995, p.157)

Desse modo, por meio das produções regionalistas, é possível configurar um sistema literário e um imaginário nacional que se reconheça como heterogêneo e, portanto, múltiplo, contribuindo para a formação de uma identidade nacional constituída a partir da diversidade e da mistura entre as classes e costumes e, não somente, dos valores dos grupos dominantes.

Ainda de acordo com as assertivas de Hall (2006), há cinco maneiras de tecer tal narrativa, através de: “Ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*, são elementos essenciais ao caráter nacional que não mudam ao longo do tempo”, (p. 52). Além disso, destacam-se ainda,

[Narrativa da nação]: são estórias, imagens, literaturas, etc. que vincularam experiências, perdas, desastres, os quais não vivenciamos, mas tomamos como se fossem nossas. Existiram antes de nós e continuaram existindo após nossa morte, mas como membros de uma

“comunidade imaginada” compartilhamos essas narrativas. (HALL, 2006, p. 52).

[Invenção da tradição]: Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas [...] *Tradição inventada* significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado (HALL, 2006, p. 54)

Mito fundacional: uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas do tempo “mítico”. (HALL, 2006, p. 54-55)

Esses elementos formalizam uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede as rupturas da colonização, pode ser construída. Nessa perspectiva aparece ainda,

Povo ou folk puro, original: mas é raramente esse povo que exercita o poder.

As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a voltar para o passado, a recuar decisivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente. (HALL, 2006, p. 56).

Tomando como base esse racíoncio para empreender uma leitura crítica da produção ramalhiana, é possível considerar que Lourdes Ramalho volta ao passado e (re)cria uma narrativa em que o *mito de fundação* é originado com base em uma perspectiva feminina, em que as mulheres são o centro, a base para a fundação do país. Desta feita, em textos como os elencados para este trabalho, a dramaturga inicia uma tessitura de histórias que contraria o discurso tradicional homogeneizador, e tende a privilegiar aspectos de classe social, etnia e gênero do dominador. Na prática, as narrativas oficiais propõem um mito de origem fundado na perspectiva do europeu, homem branco, heterossexual e socialmente privilegiado. Já a obra de Lourdes Ramalho,

por outro lado, estabelece uma contranarrativa, na qual há uma centralidade na figura das mulheres como força central para o nascimento de uma nova ideia de nação.

É assim que podemos vincular essas discussões com as perspectivas pós-modernistas e tratar esses textos através dos vieses discutidos por Linda Hutcheon (1991). Na concepção desta autora, o pós-modernismo trata da relação entre a Literatura e a História e de como elas podem se aproximar diante do tratamento de algumas questões sociais, enlaçando um modo de contar os acontecimentos do passado: entretanto, de um modo mais fechado, a história ficaria restrita somente a ele, dependendo de um referencial externo para ter a confirmação da veracidade de dados eventos.

Por outro lado, a Literatura é capaz de basear-se tanto no passado, quanto no presente e, ainda, criar um futuro, pois a dimensão em que ela se pauta é (re)criativa, e não depende diretamente de fatos externos, ainda que em muitos momentos tome esses fatores como base para inúmeras narrativas, conhecidas como ficções históricas. Estamos, pois, diante de uma perspectiva teórica, a da *metaficção historiográfica*, que busca aproximar essas duas maneiras de narrar o mundo e seus acontecimentos. “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (HUTCHEON, 1991, 145).

Assim, diante dessa concepção, o romance é tomado como objeto de análise e aproximação com as narrativas históricas: neste trabalho, tomaremos os mesmos aspectos para compreender a dramaturgia de Lourdes Ramalho enquanto *metaficções historiográficas*. Ou seja, através da dramaturgia ramalhiana compreendemos que a “ficção pós-moderna sugere que reecreer ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147).

Portanto, a dramaturga constrói um modo de se apropriar de dimensões históricas e construir uma ação dramática a partir de determinando fatos históricos, que são identificados em vários momentos de sua escrita. No contexto focado, aquele das décadas de 1980 e 1990, a autora recorre às narrativas históricas de fundação para construir os discursos de suas personagens e, por meio delas, reescrever, sob uma ótica feminina, uma possível narrativa para a fundação da nação. Assim, tais narrativas metaficcionais podem ocorrer para confirmar um registro histórico como também para contestá-lo, pois, como já percebeu Hutcheon (1991),

[...] a metafiguração historiográfica se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico [...] certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido (HUTCHEON, 1991, p. 152).

Lourdes Ramalho, no último quartel do século XX e inícios do século XXI, talvez desconstrua uma imagem romântica da nação e também da região Nordeste, mostrando relações permeadas de influências econômicas, relações de interesse que se move por meio da relação entre corpos heterocentrados e que buscam a reprodução para o povoamento da nação. Ao saber, portanto, da dimensão alegórica de algumas narrativas que buscam representar dadas ideias que, até certo modo de compreensão, são tidas como abstratas, como é o caso da definição daquilo que seria a *nação*, Lourdes Ramalho constitui uma nova narrativa. É isto o que pretendemos analisar e interpretar nos próximos capítulos, ao observarmos como se constroem novos discursos em torno de mitos fundacionais nos dois textos em comento.

3 UMA FICÇÃO DE FUNDAÇÃO SOB A PERSPECTIVA RAMALHIANA

De acordo com as discussões que empreendemos até agora, destacamos que a produção dramaturgical de Lourdes Ramalho estabelece um diálogo com perspectivas contra-hegemônicas, pois contraria as narrativas históricas dominantes, na medida em que, nela, o homem branco e heterossexual não é o centro da fundação da nação. Desde o primeiro ciclo da obra ramalhiana, observamos o caminho contrário percorrido pela autora: por uma representatividade para a mulher nordestina, enquanto personagem, e, de certa maneira, para a sua própria atuação estético-política enquanto escritora. Também não se pode olvidar que essa maneira de compreender a sua própria produção literária também diz muito de sua visão de mundo, pautada na defesa de ideias ligadas ao povo, mesmo que seu lugar social seja outro, como já foi pontuado: Lourdes Ramalho, afinal, estabelece uma perspectiva popular em sua obra, uma vez que não pertence ao povo, e seus espetáculos não são, primeiramente, a ele destinados, tendo em vista as dinâmicas do mercado de arte em Campina Grande desde os anos de 1970.

Todavia, há de se deixar às claras a configuração de um importante projeto estético, encabeçado pela autora, relacionado à valorização da arte e da cultura popular nordestinas, temas estes tornados recorrentes em toda a sua dramaturgia. Além disso:

Outro tema recorrente, que na verdade tangenciaria os dois [ciclos], seria a prevalência de um feminino que se nega a manter-se resignado frente às determinantes de uma cultura machista e patriarcal. É nessa tangente que se encontra o ponto sobre o qual parece erigir outra perspectiva de conjunto. Ou seja, não são apenas critérios estilístico-formais ou meramente conteudísticos que podem determinar a composição de cada ciclo, mas a possibilidade de identificar as suas relações de ordem ideológica e política, com vistas a interferir numa ordem histórica vigente: daí podemos falar da irrupção de um “ciclo enclave”, no qual avultam um conjunto de “alegorias nacionais”, composto pelos seguintes textos: *Guiomar sem rir sem chorar*, *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Guiomar filha da mãe*. (MACIEL, 2012, p. 104).

Assim, no terceiro ciclo, o *ciclo enclave*, citado anteriormente (chamado por Maciel (2012) de ciclo das “alegorias nacionais”), verificamos a formalização estética das personagens “Guiomar Mãe” e “Guiomar Filha”, exemplos dessa construção das personagens femininas a partir do ponto de vista da autora. É válido ressaltar que essas duas personagens ganham tamanha importância para sua produção porque elas são constituídas como ecos de vozes femininas que, desde a Ditadura Militar, gritaram contra os desmandos políticos. São mulheres que não têm medo de repressão e não se diminuem diante dos homens, muito pelo contrário. Ademais, o nome Guiomar está relacionado, ainda, a outra vertente do projeto estético desenvolvido no segundo ciclo, a busca pelas raízes ibéricas, conforme Cavalcanti (2015) já chamou atenção:

Outro dado relevante, que remete à sua biografia, é a recorrência do nome Guimar nas suas personagens (que também aparece na peça em cordel *Romance do Conquistador* (1991)), uma vez que faz referência a sua antepassada judia queimada pela Inquisição lusitana em um auto de fé, no ano de 1731, como bem registra a própria autora em seu livro de genealogias, intitulado *Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste* (2002). (CAVALCANTI, 2015, p. 21)

Portanto, tem-se nessas duas personagens a expressão de discursos de *autoridade*, uma vez que elas se identificam enquanto professoras, ou seja, enquanto detentoras de um conhecimento que lhes impõe a defesa do “direito de ensinar novos modos de ver o mundo, na sala de aula e na vida – afinal, transformar a vida em arte [a dramaturga, como se sabe, foi professora] também é transformar uma parte em outra parte.” (MACIEL, 2012, p. 103). A esta altura, já se sabe que as personagens femininas que buscam a profissionalização por meio do ofício de ensinar são recorrentes na produção ramalhiana e perpassam vários textos dos diferentes ciclos,¹⁸ mas, no caso muito específico dessas duas Guiomares, é notável que elas sejam professoras de História e que elas assumam este lugar de autoridade para repensar e criticar a formação social e cultural do Brasil.

¹⁸ De outra maneira, as outras personagens professoras também encontram nessa profissão uma estratégia para alcançar autonomia social, como, por exemplo, a personagem Conceição, de *A mulher de Viração*, cuja conquista da profissionalização implica “sua emancipação e independência” (CAVALCANTI, 2015, p. 28) sendo, todas elas, “mulheres nordestinas, que carregam, nas malhas do seus discursos, questionamentos acerca do contexto social no qual estão inseridas, se posicionando e trazendo à cena reflexões que perpassam questões familiares, sexuais, políticas e sociais. São mulheres independentes, donas de si e dos potenciais que poderiam garantir seus sustentos” (CAVALCANTI, 2015, p. 43).

Além da representação mais ampla da profissionalização das mulheres no cenário brasileiro, que começa a se abrir para as transformações trazidas pelos movimentos feministas, a representação especificamente das professoras constitui uma espécie de inscrição autoral naqueles textos, uma vez que a vida profissional da dramaturga também se iniciou com o ofício de professora, utilizando as peças que ela produzia como um recurso didático para ensinar, mas também para criticar os desmandos sociais. Além disso, é válido considerar que as personagens ramalhianas seguem, também, aspectos da mesma postura ética da dramaturga, pois “por mais que tenham os diplomas de professoras e, portanto, possivelmente, se espere delas, normativamente, um comportamento comedido, [...] revelam em seus discursos suas insatisfações em relação ao universo circundante”. (CAVALCANTI, 2015, p. 43). Notamos, assim, que essas personagens femininas são fundamentais para a linha de raciocínio que estamos propondo neste trabalho, por se tratar de personagens que desconstróem os discursos machistas predominantes em seus contextos (e ainda hoje).

Para o que estamos propondo, enfocamos, neste momento, a obra *A Guerreira Joanita Guabiraba* (ca. 1970/1980),¹⁹ seguindo o raciocínio sobre a ideia de nação e a construção de uma contranarrativa para pensar a fundação da região/nação e, simultaneamente, de uma ideia de Nordeste pelas vias do mito. É sabido que as discussões em torno de uma compreensão daquilo que seria a região Nordeste têm início no século XX, com as pesquisas de Gilberto Freyre sobre o Regionalismo, que se pretendia, ao mesmo tempo, “tradicionalista” e “modernista”, de acordo com Reis (2004). Portanto, é, por discordar das formas burguesas e dos modelos importados, que Gilberto Freyre e aqueles que compartilhavam dos mesmos interesses,

[...] defendiam a ideia de que somente as raízes mais profundas das tradições regionais seriam capazes de manter de pé a cultura do país, garantindo-lhe a sustentação necessária para absorver de forma produtiva o impacto das inovações que não paravam de chegar às nossas praias. (REIS, 2004, p. 11)

¹⁹ De acordo com Maciel (2012), é possível identificar, na produção ramalhiana, a presença de textos que constituem uma espécie de entrelugar, pois não se encaixam em nenhum dos ciclos dessa dramaturgia. Tais textos foram escritos, provavelmente, entre as décadas de 1970 e 1980 e “mostram uma primeira preocupação com a tradição do folheto, que foi alvo da sua pesquisa estética no segundo ciclo.” (MACIEL, 2012, p. 103).

Na década de 1960, é possível verificar algumas divergências entre os dois idealizadores do TPN, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, pois cada um assume uma postura distinta diante do regionalismo e suas duas vertentes: a modernista e a tradicionalista. Ariano Suassuna defende o lugar da tradição e rejeita os ideais modernistas, afirmando que “o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos”. (REIS, 2004, p. 19). Por outro lado, Hermilo Borba Filho passa a estudar e a tentar compreender formas de teatro que se manifestavam desde o contexto europeu.

É válido atentar que, para a argumentação que estamos tecendo, a compreensão daquilo que é *tradicionalista* no regionalismo é fundamental, pois, segundo o posicionamento de Gilberto Freyre, somente as tradições regionais seriam capazes de manter “de pé” a cultura do país, contrariando os discursos modernistas que defendiam o Brasil como a soma homogênea de todas as regiões. Nesse âmbito, Lourdes Ramalho assume uma posição *tradicionalista*, assim como a de Suassuna, pois busca como fonte para sua produção dramática as formas de expressão que são ligadas ao povo e constituem as raízes da tradição cultural Nordestina, mas, também, moderna.

3.1 Da forma do teatro *em cordel* ao projeto de uma nação-família

A Guerreira Joanita Guabiraba ainda não é de conhecimento do público em geral, permanecendo inédito tanto em publicações da autora como nos palcos, chegando até nossas mãos mediante um datiloscrito presente no arquivo pessoal da autora, acessado, em outros momentos, pelos pesquisadores Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Além das relações temáticas com os demais textos do ciclo *enclave*, chama atenção, também, a maneira como o texto está estruturado, visto que há uma formalização épico-narrativa semelhante àquela da literatura de folhetos nordestina, constituindo uma, assim chamada, “dramaturgia em cordel”²⁰, pois há nestes textos uma reapropriação de

²⁰ Assim chamadas por Lourdes Ramalho as produções dramáticas que se apropriam formalmente dos folhetos nordestinos escritos em versos. Essa é, portanto, uma forma de aproximar-se da cultura tanto por questões formais, quanto temáticas. Existe, portanto, uma estreita relação entre as produções dramáticas em cordel que chegam de Portugal no século XIX a entremez, e as produções orais que existiam na tradição nordestina, as cantorias, com as quais a autora já estava bastante familiarizada devido à influência de sua família nesse âmbito artístico. O resultado desse diálogo entre as expressões artísticas dos dois continentes é encontrado na produção dramática do segundo ciclo, quando a autora busca as influências da cultura ibérica na cultura nordestina. (cf. ANDRADE; MACIEL, 2011).

recursos formais daquilo que, no Brasil, se compreende por cordel, ou por “folhetos nordestinos”, conforme denominação de Márcia Abreu (1999), e os recursos próprios do texto dramatúrgico: segundo essa autora, é preciso distinguir aquilo que se compreende por cordel, tendo em vista as confusões conceituais causadas por essa nomenclatura – o cordel surgiu no contexto europeu e se difundiu devido à facilidade de circulação e venda, pois variados textos eram veiculados nesse suporte, quase sempre com baixo custo de impressão e venda, por serem produzidos em papéis de baixa qualidade e vendidos em feiras, por vendedores ambulantes, facilitando a compra e a circulação.

Assim, os textos publicados nesse suporte, chegavam mais rápido ao público e proporcionavam a propagação de novas ideias e o conhecimento de diferentes obras: foi também por isso que Gil Vicente utilizou essa fórmula editorial para a veiculação de seus textos dramáticos. Por falar nesse autor, ele foi uma das principais referências para Lourdes no intuito de estabelecer o diálogo com a cultura ibérica, não só no que diz respeito às questões temáticas, mas também naquilo que se refere às relações estéticas e formais, visto que o segundo ciclo possui uma formalização estética nos moldes do cordel nordestino (notadamente no que se refere à forma dos versos e às tipologias dramáticas):

A dramaturgia, no nordeste, teve também suas troupes que vagavam por toda parte, trazendo textos ibéricos e, mais tarde, autores brasileiros, ainda inéditos, focalizando tipologias tiradas de Gil Vicente, Lope da Veja, Calderon de la Barca, etc ... Calderon e o nordeste têm muito de comum. É autor ibérico que muito influenciou a mentalidade nordestina, através do romanceiro e até da Literatura de Cordel, pois ambos são a mesma literatura do Auto Sacramental que chegou até nós, como um teatro religioso muito piegas. (RAMALHO, 2005, p. 52)

Logo, o cordel – tanto o texto literário nordestino, quanto a fórmula editorial ibérica – cumpre a tarefa de aproximar o texto e leitor/espectador, pois os versos e a presença das características da oralidade aproximam o texto e aquele que o recebe, tornando mais fácil sua circulação, remetendo a um suporte para publicação de diferentes tipos de textos no contexto europeu. Só na década de 1980, surgem algumas pesquisas que buscam estabelecer uma relação entre o gênero literário produzido no Brasil e a fórmula editorial importada de Portugal. Passa-se, então, a reproduzir um discurso que afirmava haver uma estreita relação entre o gênero poético brasileiro e o suporte europeu, o que leva à compreensão de que o primeiro seria uma “tradução” do segundo para o contexto brasileiro. Contudo, a razão para que haja essa busca por relações entre as

práticas artísticas dos dois continentes está relacionada àquilo que Abreu (1999) chamou de “mito do colonizador”. Nesta direção, no Brasil, se atribui à antiga metrópole os feitos do país colonizado, alegando não haver, nesse último, condições suficientes para o desenvolvimento de artigos de valor, confundindo-se “poder político e econômico com a capacidade criadora” (ABREU, 1999, p. 127), em razão disso, passou a ser denominado cordel aquilo que é próprio do Brasil, negando aos folhetistas nordestinos o devido (re)conhecimento.

Os folhetos nordestinos são produções que remetem à tradição oral de cantorias, da qual a família de Lourdes Ramalho faz parte. Conforme já foi pontuado por Maciel (2012), parte da formação cultural recebida por Lourdes Ramalho se deu em virtude de sua convivência com “as cantorias de viola e as histórias contadas por vendedores de folhetos, aprendendo desde cedo a amar sua terra e cultura do seu povo [...]”. (MACIEL, 2012, p. 94). É, portanto, devido ao contato com essas formas de produção artístico-cultural nordestina que a dramaturga privilegia temas e formas ligadas à cultura popular e ao povo nordestino.²¹

Após os anos de 1990, sua obra promove mediações culturais entre grupos teatrais de Brasil e Portugal, por meio dos folhetos e do teatro em cordel, além dos diálogos que a autora passa a ter com artistas e encenadores de Portugal e Espanha, estabelecendo esse diálogo intercontinental, para também aproximar-se de suas raízes genealógicas judaicas e sertanejas. Daí que, em termos formais, para considerarmos essa dramaturgia em cordel é preciso ponderar que estamos tratando de uma produção dramática que se formaliza de maneira semelhante ao folheto nordestino, mas com as distinções que ainda caracterizam esses textos como teatrais, principalmente a independência da fala dos personagens, que não mais dependem do narrador, elemento este que é característico no folheto nordestino, enquanto gênero fortemente narrativo.²² Esse modo de formalizar os

²¹ As criações artísticas dos familiares de Lourdes Ramalho, os violeiros e cordelistas, estão diretamente ligadas à cultura oral que, em meados do século XIX, encontra na escrita uma maneira de “guardar” os versos, o que constitui uma escrita a serviço da oralidade. Dessa forma, “as estruturas tradicionais do poder da transmissão do conhecimento perderam o seu controle exclusivo” (LEMAIRE, 2010, p. 22). No folheto nordestino, enquanto gênero literário há todo um sistema de configurações que formaliza essas produções, são textos escritos em versos, com uma métrica definida, temas que despertam o interesse do ouvinte/leitor, e frequentemente fazem críticas à ordem dominante. Tais características vêm, justamente, dessa origem na tradição das cantorias, visto que na peleja, por exemplo, o objetivo é competir por meio do elogio e depreciação ao oponente, essas características vão se ajustando ao texto escrito e sendo formalizadas esteticamente no folheto nordestino, enquanto produção literária, genuinamente brasileira.

²² Nessa perspectiva, há ainda uma aproximação daquilo que ficou conhecido como juglar, ou menestrel, no Brasil, a saber, aquele que ao declamar os versos faz intermédio entre o texto e o público. Já em Lourdes

textos do segundo ciclo é apresentado também no terceiro ciclo e nas duas obras que estamos analisando neste trabalho. Assim,

A forma destes textos recorre ao épico-narrativo: seja na prosa do primeiro [*Guiomar sem rir sem chorar*], na verdade um monólogo, seja nos outros dois, que, ao recorrerem ao cordel como estratégia estético-formal, abraçam também os recursos epicizantes, coerentemente ao princípio narrativo desta forma popular de literatura (MACIEL, 2012, p. 104).

A *Guerreira Joanita Guabiraba* apresenta, então, a história de uma Mãe, à guisa de narradora-personagem, que inicia sua fala se apresentando como uma valente guerreira, pondo essa produção dentre aquelas que constituem uma tradição de narrativas que apresentam a figura feminina por este ponto de vista. Os traços estilísticos narrativos apontam, portanto, para o fato de que a produção de Lourdes Ramalho já não está (àquela altura) tão apegada aos padrões tradicionais do drama (a saber, aquela forma vazada em diálogos intersubjetivos), pois recorre a outros recursos, como a dimensão épico-narrativa, em que encontramos a área de “epicização do drama” (SARRAZAC, 2002).

Como se sabe, o drama foi constituído tradicionalmente pelo diálogo, enquanto recurso estilístico preponderante nesta *forma geral*, sendo compreendido como um drama de conversação. Essa forma será mantida desde o século XVI até o século XIX, quando entrará em “crise”, conforme Peter Szondi (2011), pois as formas de expressão já conhecidas não mais davam conta do conteúdo que estava sendo formalizado, após 1890. Ou seja, o diálogo já não dava conta de gerar comunicação e de representar o homem e seus conflitos internos, por exemplo. Surgem, então, as tentativas de “salvamento do drama” (SZONDI, 2011), apontando para o surgimento do drama moderno como perspectiva de solução daquela “crise”, indicando, nos termos de Sarrazac (2002), para uma *rapsodização*:

Falar de rapsodização da obra teatral, destacar na escrita teatral uma pulsão rapsódica, é voltar à concepção ampla de épico de Benjamin. [...] A pulsão rapsódica – que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem o privilégio do teatro) – procede, na verdade, por um jogo múltiplo de oposições e de oposições ... Dos modos: dramático, lírico e épico e mesmo argumentativo [...]. (SARRAZAC, 2002, p. 227)

Ramalho, essa figura aparece como uma ilação ao “Gracioso”, uma herança do Teatro Espanhol do Século de Ouro, como discutiremos no próximo capítulo.

Nessa direção, a nova forma dramática não estaria mais presa às formas preestabelecidas, logo, teria espaço para os “transbordamentos” estilísticos. Com a ideia de poeta-rapsodo, encontram-se linhas de fuga pelas vias do lírico e do épico. Dessa maneira, a Mãe, a própria Joanita Guabiraba, domina a dimensão discursiva, estatuto próprio do drama, mas também é construída em uma área intersectiva com as formas épico-narrativas, como uma espécie de *rapsodo*, pois é pela sua narrativa e sob sua perspectiva que acontece o desenrolar das ações (todas enformadas em sua voz rapsódica). Obviamente, essa dimensão não descaracteriza a forma dramática, apenas lhe dá outras possibilidades de representação: há a predominância de uma narrativa sobre a origem de um povo, formado a partir da relação com mulheres guerreiras; mas não se pode perder de vista que, além da dimensão épica que constitui este texto, há nele, também, uma dimensão lírica, marcada na centralidade da fala da personagem-mãe ao falar de si, se colocando sempre em primeira pessoa e buscando estabelecer sua identidade.

A narrativa tem início com a apresentação dos personagens, principalmente aquela que é o centro daquela sociedade e que, em seguida, vai caracterizar as demais personagens:

Sou Joanita Guabiraba
 Natural dessas ribeiras
 Já corri por muitas plagas
 Nas andanças fui ligeira
 - Sou Joanita Guabiraba
 A mais valente guerreira!
 (RAMALHO, s/d, p.1)

A personagem, assim, implementa sua feição discursiva se apresentando ao público/leitor e, a partir disso, já podemos fazer algumas interpretações. Primeiramente, em relação ao nome da personagem principal, podemos considerar que Joanita remete a um nome de origem espanhola, o que faz referência à dimensão ibérica ligada ao projeto artístico da autora: ainda, Joanita é o feminino de Juan, nome frequente nas narrativas românticas espanholas, nomeando o famoso personagem conquistador Don Juan, presente, também, em outras produções ramalhianas (a saber, o *Romance do Conquistador*). A versão feminina desse personagem, na peça em análise, não é aquela que conquista diretamente vários homens, mas é ela quem possui as cem virgens que estão

dispostas ao casamento. O sobrenome, Guabiraba, por sua vez, deriva do tupi, fazendo referência à dimensão autóctone e caracterizando um traço de pertencimento identitários, pois esta era a língua falada pela tribo tupi-guarani presente no território brasileiro no século XVI. Guabiraba é um fruto que possui várias sementes e que, de acordo com as crenças populares, devem ser plantadas rapidamente para que não percam a capacidade de germinar, isso explicaria, por exemplo, a pressa da mãe para negociar suas filhas, seus frutos, pois as virgens que poderiam perder a capacidade de gerar filhos. Além disso, é possível observar que esse fruto apresenta, como cores características, o verde e o amarelo, remetendo ao maior símbolo da nação, a bandeira, e as principais riquezas do território brasileiro, as matas e o ouro. Portanto, Joanita Guabiraba torna-se a somatória de dois principais pontos de partida para a compreensão do segundo e do terceiro ciclo da produção ramalhiana: as raízes ibéricas e construção de uma alegoria fundacional.

A personagem, assim, inicia a peça se apresentando para o leitor/espectador por meio da afirmativa “Sou”, o que insere a narrativa, também, na dimensão do lírico, pois há uma centralidade para a tessitura desta figura rapsódica, que busca expor sua própria identidade como guerreira que se quer, afinal, mãe da nação. Essa afirmação vai se repetir mais uma vez, quando Joanita Guabiraba introduz sua fala afirmando “Sou”, “Sou Joanita Guabiraba a mais valente guerreira” (RAMALHO, s/d, p.1), o que caracteriza uma necessidade de autoafirmação, tal como ocorre na fala das Guiomares, as quais explicam em vários momentos que são professoras, quais suas condições de vida e quais os objetivos de suas falas, o que pode ser compreendido, também, como um reflexo da marginalização das mulheres: assim, quando lhes é dada a voz, elas afirmam quem são. Diante disso, mesmo dados os diálogos com os diferentes recursos estilístico-formais, este texto ramalhiano se hibridiza com outros gêneros, levando vestígios deles para sua formalização, tal como o épico e o lírico.

O principal referente, todavia, é o folheto nordestino, pois o objetivo buscado no segundo ciclo é a aproximação das raízes ibéricas, como já apontamos:

[...] É desse entendimento que se atinge, nas peças citadas, uma forma híbrida. Tal forma re-elabora o folheto nordestino em chave dramática, não apenas na utilização de versos, mas na medida que utiliza as sextilhas, com metrficação regular em redondilha maior, como veículo para a expressão dos diálogos ou excertos narrativos. Todavia, para a construção dos diálogos entre personagens rompe-se com a independência das estrofes, visto as falas dividirem independentemente da constituição das sextilhas, podendo, às vezes, aparecer um refrão, em

dístico, quando a situação do conflito ou das relações entre personagens assim o exige. (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 27)

Para a análise de *A guerreira Joanita Guabiraba*, iremos além da perspectiva estrutural já mencionada e levaremos em consideração duas hipóteses de leitura: a primeira pautada na compreensão de que *a dramaturga tece uma contranarrativa do mito de fundação da nação*, através da centralidade da figura feminina; e a segunda a partir da perspectiva da compreensão daquilo que foi chamado por Cavalcanti (2015) de “certezas esquemáticas”²³, pois ao passo que a autora constrói um personagem que confirma um lugar comum, ela desconstrói essa “certeza” por meio do discurso ou por suas ações.

No excerto destacado acima, observa-se a dimensão relacionada a uma marca de identidade, visto Joanita Guabiraba iniciar a narrativa se apresentando através da afirmativa “Sou”, o que indica uma voz em primeira pessoa. Ela, então, se apresenta como a detentora de “cem virgens das Amazonas”, o que leva o leitor para uma dimensão mítica, uma vez que a autora recorre à figura das guerreiras míticas para construir uma alegoria para a fundação da nação. Essa dimensão introduz a produção ramalhiana naquilo que se caracteriza como uma recorrência na literatura, pois a representação da mulher guerreira é uma imagem bastante presente nas produções literárias, com nomes diferentes e características distintas: as mulheres aparecem ocupando um lugar que, por vezes, caberia a um homem, principalmente, quando ela é guerreira e luta em defesa do seu povo, devido ao seu nascimento, no lugar de um filho varão, em famílias tradicionalmente guerreiras (cf. GALVÃO, 1998).

A imagem da *donzela guerreira* é, assim, trazida à cena por uma vasta tradição literária que atravessa séculos de produções. Entretanto, observa-se que essa representação é pautada numa perspectiva que a coloca sempre com “configurações peculiares”: por vezes ela é a feiticeira, a freira, a prostituta e a meretriz (GALVÃO, 1998). Assim, a presença dessas mulheres causa uma marginalização dessas personagens, pois é pautada em uma visão machista, que divide a mulher pelo viés da sexualidade e pela promiscuidade. Ao homem é possibilitado transitar por diferentes contextos e assumir inúmeros papéis, desde os mais valorizados até aqueles relegados ao degredo; por outro

²³ Esse termo foi utilizado, primeiramente, por Maciel ao fazer referência à maneira como o pesquisador da obra ramalhiana deveria se posicionar diante de alguns “incômodos” gerados por essas “certezas esquemáticas”, pois alguns textos da autora podem “[...] beirar o “localismo”, o “pitoresco” ou o exotismo”, por exemplo no que se refere ao recorte do aspecto temático ou mesmo na construção de tipos muito atrelados a uma espécie de quadro de costumes [...]. (MACIEL, 2012, p. 98).

lado, a mulher estaria condicionada a ser submissa ao discurso do homem, e, no momento em que as personagens são tomadas por um impulso transgressor e se voltam contra as imposições dominantes, tornam-se mulheres marginalizadas, excluídas e condenadas, tal como ocorreu com Joana D’Arc, “excomungada pela Igreja e queimada na fogueira como bruxa aos 19 anos, para mais tarde virar santa e ser canonizada pela mesma Igreja”. (GALVÃO, 1998, p. 13).

É válido ressaltar que essa representação da *donzela guerreira* está voltada, principalmente, para as produções europeias, uma vez que, em outros contextos geográficos, a figura da mulher aparece de forma “não-especializada”, podendo figurar em diversas funções e contextos, devido à necessidade de suprir a falta do homem, quando ocasionada por morte ou pela ausência (por exemplo, por ocasião de uma viagem), conforme aconteceu com as guerreiras Amazonas de Joanita Guabiraba. Elas, portanto, assumem o papel de provedoras da família através dos conhecimentos sobre o plantar e o colher: “Vista desse modo, a não-especialização seria uma vantagem, permitindo à mulher desempenhar simultaneamente e com grande competência os papéis de chefe de clã, administrador, líder político, esteio da produção econômica centralizada no lar, além de esposa e mãe” (GALVÃO, 1998, p. 33). Nesta direção, podemos afirmar que as amazonas erigem uma sociedade contra-hegemônica (mas que se quer hegemônica), ao passo que, de acordo com o mito, recriam pensamentos e exclusões semelhantes às aquelas feitas pelos homens na sociedade que se fortaleceu e na qual ainda vivemos. Quer dizer: o mito das amazonas aponta para uma sociedade composta somente por mulheres, em que os homens eram tidos como menores e como inimigos, logo, deveriam ser afastados. Para engravidar, o vento era o provedor da vida, e quando a criança nascia, se fosse homem seria morta; se fosse mulher seria conservada a vida e viveria seguindo os mesmos ideais (GALVÃO, 1998).

A observação de uma ordem contrária pode causar um determinado estranhamento, mas é sabido que isso já aconteceu em várias culturas, tanto com os homens, quando eles ameaçavam o trono de um rei, quanto nas narrativas em torno da donzela guerreira que, apesar de não ser sacrificada por nascer mulher, quando o verdadeiro desejo do pai é ter um filho homem, é tirada dela a liberdade de escolha e lhe são impostos trabalhos e costumes de homens guerreiros. Além disso, é de se notar que tal referência já aparece em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, quando o personagem-herói escreve uma carta direcionada às Icamiabas, no capítulo IX. Essas mulheres são

guerreiras que viviam na mata, chamando atenção para as distinções dos usos da língua, principalmente, e para o fato de que, na cidade de São Paulo, as Icamiabas são conhecidas por Amazonas, o que para Macunaíma tende a ser algo positivo, tendo em vista que “assim, ficais mais heroicas e mais conspícuas, tocadas por essa plátina respeitável da tradição e da pureza antiga”. (ANDRADE, 2013, p. 97). Há, ainda, a referência às Amazonas, índias guerreiras que viviam em território brasileiro, no século XVI, quando foram encontradas pelos lusitanos, conforme apontam as lendas que a elas fazem referência.

Mas, se, por um lado, as mulheres são guerreiras e estão longe do lugar de passividade que lhes foi outorgado pela tradição machista, por outro lado, chama-nos atenção a referência feita às mulheres como “virgens”, pois, dessa maneira, a autora acaba reforçando a visão instituída para a figura feminina desde a Idade Média, e continuando a tradição iniciada, no Brasil, com a narrativa de José de Alencar, ao fazer referência a Iracema como a “virgem dos lábios de mel”. Ao passo que essas mulheres são representadas como “virgens” e “puras”, elas possuem, também, uma imagem apegada à representação da mulher fértil/reprodutora, o que aparece desde a pré-história, se levarmos em consideração a Vênus de Willendorf e suas formas avantajadas para simbolizar a fertilidade. A fertilidade, no texto ramalhiano, também é um grande signo de representação do futuro da nação que estava sendo fundada, visto que as Amazonas são mulheres progenitoras, disponíveis para criar os filhos da nação. A fertilidade está relacionada às mulheres que esperam os filhos frutos da nação, mas também é representada pela terra, que dará frutos encarregados da subsistência dos filhos da nação. Logo, as mulheres são reponsáveis pela construção da nação e a mãe-terra reponsável pela manutenção daqueles filhos, sendo marcada uma relação maternal de existência e subsistência. Todavia, é possível observar adiante que, durante toda a narrativa, a autora reforça a imagem das Amazonas em contiguidade à imagem das virgens:

Cem virgens bem preparadas
 Para formar uma nação
 Uma pátria organizada
 Exemplo de perfeição
 Que será admirada
 Por ímpio, ateu e cristão! (RAMALHO, s/d, p.1)

No excerto acima, notamos a referência não só à ideia de uma nação que será construída a partir dos filhos das Amazonas, mas também a referência à pátria. A pátria, nesse caso, pode representar, mesmo que indiretamente, a inserção primeira do homem na narrativa, uma vez que, se voltarmos à etimologia da palavra, *pátria* vem do latim *pater*, pai: “Pai se refere, portanto, ao poder patriarcal e pátria é o que pertence ao pai e está sob seu poder” (CHAUÍ, 2006, p.15). Ademais, Sommer (2004) aponta para o fato de os autores, nos contextos pós-colônias latino-americanos, se constituírem como verdadeiros *pais da nação*, pois é a partir de suas criações que determinadas narrativas e relações (nunca imaginadas) podem ser consolidadas. Além disso, como já apontamos anteriormente, os autores das mais conhecidas ficções de fundação, como é o caso de José de Alencar, são também políticos envolvidos no projeto de construção da nação.

Chama-nos atenção, ainda, o fato de que essa “pátria organizada/ exemplo de perfeição” não se concretiza da maneira que Joanita Guabiraba pensou, pois enquanto para a mãe aquela era uma relação de grande responsabilidade, fazendo-a questionar a índole de todos os pretendentes sobre o merecimento da confiança “- Merecem todos confiança?” ou “A quem posso confiar?”; os homens, por sua vez, sempre decepcionaram Joanita Guabiraba com atitudes contrárias àquilo que ela julgava ético para os pais e mães da futura nação, tendo em vista que muitos dos homens disponíveis para suas “virgens” eram corruptos e roubaram as riquezas do povo, sendo, então, desprezados:

Não quero homem pelintra
Nem metido a gostosão
Potoqueiro nem farrista
Loroteiro ou entolão!
Raparigueiro ou quanguista
Feito cavalo do cão! (RAMALHO, s/d, 3)

Diante disso, é possível estabelecer uma relação contrária àquilo que era representado na mitologia grega, uma vez que, naquelas narrativas, as mulheres, principalmente as estrangeiras, eram responsáveis pela desgraça dos homens e pela ruína das famílias: na dramaturgia ramalhiana, esse papel é assumido pelos homens. Ademais, pensando por uma perspectiva histórica e baseados na política nacional, é possível fazer alusão ao tempos de colonização, quando o Nordeste foi uma espécie de virgem a ser explorada, durante o século XVI ao XVIII, que, quando já não rendia lucros, foi abandonada e preterida pelo Sudeste.

A guerreira segue narrando suas tentativas de casar as suas filhas, fazendo grupos de dez mulheres para os vários tipos de homens que se propõem a assumir tal compromisso. Logo, o objetivo de casar as filhas faz com que não haja um distanciamento do modelo tradicional de casamento-família, o que reforça as concepções dos já conhecidos e consolidados *romances de fundação*. Nesse momento, a autora se distancia da dimensão mitológica em torno das Amazonas, pois, segundo as narrativas, elas não tinham maridos e, para ter filhos, faziam um ritual sagrado sob a lua, convidando outros índios para o momento de concepção.

Entretanto, no texto ramalhiano, há a dimensão extremamente valorizada do casamento heterossexual, mesmo que distante de qualquer concepção de amor romântico, entendido, primeiramente, como necessário à reprodução e manutenção de linhagens, e, nesse caso, o homem torna-se o centro, pois as mulheres não conseguem essa feitura sozinhas. Ao mesmo tempo, o casamento é uma questão de honra para essas mulheres, tendo em vista que, para formar a família e, por sua vez, a nação, as virgens precisam de um marido, o que implica, também, uma lógica pautada nos costumes cristãos, além de uma reprodução da ideologia que compreende a união entre homem e mulher como modelo a ser seguido, pois:

A constituição dos papéis femininos no período colonial passou, evidentemente, por essas famílias administradas por mulheres, nas quais elas usavam seus corpos como queriam, vivendo formas não sacramentadas de convívio sexual e delas tendo filhos. Suas práticas, consideradas pecaminosas pela Igreja, permitiam assim valorizar o projeto de construção de uma mulher ideal: mulher que deveria ser casada, mãe, afeita à domesticidade, à piedade religiosa, preocupada em consolidar a família. (DEL PRIORE, 2009, p. 73)

Assim, no Período Colonial, ainda que houvesse mulheres que ousassem sair para a esfera pública e se infiltrassem nos meios de produção destinados aos homens, elas eram marginalizadas, pois por origem pertenciam à esfera particular, e deviam, portanto, cuidar somente da casa e dos filhos. Por outra perspectiva, a relação mulher/homem, na peça, aponta não só para a tensão entre o feminino e masculino, mas também para a tensão entre o próprio e o estrangeiro, o de dentro (as Amazonas) e o de fora (os homens que vão chegando). Mais que instâncias reprodutivas, eles são agentes da mistura, da miscigenação da nação, tal como ocorre em narrativas como *Iracema* e *O guarani*, de José de Alencar, resultando em uma mistura entre o Nordeste e o Sudeste, a colônia e a

metrólope, as mulheres que já viviam naquela região e os homens que chegavam para gerar frutos nas mulheres e na terra.

Além do que já foi pontuado até o momento, há outra relação que merece destaque, e diz respeito ao avanço do capitalismo, tendo em vista a relação não só entre as profissões dos primeiros maridos até os últimos cônjuges, aqueles que finalmente foram capazes de gerar “homens de bem”. Os primeiros homens são ministros, casam-se com as Amazonas com toda a pompa e esbanjam dinheiro público, mas, aos olhos da mãe, o casamento não foi conforme o desejado, devido aos desmandos e às desordens praticadas. Em seguida, Joanita Guabiraba oferece mais dez virgens, que agora se casam com os senadores e, da mesma forma, não há satisfação com o casamento, pois eles desviam do comportamento ético e honesto esperado dos pais da nação. É possível notar que há uma crítica social ao comportamento das pessoas ligadas à política no Brasil e suas relações com o dinheiro público, uma vez que, durante a lua de mel, a voz narradora deixa claro que “viajaram o mundo inteiro com o dinheiro da nação”.

Já lá se vão trinta virgens
Deus me livre – te esconjuro!
Casaram com peralvilhos
Que só terão por futuro
A cadeia ou o exílio!
- Nada! Estão bem seguros!
(RAMALHO, s/d, p. 2)

[...]

Valha-me Nossa Senhora!
Pela força que me destes!
Por mais que eu tenha tentado
Só encontro cafagestes!
Por mais que haja lutado
Só me deparo com pestes!
(RAMALHO, s/d, p. 3)

A narrativa segue e Joanita Guabiraba vai tentando casar suas virgens, mas cada vez que casam com os políticos, as mulheres são enganadas, ou o projeto de formar uma “pátria organizada” e “Exemplo de perfeição” é destruído pelas atitudes dos maridos e, também, das esposas, corrompidas que foram pela lógica do capital. Não há, nesse contexto, a propagação dos discursos em que as mulheres são as malfeitoras e destroem aquilo que é construído pelos homens. Nesse caso, não é a mulher, somente, que ocupa o

lugar de maldizer na relação: os dois são responsáveis pelos maus caminhos tomados e pela destruição do que é público – os casamentos que não deram certo podem ser compreendidos como maus frutos dados à nação, consequência do modelo de vida imposto pelo capitalismo.

Seguindo o raciocínio de Anderson (2008), compreendemos essa relação matrimonial também como uma “comunidade imaginada”, pautada em valores criados socialmente e partilhados por aqueles que ainda almejam sucesso nesse tipo de relação, pois é também *imaginada* e pautada em tradições, aparentemente, atemporais (ainda que sejam inventadas). O resultado desse casamento é a separação e os maus frutos advindos dessa relação, o que não acontecerá nos casamentos posteriores, levando em consideração que os maridos são agricultores e, portanto, vivem outra lógica.

Há a tentativa de casá-las de qualquer forma até que, diante da insistência, aparecem os maridos que, naquele momento, satisfazem as expectativas da mãe e das virgens para o início da nação: são homens que estão temporalmente distantes das questões de poder impostas pelo capitalismo, pois não se deixam perpassar pela ambição e luxo do poder político, como veremos adiante. Diante disso, notamos uma idealização da autora em busca do casamento adequado para as suas personagens-virgens e um discurso que valoriza a lógica agrária, por oposição às práticas do capitalismo.

Os maridos que deram certo não partiram em lua de mel pomposa com as esposas, não viajaram por inúmeros países e não estavam em busca de riquezas: eles buscavam apenas a subsistência. Essa valorização da vida simples, em oposição ao materialismo do capital, é um discurso que aparecerá em outros textos ramalhianos, como *A feira*, quando os personagens citadinos, que constituem a lógica capitalista da venda, são compreendidos como sujeitos inferiorizados moralmente, enquanto a família rural vive de acordo com valores benevolentes. É válido lembrar que o contexto de produção pode ser determinante para a visão que Lourdes Ramalho expressa nos seus textos. Provavelmente, esse texto foi escrito nos idos dos anos 1980, quando o Brasil ainda vivia os rescaldos dos anos de profunda tensão devido à Ditadura civil e militar. Portanto, essa é uma forma velada de fazer crítica social aos desmandos políticos daquele contexto e expressar o desejo de mudança, buscando uma nova maneira de conceber a nação que, de alguma maneira, fuja da visão segregadora imposta – idealmente, apontando para um viés nacional-popular, como era a tendência dominantes em nossos palcos desde os anos de 1950 .

Há, também, por meio da representação daqueles casamentos fracassados, uma crítica ao modelo androcêntrico do casamento e, por conseguinte, de família. Instaure-se, assim, uma crítica em torno da dimensão do capitalismo em relação ao patriarcado em suas diversas faces, como já mostrou Scholz (1996), pois as mulheres que antes dos casamentos eram livres, afinal guerreiras, tornam-se dependentes de seus maridos, esperando, no primeiro momento, que o trabalho braçal desempenhado por eles comece a dar frutos. Conforme apontamentos dessa autora, é devido às imposições do capitalismo que existem as divisões sociais entre o público e o privado, destinando às mulheres o espaço privado, o lar, e aos homens as demandas da vida pública, o que acarreta uma marginalização das mulheres no contexto social, fazendo-as viver na sombra dos homens.

Na tentativa de casar as virgens, a Guerreira questiona “Quero casar mais dez virgens a quem posso confiar?” seguidos de “Dez ilustres deputados”, em seguida os Governadores, e ainda “Os meus dez industriais!”. No entanto, nenhuma dessas tentativas deu certo, pois todos cometiam atos ilícitos quando estavam no poder e atrapalhavam o projeto de pátria, justamente porque havia sempre o homem como centro da relação, colocado como provedor e responsável pela subsistência da família; a mulher, por outro lado, era responsável apenas pela reprodução. Nesse viés, podemos considerar as afirmações de Sommer (2004):

A metáfora do casamento sutilmente passa a ser a metonímia da consolidação nacional ou mesmo decorre desta, se pararmos para considerar que os casamentos superavam diferenças regionais, econômicas e partidárias durante os anos da consolidação nacional. (SOMMER, 2004, p. 34).

Note-se que as tentativas de casamento vão passando por níveis de colocação social e de forma gradativa, do mais elevado até o mais baixo nível de remuneração, em relação ao capital, ou seja, das profissões e cargos socialmente privilegiadas, como os senadores e governadores que possuíam belos discursos sobre salvar a nação, mas não transformados em práticas, pois suas atitudes em nada concordavam com o que era dito, até os subordinados, como os “lavradores da ribeira”, que afinal foram os que conseguiram produzir os frutos desajados pela Guerreira Joanita Guabiraba, eram, também, “Alguns deles – peralvilhos,/ Os outros – homens de bem!” (RAMALHO, s/d, p.5). Ou seja: ao passo que o valor financeiro diminui, tende a aumentar a honestidade desses homens, como se no texto houvesse, a cada estrofe, uma descida ao que foi o início da

nação, historicamente: a cada casamento, as mulheres vão se distanciando da lógica do capitalismo e se aproximando da lógica agrária, ao verem na terra e na natureza a possibilidade de extrair o alimento necessário para sua sobrevivência, sem precisar lidar com as implicações do capitalismo. Os filhos, resultados dessas relações, são homens de bem, mas não deixam de existir os “peralvilhos”, frutos dos casamentos com homens desviados moralmente.

Assim, a narrativa segue, tratando da política e da economia, passando pelos industriais, praticamente recém-chegados, pois que se instalaram aqui entre as décadas de 1920 e 1930, com o incentivo do Governo Vargas. Depois de inúmeras tentativas falhas de casamento para a fundação da nação, que deveria ter resultado em uma pátria perfeita e invejável, a Joanita Guabiraba afirma que não desistirá de casar suas Amazonas e de consolidar seu projeto de fundação. Eis que aparecem homens “simples”, trabalhadores do povo, que se propõem a casar com as mulheres:

Eu trago quarenta homens
Lavradores de ribeira
Depõem na terra seu beijo
Sua esperança fagueira
Na semente - seu desejo
No verde - sua bandeira!

E se casaram as tais virgens
Com agricultores sem luxo
Depois de um mês de casados
Lá estavam quarenta buchos!
Em nome da nova pátria
Aguentaram o repuxo

Caíram os homens na terra
Limparam, sopraram o chão
Ficaram na doce espera
Do estrondo do trovão
Olhavam o céu na certeza
Do relâmpago em clarão!
(RAMALHO, s/d, p. 4)

Da união com os agricultores houve frutos, os novos filhos da pátria, que, ao contrário do que se coloca nas narrativas dominantes, em nada têm a ver com a relação entre índios e europeus. Entretanto, quando a autora desconstrói o mito de fundação marital e eurocêntrico, pondo à prova o mito já estabelecido na tradição literária desde o Romantismo, são os homens os responsáveis pelo fim dos casamentos e, por

consequência, levam a nação à ruína. Contudo, a Guerreira se mantém obstinada em conseguir uma nação/pátria que não envergonhe, tentando encontrar maridos para suas filhas que sejam homens de bem, para gerar bons frutos. Dessa maneira, a autora faz uma crítica à política brasileira do seu contexto de produção, chamando aqueles maridos envolvidos com a política de “peralvilhos”, também conhecidos por “almofadinhas”, os tipos que se interessam apenas com as aparências e com os interesses individuais, tendo em vista os desvios éticos e morais cometidos por eles, desvios esses que ainda se mantêm atuais nos dias de hoje. Já os agricultores, apesar de não terem fortunas ou trabalhos ligados ao capital, têm força de vontade para trabalhar no manuseio com a terra.

No entanto, dadas as condições climáticas de onde vivem, eles precisam viajar em busca de melhores condições de plantio, por isso esses homens que vão para longe, em busca de trabalho, se assemelham àqueles compreendidos nas narrativas expostas por Sommer (2004),

E, até certo ponto, a cultura patriarcal do populismo vai sendo preparada em narrativas que reformulam os romances de fundação de modo a resgatar para a história o soldado-cidadão. Ele fora o herói de luta pela independência, e até das guerras civis que se seguiram. Os guerreiros, então, foram chamados de volta à casa para se tornarem pais; a viril independência permitira a domesticidade negociada de notáveis que, para assegurar a paz, haviam comercializado suas filhas diplomáticas nas alianças de grupos diversos. Os homens, porém, não puderam permanecer em casa por muito tempo após a ofensiva intervenção, em 1898, dos Estados Unidos na guerra pela independência em Cuba, denominada Guerra Hispano-Americana em Cuba e também em Porto Rico (SOMMER, 2004, p. 39-40).

Apesar de não ter uma relação direta entre os enredos, o que nos interessa discutir é a representação do êxodo dos homens, daqueles que não conseguem permanecer em um mesmo lugar, porque precisam buscar melhores condições de subsistência para sua família, no caso dos maridos-agricultores, que estão lutando pela nação, afinal. Aqui, aquele soldado-cidadão é preenchido pela figura do marido-agricultor e a guerra é substituída pela presença da luta pela subsistência. Como dissemos anteriormente, essa relação entre as Amazonas e os agricultores distancia-se daquilo que é postulado pelo capitalismo: logo, as mulheres não estão colocadas em posição de subserviência, o que faz com que elas tenham autonomia para buscar estratégias para

suprir suas necessidades e as necessidades de seus filhos, pois elas precisam “aguentar o repuxo” (RAMALHO, s/d, p. 5). Desta feita, as Amazonas utilizam os seus conhecimentos²⁴ sobre o tempo e a natureza. Quando observam os primeiros sinais de chuva, cavam a terra e plantam aquilo que será seu sustento pelos próximos períodos de crise.

Apesar da relação frutífera entre os agricultores e as virgens, eles precisam ir para longe porque a terra onde estavam não era mais fértil devido à falta de chuvas, o que constitui uma visão agrária, de uma nação que ainda vive daquilo que a terra dá, e se aparta da economia de mercado, do comércio capitalista e da indústria. Assim, os maridos viajaram para longe de suas esposas em busca de uma condição climática favorável ao plantio, mas muitos não voltaram, outros morreram. Enquanto isso, as mulheres esperavam-nos com seus filhos, e, enquanto eles estavam longe, passaram sede e fome até a natureza favorecer o plantio. Diante das condições climáticas propícias, as Amazonas foram capazes de se manter com os alimentos advindos da colheita:

Mas, um dia, novamente,
Correram as águas no chão!
E as mulheres, contentes,
Com os filhos do coração
Plantaram novas sementes
- ergueram a nova nação!
(RAMALHO, s/d, p. 5)

Compreendemos, portanto, que as relações entre os homens e as guerreiras não se pautam em questões amorosas ou que envolvam algum sentimento. O que há, verdadeiramente, é o interesse econômico para a manutenção da ordem familiar que é tradicionalmente posta a cargo de homens. A união entre as Amazonas e seus esposos é pautada no interesse por constituir uma família, que dará início à nação, sem que os personagens precisem desenvolver sentimentos amorosos-românticos entre si – ou seja, o modelo ainda é aquele da nação-família, como no século XIX. É a opção por uma nação não explorada pelo estrangeiro/homem/colonizador, uma vez que os casamentos com

²⁴ Como podemos atestar, essas mulheres são detentoras de um conhecimento que não está ligado à lógica de mercado, tal como as outras personagens do terceiro ciclo ramalhiano, que desempenham funções liberais, como as de professoras licenciadas. Como já foi apontado por Cavalcanti (2015), as personagens femininas da dramaturgia ramalhiana são caracterizadas por suas funções: a maioria delas, principalmente aquelas do segundo e terceiro ciclo, ocupa a função de professora, e vê nessa profissão uma possibilidade de crescimento, tanto social, quanto pessoal, pois ganhando o suficiente para se manterem, elas não serão submissas aos maridos e às famílias, como é o caso da personagem Conceição, da peça *A mulher da Viração* (2011).

homens que pertenciam a outras “nações” estava fadado ao fracasso diante do conflito de interesses entre a nova nação que deviam começar e aquela às quais eles pertenciam:

Vou arriscar mais dez jovens
 - Que me traz? - Governadores!
 Querem salvar seus estados
 Das unhas dos exploradores
 Têm de serviços prestados
 Larga folha de louvores! (RAMALHO, s/d, p.2)

Se compreendermos a relação entre a Joanita Guabiraba e suas filhas como uma metáfora do Nordeste, é possível identificar que os pretendentes que chegam para se casar com as Amazonas são como os políticos de outras regiões que buscavam interferir na política regional, tentando salvar os Estados de problemas sociais fixados no imaginário nacional, como a seca. Como é sabido, há uma imagem estereotipada sobre o Nordeste que mostra somente a seca, por isso, durante anos, inúmeros políticos usaram esse argumento para compor suas promessas de campanhas. Esses são, portanto, codificados nos homens estrangeiros que tinham somente interesse no Nordeste e, por alusão, nas guerreiras Amazonas. Por isso, somente a última união parece dar certo, as “novas sementes” que foram plantadas conseguem dar bons frutos, porque foram semeadas por homens da terra que não possuíam interesses políticos e capitalistas exógenos.

Observamos, ainda, que, nesses casamentos, os homens, ainda que ausentes, ocupam a posição de provedores da família, que lhes é tradicionalmente destinada. A saída dos homens, essa fuga em busca de sustento, é característica dos *romances de fundação*, conforme apontou Sommer (2004), pois, como foi dito, eles precisam sair para a guerra em defesa da nação (basta pensarmos em Martim, no romance alencariano), e aqui os homens saem em busca de sustento para manutenção de sua prole. Apesar de as Amazonas, posteriormente, assumirem uma posição de liderança e conseguirem manter seus filhos, por meio do que foi plantado, ainda há uma dimensão das representações tradicionais dos papéis de gênero, pois o homem é visto como aquele que sai do espaço doméstico para ocupar o espaço público, enquanto as mulheres continuam no contexto privado, à espera de seus maridos.

Pensando por esse viés, é possível identificar uma certa transposição temática entre essas narrativas de fundação em que o homem possui uma “viril independência”

(SOMMER, 2004, p. 39): o homem, nessa obra ramalhiana, é esse guerreiro que veio da luta para constituir família e, metonimicamente, para dar início a uma nação. No entanto, se ali o guerreiro vai embora devido à necessidade de lutar na guerra; aqui ele vai embora porque precisa trabalhar e manter o sustento de todos, ou seja, aqui há uma influência econômica, mas também climática, vistas as condições ambientais que caracterizam o Brasil.

Nos trechos da peça citados anteriormente, depreende-se, para além do reencontro dos amantes, uma inicial dependência da mulher em relação ao homem, uma vez que, quando ainda estão sob a lógica do capitalismo, regidos pelo interesse no dinheiro, notadamente, o dinheiro público, as mulheres não apresentam nenhuma singularidade, nenhuma característica que lhe destaque daquilo que são os maridos. Elas vivem, pois, como uma sombra de tais homens:

Em mais dez virgens invisto
Capital depositado!
Terão estas por marido
Dez ilustres deputados
De pé e ponta escolhidos
E pelo povo votados
(RAMALHO, s/d, p. 2 grifo nosso)

[...]

E mais dez virgens se uniram
Aos noivos fenomenais
Muitas fábricas surgiram
Nos parques industriais
Que os rios poluíram
Com consequências fatais!
(RAMALHO, s/d, p. 3 grifo nosso)

As mulheres ao longo de toda a peça são tratadas apenas como as *virgens*, sem qualidades, defeitos ou qualquer outra especificidade; os homens, por outro lado, são adjetivados de modo positivo antes do casamento, e de modo negativo depois do casamento, quando não superam as expectativas da mãe-guerreira. Esse modo de construção do texto confere, portanto, uma oscilação em nível discursivo entre o elogio e a crítica às relações matrimoniais, pois ao passo que há a busca por esses casamentos e o acolhimento dos maridos devido aos cargos que eles ocupam, há também uma reprovação posterior à concretização dos enlaces.

Assim, Lourdes Ramalho formaliza uma *metaficção historiográfica* ao utilizar o mito das Amazonas como estratégia para compor uma contranarrativa de um aspecto histórico, como a fundação de uma região, tomada, aqui, enquanto nação devido às implicações políticas que envolvem o surgimento do Nordeste no imaginário nacional. Como Hutcheon (1991) aponta, a ficção, assim como a História, são equivalentes, uma vez que cada uma utiliza distintas estratégias para contar fatos históricos, não havendo hierarquias ou questionamento em torno da verdade ou da mentira. Dessa maneira, a dramaturgia ramalhiana insere, em seu modo de contar, a perspectiva feminina que foi ignorada pelo modo de contar dos historiadores, constituindo assim uma contranarrativa – ao final da peça, depois das idas e vindas dos homens, Joanita Guabiraba diz:

Ai, Joanita Guabiraba
 Quantos filhos você tem?
 - Milhões e milhões de filhos
 E não casei com ninguém!
 Alguns deles – peralvilhos
 - os outros – homens de bem!
 (RAMALHO, s/d, p. 5)

Dessa maneira, ela conseguiu alcançar seu objetivo, construiu a desejada nação, com os milhões de filhos, frutos das inúmeras tentativas de casamento com os homens de caráter duvidosos e com os lavradores, o que gerou os diversos tipos de filhos, uns “peralvilhos” e outros “homens de bem”. Mas, como nas narrativas baseadas no mito das Amazonas, os homens não ficam, eles não são dominantes, por isso, Joanita Guabiraba segue sozinha, o que para ela é positivo, uma vez que não está aprisionada a ninguém. Logo, as mulheres conseguem alcançar seus objetivos e a autora, assim, foge da perspectiva normativa no que diz respeito às relações entre gêneros.

3.2. Na dramaturgia ramalhiana, o valor é o homem?

Em virtude do que foi apontado anteriormente sobre a representação da mulher apenas como um ser capaz de gerar um filho e, por conseguinte, cuidar dos afazeres domésticos, é relevante considerarmos as discussões de Scholz (1996), no texto “O valor é o homem”, sobre as implicações do patriarcado e do capitalismo nas relações de gênero. Assim, o que primeiro a autora discute é como a definição de trabalho é centrada naquilo

que possui um valor abstrato: são, portanto, as funções desempenhadas pelos homens. Enquanto, do outro lado, estão as mulheres e os afazeres domésticos da chamada vida privada, o que não é considerado “trabalho” digno desse valor de mercado.

Scholz (1996), assim, rejeita o posicionamento de alguns grupos feministas que buscam uma igualdade entre o trabalho assalariado dos homens e as atividades desenvolvidas pelas mulheres, pois, segundo ela, é importante reconhecer que é a relação que se trava com o trabalho, assim chamado de abstrato, desenvolvido pelos homens, que coloca as mulheres em uma posição inferior: assim, não há possibilidade de atribuir valor ao trabalho doméstico das mulheres, visto que no trabalho do homem há uma lógica implicada pelo Capitalismo que lhe garante um valor.

Salvo engano é precisamente a ascensão do “princípio masculino” do trabalho abstrato como tautológico fim em si mesmo” (R. Kurz) que traz como resultado o confinamento doméstico e repressão da mulher na história Ocidental, produzindo, ao fim e ao cabo, a perda da dimensão sensível das relações humanas, a destruição da natureza e a ameaça da guerra nuclear. (SCHOLZ, 1996, p. 16).

Além disso, levamos em consideração aquilo que é entendido como *dominação*, pois, como afirma a autora, não está se tratando de um princípio relacionado à dimensão física, mas de uma atividade abstrata, pois essa dominação está relacionada à “institucionalização e internalização de normas sancionadas pela coletividade” (SCHOLZ, 1996, p. 17). Dessa maneira, as sociedades pautadas na lógica do patriarcado agem de forma repressora sobre as mulheres, mesmo que inconscientemente, visto ser a dominação um dado cultural, historicamente construído e não um dado biológico.

Por este viés, o patriarcado e a lógica das atividades por ele determinadas acabaram por definir duas esferas sociais, cada uma ligada a um gênero, à esfera pública e à privada. Da primeira participam os homens, desempenhando aquilo que tem valor abstrato, ocupando cargos na política, na ciência, na arte e das decisões do Estado. Por outro lado, na esfera privada, as mulheres estão destinadas a cuidar da família, e a elas são direcionados os discursos sobre sexualidade e afetividade. É importante observar que essas questões não estão diretamente relacionadas a aspectos biológicos, como a autora pondera, o que está em pauta são definições de caráter cultural. Já na lógica agrária, tal qual vivem as Amazonas e seus maridos agricultores, não há essas separações tão bem definidas, uma vez que há determinadas sociedades, principalmente as sociedades rurais,

em que a mulher se torna o centro do poder e é responsável pela tomada de decisão. (cf. SCHOLZ, 1996). Em *A guerreira Joanita Guabiraba*, por exemplo, há uma estreita relação entre os maridos e as imposições do capitalismo, pois eles são diretamente ligados à política e à lógica do capital, à busca pelo dinheiro, à corrupção e ao consumo; enquanto as mulheres são apenas a sombra deles, não possuem vontade própria e apenas os acompanham em meio às viagens e aos roubos. Os últimos maridos, os “lavradores da ribeira” (RAMALHO, s/d, p.4), entretanto, estão envoltos em uma outra lógica, ligada à natureza e ao trabalho com a terra.

Outro tema que se coloca, ainda nessa percepção da lógica do capital, é um tema recorrente na literatura brasileira: aquele que olha para o deslocamento das pessoas para outras regiões em busca de melhores condições de vida – a migração. O tema da terra e da seca, das dificuldades de sobrevivência naquele local seco, que se assemelha ao sertão nordestino, responsável pela migração de inúmeros homens, em busca de melhores condições de trabalho para plantar e colher. É por esse motivo que os agricultores, os últimos maridos com os quais as amazonas se casaram, viajam, deixando-as sozinhas com os filhos. No entanto, apesar de estarem longe de seus maridos e necessitarem de subsistência, elas não ficam somente esperando a volta deles. Como são detentoras de conhecimentos anteriores ao capitalismo, saberes relacionados ao tempo, à plantação e à terra, elas, ao verem a mudança do tempo e a chegada das chuvas, plantam e fertilizam a terra gerando filhos/frutos da nação.

Nessa perspectiva, levando em consideração aquilo que foi pontuado a partir da leitura de Scholz (1996), as mulheres que possuem uma vida agrária vivem em outra lógica, e, assim, na representação ramalhiana, essas mulheres parecem voltar no tempo, da lógica do capitalismo até a lógica inicial do desenvolvimento humano e de suas relações com a terra como modo de subsistência e de vida comunitária. Dessa maneira, em *A guerreira Joanita Guabiraba*, nos últimos casamentos, as mulheres não esperam pelos homens, não vivem na sombra deles, apesar de, no primeiro momento, haver essa relação.

Como já dissemos em outros momentos, Lourdes Ramalho é uma mulher pertencente a setores da classe dominante, criada em uma família tradicional, o que direta ou indiretamente se manifesta nas suas concepções de mundo e na maneira como constrói seus personagens. São justificáveis ainda certas “certezas esquemáticas”, as quais em alguns momentos aparecem como “sombras” do capitalismo, pois a dramaturga não foge totalmente desses discursos. Mas, como afirmou Scholz (1996), são

posicionamentos intrínsecos ao contexto histórico de modernização, que podem aparecer de modo inconsciente. Assim, a produção de Lourdes Ramalho rompe, em muitos momentos, com a perspectiva hegemônica, o que leva alguns leitores e críticos a definir sua literatura como feminista. No entanto, não há uma dimensão feminista em suas produções, mas feminina, como a dramaturga afirma em uma entrevista concedida ao *Jornal da Borborema*:

RD – *Dizem que quase todos os seus textos têm um toque feminista e um certo ranço em relação aos homens. É verdade?*

LR – Não, não é assim não. Muito embora não sejam propriamente feminista, eles são femininos mesmo, e como femininos eles se ressentem do machismo tão em voga na nossa região. Então, como eu conto histórias da região, eu tenho que trazer à baila isso. Coloco sempre mulheres fortes dentro dos textos, não sei porque esse reflexo. (DINOÁ, 1983, p. 3)

Assim, o texto não é transgressor em todos os seus limites e não podemos exigir que ele o seja, tendo em vista as concepções ideológicas em que se pautam os ideais da autora. Mais que isso: o contexto de censura²⁵ não permitiria tamanhas críticas e fugas aos padrões dominantes. No entanto, sob outro ponto de vista, poderíamos considerar que essa narrativa constitui, ainda com seus limites, uma contranarrativa do mito de fundação, visto que uma das primeiras características que fazem *A guerreira Joanita Guabiraba* se delinear como uma contranarrativa é o fato de ela se opor a uma das primeiras características definidas por Doris Sommer (2004), como traço dos romances de fundação institucionalizados: o fato de elas se constituírem como histórias de amor.

Conforme discutimos, em *A guerreira Joanita Guabiraba* há relacionamentos que estão pautados em um jogo de interesses econômicos e sociais. Primeiramente, quando a mãe, de certo modo, comercializa suas filhas para que tenha início uma nação. Dos relacionamentos matrimoniais que seguem não há exposição de sentimentos; o que fica são as ações negativas dos maridos, pois eles são resultados de relações baseadas na lógica capitalista, e o que importa não é o amor. Somente os últimos casamentos dão bons frutos, mas não são, nesse caso, frutos de um amor. São bons frutos, pelo que se pode

²⁵ Vale a pena ressaltar que estamos lidando com uma peça escrita no contexto histórico circunscrito aos entornos da Ditadura. Além disso, não podemos perder de vista que Lourdes Ramalho era, para Campina Grande, uma mulher com respeitado lugar social, esposa de um magistrado. Logo, muitas coisas que não poderiam ser ditas pela autora, eram colocadas na boca de suas personagens, ou ditas por elas por meio de uma dimensão satírica, como é mais frequente.

aferir, pois advém de homens que não vivem sob a lógica do capital, logo, não há um conflito de interesses, pois estão disposto a trabalhar pelo bem da família, para que as esposas ainda ocupem um lugar passivo no seu sustento.

Segundo Del Priore (2009), desde o período colonial é possível perceber a aparição das mulheres na vida pública, a submissão aos homens e a marginalização delas por questões de gênero, mas não raras são as vezes em que em meio a essa dominação as mulheres conseguem ocupar lugar de liderança e se destacar em um determinado contexto.

Se a gravidez, o parto e os cuidados com os filhos magnificam a mulher, incitando-a a recolher-se ao privatismo da casa e, por conseguinte, faziam-na sócia do processo de ordenamento da sociedade colonial, por trás da imagem da mãe ideal, as mulheres uniam-se aos seus filhos para resistir à solidão, à dor e, tantas vezes, ao abandono. Além do respaldo afetivo e material, a prole permitia à mulher exercer, dentro do seu lar, um poder e uma autoridade dos quais ela raramente dispunha no mais da vida social. Identificada com um papel que era culturalmente atribuído, ela valorizava-se socialmente por uma prática doméstica, quando era marginalizada por qualquer atividade da esfera pública. (DEL PRIORE, 2009, p. 15-16)

Dessa maneira, as posições de liderança que as mulheres poderiam assumir fora de casa são negadas na esfera pública, mas, no espaço privado, determinado pelo capitalismo como lócus de pertencimento da mulher, elas desempenham tais funções, porém confirmando papéis já esperados que sejam seus, como o de “rainha do lar”. Nessa direção, estão também as Amazonas, visto que, a elas, apesar de guerreiras, estavam destinados o espaço da maternidade e a responsabilidade de gerar os frutos/filhos da nação. É ainda uma dimensão da vida privada, pois vivem à espera dos maridos. Mas, com a ausência desses soldados/agricultores, elas assumem posições próprias daquilo que seria a vida pública, se nesse contexto, estivéssemos sob a lógica do capital.

As guerreiras, já cansadas de esperar pela volta dos maridos que migraram em busca de melhores condições climáticas para o plantio e colheita, buscam intervir na situação para manterem a si mesmas e a seus filhos. Ao verem as mudanças de clima favoráveis ao plantio, elas iniciam a plantação daquilo que seria o sustento de suas família nos próximos períodos, o que mostra que as mulheres possuem conhecimentos específicos, fazendo com que não dependam dos homens. Entretanto, apesar da independência das mulheres, é positivo para o capitalismo (e para o patriarcado) a

manutenção de um sistema que as aprisione e as torne submissas, uma vez que “A preservação de práticas culturais e representações simbólicas femininas indica que a construção da santa-mãe como um arquétipo para melhor submeter a mulher à vida doméstica foi um fenômeno de longa respiração histórica” (DEL PRIORE, 2009, p. 17). E, obviamente, enquanto prática histórica tende a ser reforçado por inúmeros discursos e práticas, pois passa a ser naturalizado. Portanto, cabe às mulheres a continuidade da tradição, a responsabilidade de manter ordem na família, o que tem implicação na vida “real”, por exemplo, se observarmos os casos das mulheres que, devido à ausência do marido, tiveram que assumir um determinado lugar na estrutura familiar e social, tal como aconteceu com Mariana e Ludovina²⁶, em *As velhas*, de Lourdes Ramalho (cf. MACIEL, 2012).

Sommer (2004) destaca a importância dessas ficções de fundação, principalmente, ao considerar as produções literárias de países emergentes. Para a autora, essas produções devem ser vistas pelo viés alegórico, pois haveria muito mais a ser contado, e é possível que a arte esteja perdendo grandes nomes dessa literatura, lida de modo superficial, por assim dizer. Entretanto, esse é um posicionamento ao qual Sommer (2004) vota uma certa reserva, pois, para ela, há um risco em generalizar tais produções, uma vez que nesse contexto há, também, produções literárias que não são tão ricas assim. No entanto, o raciocínio apontaria para a necessidade de que tais textos não devem ser lidos como simples narrativas, e sim ser lidos através de um desvelamento do que podemos chamar de primeiro nível de leitura, observando o que para além da superficialidade do texto.

De acordo com as diferentes formas de compreender a alegoria, é possível considerar que o texto de Lourdes Ramalho produz uma *alegoria* sobre a fundação da nação a partir de uma “linha de vestígio”, ou seja, é com base na narrativa sobre as amazonas que a autora tece uma possível contranarrativa do mito fundacional da nação.

²⁶ As duas personagens citadas dão origem ao que seria uma ordem “matriarcal” ao se tornarem o centro de suas famílias, na ausência de um homem viril. Mariana se vê sozinha, no sertão, com dois filhos para criar e em uma situação de extrema seca e desemprego, assim, devido às condições adversas ela precisa tomar as rédeas da situação para manter sua vida e aquelas pelas quais ela é responsável. A situação enfrentada por Mariana é, de certo modo, pior que a outra mulher, pois ela precisa manter sua família livre dos problemas que porventura aparecessem, mais que isso, naquele contexto, Mariana precisava manter sua honra e a de sua filha, pois uma mulher abandonada pelo marido não era vista com bons olhos. Nessas condições, são as mulheres que se tornam as lideranças de suas famílias e as responsáveis pela subsistência de todos, tal como aparece também em *A feira*. Situações que acabam colocando as mulheres como o centro da manutenção do seio familiar e excluindo os homens desse papel são, portanto, construções frequentes na dramaturgia ramalhiana.

As ficções de fundação possuem, portanto, um poder persuasivo, visto que elas são, na maioria das vezes, influenciadas pelos discursos hegemônicos, e aquelas narrativas que prevalecem confirmam sempre o discurso dominante. Em contraposição, as contranarrativas são um *modus operandi* que vai na contramão desses discursos dominantes e, por não encontrarem um referente no mundo real, são esquecidas ou engolidas pelos discursos de poder.

Em suma, o que se nota na alegoria ramalhiana é que a autora foge da perspectiva tradicional em que se baseia a maior parte das narrativas de fundação, seja ao apresentar uma ação diferente, ou um discurso de um personagem que contraria as visões hegemônicas, seja o contrário. Isso enriquece sua produção, uma vez que essa fuga tem se tornado um potencial para inúmeras produções contra-hegemônicas dessas narrativas de fundação, tendo em vista que

As alegorias vão mostrar tensões contra essas redefinições de alguns pontos. Em primeiro lugar, os escritores, vindos da elite, estavam longe de querer abrir mão de seu privilégio hierárquico em prol de projetos conciliatórios; além disso, personagens proeminentes às vezes excediam o sentido que lhes foi idealmente conferido, ou de alguma forma deixavam de incorporá-lo. (SOMMER, 2004, p. 70)

Há, portanto, uma dualidade representativa em Lourdes Ramalho, no sentido de que há, em um primeiro momento, a fuga dos padrões tradicionais das narrativas de fundação, mas há um limite para essa fuga, que é a questão de gênero e a submissão da mulher ao homem disfarçada de aparente centralidade feminina, que não se limita a esse texto, mas perpassa toda a produção da autora. Isto já foi explicitado através das “certezas esquemáticas”, abordadas por Maciel (2012), pois, através delas, a autora consegue fazer críticas políticas e sociais sob aparente reprodução do discurso hegemônico.

É preciso levar em consideração que em muitos momentos Lourdes Ramalho parece confirmar alguns pontos de vista que tendem a favorecer o discurso dominante, principalmente no que diz respeito às relações de gênero e sexualidade. É comum a presença de conflitos entre homens e mulheres, a necessidade do casamento, como objetiva *Joanita Guabiraba*, ou a rivalidade entre Mariana e Ludovina, em *As velhas*, pois a cigana “roubou” o marido da primeira, ou o trágico fim da família de Filó e Zabé em *A feira*, devido à ausência do marido/pai para defendê-los dos perigos e enganações da cidade grande. Em todas essas representações, as mulheres aparecem, em um primeiro momento,

como dependentes dos maridos, e conforme Maciel (2012) já inteirou, esse modo de criar pode gerar um “incômodo” no leitor da obra ramalhiana, porém, essas são “certezas esquemáticas” e, posteriormente, desveladas através de uma leitura atenta. Os homens que parecem dominar as mulheres não aparecem em nenhuma cena, eles são apenas citados nas falas dessas personagens; além disso, as figuras masculinas quando aparecem estão sempre afetadas por uma enfermidade, estando em posição de dependência de outras pessoas. Isso pode indicar, portanto, que a dominação que esses homens têm sobre as mulheres é apenas uma sombra do patriarcado ou vozes desse sistema que as impedem de ser realmente livres, uma vez que, conforme foi dito, esse sistema (re)produz marcas sociais que são mantidas ao longo do tempo e não são facilmente desconstruídas, nem mesmo com a ausência física dos homens. Assim, essa dominação é, na verdade, o vestígio do patriarcado nas vida das mulheres que já iniciam, a seu modo, uma nova ordem familiar.

As personagens femininas, por sua vez, são representações importantes da força feminina, pois apesar de suas limitações elas conseguem subverter a ordem dominante e conquistar seus espaços no mercado de trabalho, ou, pelo menos, no âmbito familiar. Assim, a dramaturgia de Lourdes Ramalho valoriza uma ordem matriarcal, pois as mulheres representadas subvertem o patriarcado dentro de suas possibilidades. Não podemos negar que as vozes masculinas que inferiorizam as mulheres e as querem submissas estão presente nos textos, mas não como uma confirmação da ordem dominante e sim como uma maneira de, paradoxalmente, expor e criticar esse poder.

4 REGIONALISMO E REGIONALIDADE NA DRAMATURGIA RAMALHIANA

4.1. Do regionalismo na Literatura Brasileira

Como já foi apontado anteriormente, a produção dramaturgica de Lourdes Ramalho ficou por muitos anos marginalizada, circunscrita ao *lócus* da autora, o interior da Paraíba, e essa seria, então, uma das razões que pode explicar o silenciamento da crítica e da história do teatro nacionais, justamente pelo fato de estarmos lidando com uma dramaturgia fora do eixo Rio-São Paulo, ou seja, por ser esta uma produção excêntrica, rotulada em nível nacional como *regional*. Interessa-nos, portanto, compreender, doravante, como as dinâmicas do regional afetam produções artísticas reservando-lhes um lugar à margem e, até certo ponto, impedindo que elas alcancem o centro.

As discussões em torno do regional abrangem diversos espaços de discussões, desde a política e a geografia, até a Literatura. Para Haesbaert (2010), a definição de região está voltada para os limites geográficos que demarcam as fronteiras e limites espaciais em um dado território, o que, de certo modo, entra em crise no século XX/XXI devido às influências da globalização e dos deslimites dessas fronteiras. Porém, é válido lembrar que, conforme Anderson (2008), todas essas percepções são *imaginadas*, pois são ideias de limites, construídas através de projetos políticos que buscam, entre outras coisas, a formação de um sentimento nacional/regional. De acordo com Albuquerque Jr. (2011, p. 35): “Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade, uma presença na natureza”. Assim, a ideia de região é também uma construção imagético-discursiva que vai se repetindo e ganhando força ao longo tempo, de acordo com os interesses políticos e econômicos, por isso, essa concepção é criada e imaginada para atender a um determinado grupo de interesses.

Próximo à compreensão de região está o entendimento daquilo que se concebe como regionalizar, ou seja, “recortar” (HAESBAERT, 2010, p. 3). Esse recorte, de certo ponto geográfico diz somente das semelhanças entre as paisagens de cada espaço, no entanto, surgem outras questões sociais ligadas, principalmente, ao poder, pois:

É evidente que, dependendo do caso, a história e a cultura acumuladas proporcionam a determinados contextos regionais um peso ou um valor simbólico e identitário muito maior do que os outros, como fica mais do que evidente, no caso brasileiro, para as chamadas regiões Sul (ou pelo menos para parte da região Sul, aquela ocupada ou colonizada por “gaúchos”) e Nordeste (numa identidade, pelo menos no início, moldada muito mais de fora para dentro, a partir da figura dos migrantes dela provenientes. (HAESBAERT, 2010, p. 8).

Assim, retornando ao contexto colonial e de desenvolvimento do Brasil até fins do século XIX, é sabido que grande parte das riquezas nacionais foi extraída da região Nordeste, o que, por muito tempo, contribuiu para o enriquecimento da região e o surgimento das principais capitais regionais, Recife e Salvador – com grande prestígio econômico e político no cenário nacional. Mas, como já afirmamos no capítulo anterior, passada a exploração, quando surgiram outros espaços mais lucrativos, por exemplo, no Sudeste, as terras de cá foram relegadas a uma espécie de marginalização para dar início a outro ciclo de exploração. Logo, o assim chamado ciclo da cana e do açúcar foi deixado para trás, sendo deslocados os contributos para o Sudeste e introduzindo em inícios do século XX, no âmbito nacional, um imaginário em torno da seca e da miséria como maneira convencional de compreender o Nordeste, levando a maioria dos autores da Literatura e da crítica a tratá-lo pela perspectiva do exotismo de forte acento naturalista, ou seja, as dificuldades enfrentadas na região, até então, Norte, eram resultados do meio e da raça que ali estava inseridas.

Há, portanto, a criação de uma imagem (e de discursos) que constitui o imaginário nacional sobre essa região e, também, da região Sul, constituindo uma hierarquia entre elas, pois havia

A certeza de que o rápido desenvolvimento do Sul, notadamente de São Paulo, se explicava por sua superioridade de clima e de raça, por ser um Estado de clima temperado e raça branca, levava a que não se tivessem dúvidas do destino desta área, “puxar o trem descarrilhado de uma nação tropical e mestiça”. O Norte ficaria “naturalmente” para trás. Só, pois, com

a crise desses paradigmas naturalistas, com a emergência de um novo olhar em relação ao espaço, com uma nova sensibilidade social em relação ao país e à nação, capaz de incorporar os diferentes espaços do país, vai ser possível a invenção do Nordeste como reelaboração das imagens e enunciados que constituíram o antigo Norte. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.75-76)

Daí, esses fatores históricos contribuem para a compreensão mais alentada de como se monta um esquema de hierarquia entre as regiões e de como se trava a relação de poder que os Estados do Sudeste representam para o restante do país. Também por isso, as produções do *eixo* Sul tornam-se extremamente valorizadas em detrimento das produções excêntricas. É assim que, atrelada à discussão do regional, está dada a dimensão do global/globalização que pode ser entendida de distintas maneiras: seja sobre aquilo que se refere aos mercados do capitalismo e as estratégias de venda para atingir diversos públicos; seja naquilo que diz da lide com as diferenças e os espaços de visibilidade, uma vez que a

[...] questão regional não está ligada apenas à realidade concreta que mostra uma nova força das singularidades, um revigorar dos localismos/regionalismos e das desigualdades espaciais. A mídia também alimenta uma revalorização do “regional”, ainda que ele seja entendido de maneiras as mais diversas. Para alguns, uma nova valorização do regional aparece no próprio bojo da globalização dos mercados e das comunicações, o regional aí sendo interpretado como uma revalorização do singular, da diferença; para outros, a nova “regionalização” seria um contraponto à globalização, via criação de uniões comerciais – como se os mercados comuns não estivessem inseridos numa articulação crescente aos circuitos globais da economia capitalista. (HAESBAERT, 1999, p.16)

O regionalismo, portanto, apresenta-se na Literatura Brasileira de dois modos distintos: o primeiro chamado por Albuquerque Jr. (2011) de *antigo regionalismo*, o qual confirma as visões estereotipadas sobre o Norte/Nordeste, pois se baseia na concepção naturalista, vazado pela ótica da saudade e apontando para uma literatura enquanto representação fidedigna do real. Posteriormente, já no segundo momento do regionalismo, o assim chamado pelo mesmo autor, *novo regionalismo*, surge no século XX influenciado pelo Modernismo, que “condena esteticamente o regionalismo naturalista e busca integrar o elemento regional como uma estética nacional” (ALBUQUERQUE JR. 2011. p.68). Nesse contexto, as obras literárias se apropriam dos aspectos regionais, como as configurações geográficas e modos de ler a cultura e dão a elas um trato artístico,

revelado por meio da ambientação, da linguagem, dos costumes ou demais recursos pertinentes às formalizações estéticas, que constituem inúmeras obras da Literatura Brasileira.

Contudo, apesar dos influxos do Modernismo e do *novo regionalismo*, muitos críticos entendem as produções literárias pelo viés do exotismo e, por isso, inúmeros autores foram adjetivados como *regionalistas*, o que lhes confere, de certo modo, um sentido negativo, dando-lhes um valor menor, pois coloca-os em um lugar de subalternidade na hierarquia nacional. O fato é que, conforme Albuquerque Jr. (2011, p. 41) já apontou, a problemática não está somente na denominação externa, mas na apropriação dos rótulos que os sujeitos da região tomam para si, pois, segundo ele, é preciso que historiadores, e incluímos nesse debate também os literatos, se neguem a ocupar esses lugares de subalternidade, “questionando e reivindicando o direito de apenas produzir saber em história [e literatura], sem mais adjetivos”. Para além desse debate, o que muitos críticos ignoram é o fato de o regionalismo ser uma importante tendência da Literatura Brasileira, desde a constituição do nosso sistema literário, constituindo, portanto, uma linhagem literária, sobremaneira relevante, conforme Galvão (2000), marcando muitos períodos da literatura nacional, pois nas obras é possível identificar um fascínio em relação ao *sertão* brasileiro.²⁷

Nessa perspectiva de linhagem, o regionalismo aparecerá ao longo dos textos literários, começando no Romantismo, mas, somente durante o Modernismo, é que será estabelecido um cânone dessas produções. As obras regionalistas avultam, assim, como uma maneira de chamar atenção do país para as produções que representavam espaços fora do Rio de Janeiro, concebido, naquele momento, como síntese do Estado-Nação. Isso acontece, principalmente, na primeira fase do regionalismo, durante o Romantismo. A segunda fase do regionalismo surge influenciada pelas ideias pré-modernistas, e compreende a visão regionalista como ultrapassada, pois, naquele contexto, não caberia conceber o Brasil como um lugar dividido, implicando a noção de desgeograficação, como pensava Mário de Andrade. Nessa segunda fase é destaque “*Os sertões* [que] sistematizou a concepção de um abismo a separar o país litorâneo e civilizado de um interior atrasado

²⁷ Sertão, nas primeiras acepções do termo, era compreendido como um lugar distante, diferente da perspectiva recente, que o compreende como lugar de seca, por assim dizer. Dessa maneira, já é possível identificar uma influência do regionalismo desde o Romantismo, enquanto um quadro diverso da nação, principalmente nas representações opostas (e que marcam uma linha de unidade e continuidade no sistema), por exemplo, quando pensamos nas tensões marcadas entre roça e corte em obras como “O juiz de paz da roça”, de 1838, de Martins Pena, por exemplo.

e primitivo, denunciando que a relação entre ambos só se dava quando o primeiro chacinava o segundo”. (GALVÃO, 2000, p.49). Somente na terceira fase, algumas obras serão alçadas ao lugar de “obra prima” e, a partir daí, constitui-se o aludido cânone das produções regionalistas que, ao contrário do que se pode pensar, não reconhece, verdadeiramente, o valor das obras enquanto regionalistas, porque tira delas esse “rótulo”, definindo-as como nacionais, ou, em outros casos, tais obras são tidas como universais, pois alcançam um patamar, a nível estético, que nenhuma outra sob o mesmo rótulo conseguiu. Ou seja, o que está em questão é, justamente, a maneira como uma obra, ao ser vista como de qualidade em termos de sua realização estética, automaticamente, deixa de ser tomada pelos críticos como regionalista – e isso, obviamente, implica em um julgamento de (des)valor. Portanto, ao longo do tempo, o regionalismo vai sendo reduzido à ideia de pitoresco e de exótico, e as obras que se apresentam como representantes de um espaço, tomado enquanto regional, vão sendo deixadas em segundo plano, ao passo em que a morte do regionalismo é decretada, por ser visto como ultrapassado.²⁸

Ainda nessa perspectiva, havia a exigência de que as produções regionalistas reproduzissem fielmente a realidade. Mas por que essa exigência, se as produções “nacionais” não são tecidas dessa maneira? Para certos críticos, o valor do regionalismo seria apenas o de fazer o retrato fidedigno de uma região, o que, entre outras coisas, acabava por limitar o potencial criativo de determinados autores e obras, e, de certo modo, buscava-se nesse discurso uma confirmação dos padrões estereotipados sobre as regiões, principalmente a relação mecanicista que unia, na literatura, Nordeste-Seca. Assim, o regionalismo pode ser compreendido em algumas produções como um traço de pitoresco, ou, então, como uma forma capaz de desestabilizar o nacional, uma vez que apresenta uma visão de Brasil distinta daquilo que é tecido pelo eixo dominante.

Dessa maneira, os regionalistas buscam a afirmação da identidade própria, tornando-se singular em relação àquilo que é “nacional”. Nessa dimensão, as regiões

²⁸ É importante, então, considerar, como pensou Garbuglio (1979), que o regionalismo é uma perspectiva literária presente em países subdesenvolvidos, logo, se o Brasil não era entendido assim, não fazia sentido ainda haver produções de cunho regionalistas, o que explicaria a concepção passadista. Contudo, com o passar dos anos, o regionalismo foi ganhando força e retornando à literatura, se reinventando em várias produções, como em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, obra reconhecida como o ápice do regionalismo. Para autores como Garbuglio (1979), a produção de Guimarães Rosa é como um modelo a ser seguido por outros autores para que se mantenha um cânone regional, porém, se outras obras não conseguem alcançar o mesmo lugar, não havendo possibilidade de uma produção melhor que a de Guimarães, é preferível não fazer mais nada – o que acaba sendo mais um declaração apocalíptica para o regionalismo ser reduzido ao âmbito dos rótulos desqualificadores de uma obra.

apresentam-se como mosaicos da nação, cada uma delas com suas particularidades. No entanto, apesar desse entendimento, a discussão não se resume a isso, visto que a nação não é apenas a somatória das regiões.

Observamos, portanto, que o sistema literário brasileiro é múltiplo, pautado nas concepções separatistas de uma região detentora de poder, que enxerga as expressões regionais como diferentes, pitorescas, exóticas. Mas, o regionalismo poderia ser mais bem compreendido nessas produções se no lugar de compreender o nacional como único, pudesse ele ser tido como diverso. Dessa maneira, o regionalismo não seria o outro, o diferente, mas um dessemelhante, nesse sistema múltiplo.

4.2. Do regional ao global

Nesse debate entre universal, nacional e local, surge, como uma possível solução para as discussões, a dimensão da “glocalização” (MULINACCI, 2014), termo criado para estabelecer uma estreita relação entre as produções literárias e o global. Para tanto, a proposta é que todas as obras da literatura já sejam escritas buscando atingir essa dimensão glocal sem, necessariamente, precisar encaixar-se em outros rótulos que não esse. Com isso, seria possível resolver os embates nacionais que precisam alocar a literatura em determinadas “gavetas”, estabelecendo que de lá não podem ser retiradas. Mais que isso, a classificação da literatura em nível nacional e regional é também uma forma de confirmar um sistema dominante e excluir as produções das margens, atuando, portanto, como forças seccionadoras.

É assim que a busca pela globalização do local ou da “glocalização” tem como respaldo os estudos de Mulinacci (2014), ao pensar de que maneira as dinâmicas da Literatura Comparada podem ser compreendidas a partir dessa internacionalização e se esta seria a solução para os debates em torno da morte decretada da literatura regionalista. Entretanto, as propostas da Literatura Mundial não possuem uma definição única, visto tratar-se de algo amplo e ainda controverso.²⁹ Com a ampla difusão de

²⁹ O que queremos discutir, portanto, não é apenas o caráter qualitativo das obras literárias, mas o que se problematiza é o espaço da crítica e a influência que essa terá nesse âmbito de discussão, ou seja, não se questiona a Literatura mundial, “enquanto soma de todas as obras produzidas no mundo ao longo da história da humanidade”, mas sim na sua discutível consistência teórica como categoria crítica, uma vez que o conceito que *World literature* decorre ali da sua subordinação do contexto de produção ao contexto de recepção da obra literária, privilegiando, portanto, as qualidades acessórias do texto (entre as quais,

processos de globalização há uma tendência em excluir as singularidades em detrimento de uma perspectiva única, pois há uma concentração dos discursos para somente um lugar – assim, é possível que as identidades múltiplas sejam apagadas e que predomine apenas uma ou outra manifestação artístico-literária, como vinha acontecendo no Brasil até o Modernismo, e como acontece, ainda, em determinados contextos, em que as produções dos eixos mais abastados, primam sobre as menos valorizadas economicamente.

Nessa perspectiva, a Literatura Mundial se torna uma força centrífuga, que empurra as outras literaturas para as margens, a ponto de invisibilizá-las, mesmo que esse não seja o objetivo dessa forma de compreensão da literatura, uma vez que, a *priori*, a “Glocalização” está buscando uma homogeneização dos processos de recepção da literatura por meio da crítica.

Assim, todas as obras literárias seriam passíveis de inclusão nesse sistema, pois não há critérios para a inserção ou exclusão de obras, como ocorre atualmente em cada sistema nacional. Portanto, por Literatura Mundial não se entende a soma de literaturas compreendidas como nacionais, somente, pois, se assim o fosse, as obras regionalistas continuariam segregadas, uma vez que, como estamos discutindo, Lourdes Ramalho ainda possui uma produção silenciada, por carregar o rótulo de regional – e essa é uma hipótese bastante viável, como já apontou Andrade, Schneider e Maciel (2011). O que Mulinacci (2014), por sua vez, destaca nesse debate é o fato de as literaturas poderem circular dentro do sistema, havendo a possibilidade de o periférico alcançar o centro e centro chegar ao periférico, visto que a maior probabilidade é que somente o primeiro se concretize, em alguns momentos. Há uma problemática se tratando de Literatura mundial, pois para isso é preciso ter o conhecimento de todas as produções artísticas e domínio das mais diversas línguas, o que é algo improvável. Assim, o debate em nível mundial se resume, no máximo, à coleta de dados sobre as produções literárias, porém este é, também, um outro debate que tensiona as questões em torno dos estudos teórico-críticos, pois, como já vimos anteriormente, muitas produções que se detiveram a catalogar as

justamente, a possibilidade de ser lido no exterior) sobre as qualidades substanciais (a língua escrita, a nacionalidade de pertencimento, etc.)” (MULINACCI, 2014, p. 79). Portanto, a literatura mundial surge como uma tentativa de solucionar o problema da marginalização das obras literárias, a *world literature* é uma nova maneira de estar no mundo, “ao invés de ser apenas um conjunto de obras disponibilizadas em tradução para os leitores do exterior, a literatura mundial se identificaria, antes, como uma forma pensada em função deles, quer dizer, com uma escrita que nasce já global, conteudisticamente (desterritorialização) ou linguisticamente (heteroglossia), e cujo pertencimento ao mundo se dá afinal por subtração *ex ante* de elementos nacionais e não por adição *ex post* de traços universais” (MULINACCI, 2014, p. 89).

literaturas brasileiras, por exemplo, deixaram de lado importantes nomes – pois, afinal, essa operação se dá no cânone, relegando o regional, mais uma vez, salvo o caso daquelas obras consideradas incontestes, às margens.

O debate, portanto, torna-se muito mais político e econômico do que propriamente literário, ou melhor, contribui para o estreitamento das relações nas duas esferas, pois no contexto mundial isso se tornaria um outro espaço de disputa, em que aquele que já possui supremacia econômica, provavelmente, alcançaria o *status* de Mundial primeiro. É visto também que a França já aparece nesse cenário como um espaço de síntese dessa discussão, acarretando um possível favorecimento dessa enquanto centro e a reclusa de outros espaços ao âmbito da periferia. Mas devemos considerar até que ponto a problemática em torno da Literatura mundial não será mais uma discussão política envolvendo os países desenvolvidos e suas hegemonias capitalistas, do que realmente um debate literário, para dar visibilidade às outras formas de representação dos sujeitos e outros mercados artísticos e culturais.

Se alinharmos esse debate com aquilo que é possível compreender a partir do contexto brasileiro, muitas obras se tornarão ainda mais invisíveis, visto que estarão disputando mercado com as literaturas de países como uma tradição ainda maior que a brasileira, e, assim, o silenciamento de dados autores ficará ainda mais aparente. Podemos ponderar essa afirmativa, se levarmos em consideração a dramaturgia sobre a qual nos debruçamos neste trabalho, pois Lourdes Ramalho, apesar de não ter recebido a devida notoriedade em território brasileiro, teve seus textos montados em importantes palcos europeus, principalmente em Portugal e Espanha, pois

Lourdes Ramalho não deixa de estabelecer diálogos com temáticas que extrapolam o local [...] fica evidente a abrangência temática de sua produção que fala de um Nordeste e um Brasil específicos, mas que também circula por problemáticas de amplo espectro, que, sem dúvida, se inserem no contexto do nacional ou até do global. (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2011, p. 26)

Logo, a concepção de Literatura Mundial não implica radicalmente o apagamento das literaturas regionais, principalmente aquelas que, no âmbito textual e discursivo, não ficam restritas ao seu *lôcus* de representação, como é o caso da dramaturgia ramalhiana, a qual desenvolve conflitos regionais *a priori* e que podem ser elevadas ao universal, pois não se restringem a uma espacialidade ou eixo temático.

4.3. Regionalidade na obra de Lourdes Ramalho

Voltamos, portanto, ao debate sobre a regionalidade, atentando para essas semelhanças entre as produções literárias que, entre outras coisas, podem acontecer por meio da representação de aspectos regionais e a formalização desses dentro do texto, o que chamamos, de acordo com Chiappini, de regionalidade. A regionalidade rompe com o que, primeiramente, se espera das produções regionalistas: a crítica hegemônica espera que tais obras apresentem um retrato da região, na busca por uma confirmação de determinados estereótipos. Em contrapartida, o que se faz é buscar na regionalidade uma maneira de representar a região sem recorrer a uma perspectiva exótica, pois

A região não seria apenas um lugar fisicamente localizável no mapa de um país, não só porque a própria geografia já superou, há muito, o conceito positivista de região, analisando-a como uma realidade histórica e, portanto, mutável, como porque a regionalidade não supõe necessariamente que o mundo narrado se localize numa determinada região geograficamente reconhecível, mas sim ficticiamente constituída. O que a categoria de regionalidade supõe é muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia fictícia. Embora fictício, o espaço regional criado literariamente remete, enquanto portador de símbolos, a um mundo histórico-social e a uma região geográfica existente. A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo vivido e subjetivo (CHIAPPINI, 2014, p.52)

Portanto, o que se compreende por regionalidade é um dado modo de formar, que é interno à obra. Nas peças analisadas, esse aspecto aparece, entre outras coisas, por meio das histórias e tradições nordestinas, da linguagem e da constituição dos personagens que possuem traços atinentes à região representada. Esse é um dos principais aspectos dessas produções, pois é a maneira como as particularidades regionais são apresentados dentro da obra, e a literatura contribui para a identificação desses aspectos em diversos espaços, ou, como afirma Haesbaert:

A regionalidade envolveria a criação concomitante da “realidade” e das representações regionais, sem que elas possam ser dissociadas ou que uma se coloque, a priori, sob o comando da outra - o imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional e a vivência e produção concretas da região, por sua vez, alimentando suas configurações simbólicas (HAESBAERT, 2010, p.8)

Nessa perspectiva, a regionalidade não é só a dimensão subjetiva, como pensou Lígia Chiappini, mas uma concomitância da criação da realidade e das representações, logo, o que é uma experiência é também uma vivência, e tais fatores são formalizados na obra. O regional, então, envolve uma ampla gama de relações passíveis de tratamento por inúmeros modos de abordagem: o centro e a periferia, o universal e o particular, assim como o local e o estrangeiro etc. É nessa direção que o Nordeste brasileiro é compreendido, em muitos âmbitos, principalmente o literário, como uma região estigmatizada pela seca e pela fome, levando a maioria dos autores a tratá-la pela perspectiva do exotismo. Há, portanto, a criação de uma imagem que constitui o imaginário nacional sobre essa região, ou seja, retornando ao debate sobre as invenções das tradições de Hobsbawn (1984), compreendemos que a ideia de região é um discurso inventado e repetido por um grupo dominante ao longo dos anos, que condiciona a cristalização de uma imagem, nesse caso, a relação Nordeste-seca, favorecendo interesses políticos.

Essas figuras, signos, temas que são destacados para preencher a imagem da região, impõem-se como verdades pela repetição, o que lhe dá consistência interna e faz com que tal arquivo de imagens e textos possa ser agenciado e vir a compor discursos que partem de paradigmas teóricos os mais diferenciados. Vamos encontrar as mesmas imagens e os mesmos enunciados sobre o Nordeste em formulações naturalistas, positivistas, culturalistas, marxistas e estruturalistas. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 62)

Não obstante, o discurso que cria o estereótipo da seca e da miséria no Nordeste não se perde no tempo como as demais tradições, uma vez que essa discussão já foi objeto de estudo de pesquisadores como Albuquerque Jr. (2011), historiador que marca no tempo o início desses estigmas sociais e regionais, apontando como data para o surgimento do Nordeste o período de migração dos habitantes do Norte para o Sul em busca de melhores condições de vida, ocorrida entre os anos finais do século XIX e a primeira década do século XX.

Dada a reprodução de discursos e imagens que confirmam esse Nordeste como o lugar da seca e da miséria, passou-se a exigir políticas públicas que contribuíssem para o desenvolvimento dos flagelados, porém esse virou um negócio lucrativo para os parlamentares que descobriram o “a poderosa arma que tinham nas mãos” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 83). Assim, tornava-se cada vez mais interessante e

lucrativo para esse grupo político disseminar a ideia de um Nordeste de pobreza e miséria. Ou seja, este imaginário passa a ser construído de maneira semelhante à construção da nação, como falamos nos primeiros capítulos, mas, nesse caso, o que nos interessa, quanto aos aspectos literários, é pensar de que maneira a representação da região é formalizada nas obras, o que denominamos Regionalidade. Logo,

o espaço regional criado literariamente remete, enquanto portador de símbolos, a um mundo histórico-social e uma região geográfica existente. A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo, vivido e subjetivo. (CHIAPPINI, 2014, p.52)

Dessa maneira, a regionalidade é compreendida como a relação que há, dentro do texto literário, entre os aspectos de uma região que pode ser identificada na paisagem e a sua representação na obra. É, portanto, a constituição simbólica da região na obra, que pode ocorrer por meio de uma língua/dialeto, marcando linguisticamente inúmeros espaços simbólicos. Em Lourdes Ramalho, os símbolos que marcam a regionalidade estão presentes tanto no conteúdo, quanto na forma do texto, tendo em vista que, no segundo ciclo dessa dramaturgia, constituído por textos em cordel, há um diálogo com a tradição dos poetas cantadores da região Nordeste. Além disso, em textos como *A feira e As velhas*, por exemplo, a ambientação e a linguagem apontam para um espaço marcadamente nordestino. Em *Guiomar sem rir sem chorar* (1982) e *Guiomar filha da mãe...* (2002), as marcas linguísticas não aparecem como as evidências claramente nordestinas, devido à formação acadêmica das personagens, mas se dão por meio da aproximação entre os elementos da cultura ibérica e os nordestinos, notadamente por meio dos nomes tradicionais das famílias judias.

Apesar dessa importante relação entre a região e sua formalização no texto enquanto regionalidade, de acordo com a linha de raciocínio que estamos seguindo neste trabalho, o regionalismo aparece como um dos fatores mais relevantes para esse lugar incômodo ocupado pela autora. Levando em consideração a tradição literária brasileira, já é sabido que as produções entendidas como regionais são, quase sempre, concebidas como menores quando comparadas às produções definidas como nacionais, isso porque, segundo Ligia Chiappini, “O Regionalismo [...] era considerado ultrapassado, porque tido como necessariamente conservador, acanhado, fechado, quando não xenófobo. E às obras regionalistas era atribuído um valor baixo ou nulo” (CHIAPPINI, 2014, p. 32). Além

dessa compreensão, as obras literárias regionalistas eram vistas como um exemplo daquilo que não deveria ser seguido pelo Sul do país, pois cá estavam os bárbaros e lá os civilizados (ALBUQUERQUE JR., 2011), ou, nas raras vezes que aparecia no cenário nacional, “O regional para o intelectual regionalista era um desfile de elementos culturais raros, pinçados como relíquias em via de extinção diante do progresso”. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 65). Assim, aquilo que diz respeito ao regionalismo estaria, de acordo com a crítica, voltado a um passado que é lembrado com saudade e em outros momentos como uma visão de atraso do que teria sido o Brasil algum dia e que não deve ser repetido.

É possível enxergar, portanto, que há um desregrado critério para a inserção de obras de cunho regional no cânone literário, ao considerar uma obra em detrimento de outra, pois existem autores da literatura, assim chamada, regionalista que fazem parte do cânone, como é o caso de João Guimarães Rosa, lançado à condição de universal. Entretanto, dentro do próprio cânone regionalista, há autores que não aparecem, ou seja, a categorização de algumas obras deixa claro que, dentro do próprio cânone regionalista, que por si só já é um dado limítrofe da literatura brasileira, cria-se um centro que age como força centrífuga para outras obras não chegarem até ele. Explicando melhor, o regionalismo por si só não explica o silenciamento da dramaturgia de Lourdes Ramalho no cenário nacional, ou pelo menos, sua ausência do cânone regionalista, uma vez que autores como José Lins do Rego, na narrativa, e Ariano Suassuna, na dramaturgia, conseguiram esse espaço. Portanto, o espaço periférico que é a literatura regionalista em relação à literatura nacional constitui também um centro de poder geográfico, se considerarmos a importância histórica que Recife possui em relação aos outros estados da região Nordeste e, por isso mesmo, um poder social e econômico.

Considerando esse aspecto, a literatura regional aparece tão somente como um objeto de cristalização do passado, como é possível enxergar em *Fogo-morto*, de José Lins do Rego, em que vemos a transformação do espaço representado, devido à chegada da industrialização e os conflitos causados por essa modernização do modo de vida. De um lado, a transformação da região é positiva, mas, por outro ponto de vista, é possível enxergar esse momento representado como uma forma de guardar na memória um saudosismo em relação ao modo de vida e subsistência daquela localidade. Entretanto, contrariando essa compreensão de regionalismo, a produção literária de Lourdes Ramalho apresenta aos leitores uma literatura que não é conservadora, ultrapassada e

menos ainda acanhada. Na boca da personagem Guiomar, Lourdes Ramalho insere falas que rompem os limites de certo e errado, de comportado e desenvolvido, para fazer críticas aos sistemas reguladores do estado, como a Igreja e a política em geral.

Para a análise empreendida nesse capítulo, buscamos observar de que modo em *Guiomar filha da mãe...*, Lourdes Ramalho formaliza os aspectos regionais, e, consoante o objetivo de identificar a contranarrativa do mito de fundação nação, analisamos os recursos de constituição do discurso da personagem para a formalização dessa narrativa contra-hegemônica. Outrossim, chama-nos atenção a representação das mulheres ramalhianas e a importância delas para a constituição não só da narrativa, mas também das personagens como sínteses representativas dos nordestinos.

4.4. Da formalização do Nordeste em *Guiomar filha da mãe...*

Como já falamos em outros momentos, *Guiomar filha da mãe...* é uma das produções dramáticas de Lourdes Ramalho que constitui parte do terceiro ciclo de sua produção. Assim como os demais textos desse mesmo ciclo, essa peça possui componentes estéticos-formais que contribuem para a sua inserção no projeto artístico da autora, ao buscar um diálogo entre as raízes ibéricas e a tradição nordestina. De início, chama-nos a atenção a perspectiva de linhagem concretizada nessa peça, pois Guiomar-filha é descendente da primeira Guiomar, de *Guiomar sem rir sem chorar*, personagem que, ao ser interrogada em uma delegacia, buscava desmascarar os malfeitos políticos de sua época. “Convidada” a prestar esclarecimentos sobre sua conduta em âmbito social, ela exerce uma postura áspera, mesmo sabendo que diante dela estava uma autoridade, que poderia puni-la por tal comportamento. Entretanto, o seu modo de agir, que julgamos estulto, ocorre por meio da linguagem, camuflado por ironias e ambiguidades.

Como já foi dito, Lourdes Ramalho utiliza com maestria a linguagem a seu favor para a representação de situações e composição de personagens característicos daquilo que ela procura expor. Dessa maneira, Guiomar-mãe apresenta críticas à Ditadura, notadamente sobre o comportamento dos professores, categoria da qual ela faz parte, mas que também é por ela criticada, uma vez que para ela professor é

como mulher sem-vergonha que declara greve ao marido e sai gritando aos quatro ventos. – Eu vou fechar e não abro mais. – Não abro de jeito nenhum. – Não abro nem que se dane. – Não abro e não abro mesmo. –

Mas daí a pouco tá lá, ABERTONA, com medo que ele bote outra no lugar.
(RAMALHO, 2011, p. 87)

Como bem se vê, a crítica de Guiomar aos professores é feita de modo ambíguo, sempre relacionando-se a ambiguidades sexuais, como se verá ao longo de todas as suas críticas, e, de acordo com a leitura de outros textos da autora, esse é um traço frequente em sua dramaturgia, pois ao passo que apresenta uma crítica sobre um fato ou um grupo social, leva o público ao riso, pois como a autora já explicou,

LR – Eu acho que é uma maneira mais viável de levar a mensagem ao público. O público não gostaria de receber certas coisas com seriedade, então, qualquer coisa que desperte o riso se entende muito mais. É como se diz: “Sobre a nudez fria da verdade, o manto [diáfano] da fantasia”. Então, a gente brinca e torna tudo mais picaresco, com o intuito que não canse a plateia. A plateia recebe muito melhor certas coisas que a gente tem de dizer se elas vêm envoltas no humorismo. (REYNALDO, 1977, p. 16)

Esse traço da crítica por meio do uso da linguagem ambígua aparecerá também em Guiomar-filha que, de modo semelhante, traz um discurso sobre o cenário nacional em que vive, muitas vezes retornando ao passado de colonização para ler o contexto representado. Assim, como dissemos anteriormente, Guiomar-mãe enquanto professora apresenta um discurso de autoridade sobre aquilo que é por ela discutido, mas, além disso, seu discurso é o de testemunha de inúmeros descasos do país, desde a falta de investimentos na educação, até as condições de vida dos índios, “Quem quiser saber como é, que bote o pezinho na estrada e vá bater no Amazonas como eu fui, viajando de caminhão, a pé e de cavalo manco.” (RAMALHO, 2011, p. 90). Portanto, Guiomar-mãe fala de um presente do qual ela é testemunha, ao contrário da filha, como veremos adiante.

Na segunda peça, a personagem traz consigo o mesmo humor ácido da mãe, mas seu discurso passa a configurar uma contranarrativa do aconteceu na fundação da nação, o que insere esse texto no *ciclo enclave* da dramaturgia ramalhiana, explicado nos primeiros capítulos desta dissertação. Guiomar é, ficcionalmente, a descendente daquela primeira personagem, mas é também o nome de uma parenta da autora, uma mulher que foi queimada no fogo da inquisição ibérica no século XVIII, conforme já foi esclarecido:

Outro dado relevante, que remete à sua biografia, é a recorrência do nome Guiomar nas suas personagens (que também aparece na peça em cordel

Romance do Conquistador (1991), uma vez que faz referência a sua antepassada judia queimada pela Inquisição lusitana em um auto de fé, no ano de 1731, como bem registra a própria autora em seu livro de genealogia, intitulado *Raízes Ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste* (2002). (CAVALCANTI, 2015, p. 21)

Além da relação genealógica que esse nome retoma, Guiomar é uma das principais personagens femininas da obra ramalhiana: através das falas dessas mulheres, a autora apresenta aos seus leitores/espectadores críticas aos discursos dominantes, aos quais ela é contrária, sejam eles advindos da igreja, da política e mesmo do patriarcado. Ademais, o nome próprio Guiomar nomeia personagens que transitam pelos ciclos ramalhianos em diversos momentos e em distintas peças, como em: “Guiomar sem rir sem chorar”, a própria “Guiomar filha da mãe...” e, ainda, em “O romance do Conquistador”. Portanto, Guiomar constitui-se enquanto referência a uma linhagem familiar dentro e fora da obra, uma vez que, enquanto personagem, possui relação com outra personagem e transita no contexto de outras peças; e, fora da obra, por se tratar de uma parente de Lourdes Ramalho, como dissemos anteriormente, ela remete às mulheres que sempre contrariaram a norma. Desse modo, Lourdes Ramalho cumpre, “o seu compromisso com o resgate da tradição judaica de sua própria família, como parte do cumprimento da promessa feita a uma de suas avós, de nunca esquecer, aliás de perseguir, escrever e manter tal memória” (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2011, p. 21-22). Assim, ao inserir determinadas representações dos antepassados judeus, relacionando-os à cultura e tradição nordestinas, Lourdes Ramalho constrói paralelamente seus dois projetos artísticos, de rememorar a cultura ibérica e a sua cultura nordestina e familiar.

No que tange à estrutura do texto, não podemos perder de vista a referência àquilo que falamos nos capítulos anteriores sobre a *dramaturgia em cordel*, pois, assim como em *A Guerreira Joanita Guabiraba*, nesse texto há uma busca pelo diálogo temático-formal com a produção ibérica e nordestina, por isso a formalização dessa obra em cordel, tendo em vista as relações entre o Cordel nordestino e as aproximações entre ele e a formalização de textos em Portugal no suporte de mesmo nome, mesmo que estruturalmente formado por noventa estrofes de versos irregulares, que (re) contam, de maneira contra-hegemônica, a fundação da nação. Ou seja, a personagem-narradora desconstrói discursivamente os modelos de nação que foram criados, reproduzidos e cristalizados pelas conhecidas narrativas de fundação.

Tal qual o texto discutido no capítulo anterior, *Guiomar filha da mãe* se constitui enquanto um monólogo, conduzido pela personagem-narradora. Assim, é importante abrir um parêntese nessa discussão para explicar sobre as implicações do monólogo na obra, mas para isso é preciso discutir brevemente, também, sobre o diálogo. O diálogo é, por excelência, a forma tradicional do drama, conforme já apontou Pavis (2008). Entretanto, para Peter Szondi (2011), o drama moderno estaria em crise, pois as formas de expressão já conhecidas não davam conta do conteúdo que estava sendo materializado. Como resolução para a crise temático-formal, apresenta-se como solução para o problema da incomunicabilidade do diálogo, a inserção de formas narrativas no drama, apesar dessa solução contrariar o que foi posto tradicionalmente desde Aristóteles, que se opunha à mistura do gênero dramático e o narrativo, uma vez que eles se prestavam a diferentes modos de representação. Contudo, surge como uma possível solução a epicização do drama, conforme apontou Szondi, ou a romancização, como queria Bakhtin. No entanto, para Sarrazac (2002), as possíveis soluções apresentam problemas, tendo em vista que, segundo ele, a romancização de que fala Bakhtin só seria válida entre os séculos XVIII e XX, depois será vista como “sumária e discutível”; em relação à epicização o problema seria o fato de ela ser vista “como o produto de uma (r)evolução, como resultado de um progresso em matéria de dramaturgia” (SARRAZAC, 2002, p. 226).

Discordando, portanto, das duas possíveis soluções, Sarrazac aponta como caminho a ser seguido a ideia de rapsodização, para ele,

Falar de rapsodização da obra teatral, destacar na escrita teatral uma pulsão rapsódica, é voltar à concepção ampla de épico de Benjamin. [...] A pulsão rapsódica – que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem o privilégio do teatro) – procede, na verdade, por um jogo múltiplo de aposições e de oposições ... Dos modos: dramático, lírico e épico e mesmo argumentativo [...]. (SARRAZAC, 2002, p. 227)

Nessa direção, a forma dramática não estaria presa às formas preestabelecidas pela tradição, logo, teria espaço para os “transbordamentos” da forma. Com a ideia de poeta-rapsodo encontra-se linhas de fuga pelas vias do lírico e do épico, e não seria mais necessário buscar uma ideia de “solução” para a crise do drama, como pensava Szondi (cf. SARRAZAC, 2002). O rapsodo, ou o dramaturgo-rapsodo proposto por Sarrazac, retoma o rapsodo da Antiguidade: o professor capaz de performar a literatura, porque sabia de cor os textos clássicos, ele era dotado de habilidades técnicas para discutir as produções, mas

se diferenciava dos poetas porque não sabia compor a partir da tradição. O dramaturgo-rapsodo era, portanto,

[...] aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre o homem e o mundo se perdeu, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz (e como poderia ser diferente?) a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais – rapsódico remetente, especialmente em francês, àquilo que é mal engendrado, que é formado por fragmento, daí o rapsodo ser o artífice por excelência do drama no mundo contemporâneo. (SARRAZAC, 2012, p. 13).

Diante do excerto acima, compreendemos que o rapsodo possui um papel essencial dentro da recente produção dramatúrgica: o de “costurar” as narrativas, conduzir a leitura do texto, sob uma dada perspectiva. Assim, a partir dessas considerações é possível identificar na leitura de *Guiomar filha da mãe...*, que a personagem Guiomar age como um rapsodo, costurando as várias narrativas que vão sendo apresentadas por ela ao longo do texto.

Para além dessa discussão sobre o rapsodo e a crise do diálogo, o monólogo como modo de estruturação é fundamental para a compreensão da organização do texto dramático de forte dimensão narrativa, possível, portanto, devido aos transbordamentos da forma dramática. Para Pavis (2008, p. 247), “o monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma”, no entanto, essa é ainda uma definição primária, por isso, o autor apresenta uma divisão do monólogo em tipos, entre os quais podemos inserir *Guiomar...* No texto dos anos 80, mesmo que seja um monólogo, ainda identificamos a presença, ao menos discursiva, daquele que interroga nas falas da mulher, e, de acordo com a função do monólogo naquele contexto, poderia definir-se como um monólogo técnico, quando há a “exposição, por uma personagem, de acontecimentos passados ou que não podem ser apresentados diretamente” (PAVIS, 2008, p. 248). De outro lado, porém, está Guiomar-filha que não possui no texto um destinatário explícito, mas isso não quer dizer que ela está falando sozinha, como comumente se compreende o monólogo. Nesse caso, portanto:

O monólogo, que por sua estrutura não espera um a resposta de um interlocutor, estabelece uma relação direta entre o locutor e o *ele* do mundo do qual fala. Enquanto “projeção da forma exclamativa” (TODOROV, 1967: 277), o monólogo se comunica diretamente com a

totalidade da sociedade: no teatro, todo o palco aparece como o parceiro discursivo do monologante. O monólogo dirige-se em definitivo diretamente ao espectador, interpela-o como cúmplice e *voyeur*- "*o ouvinte*". Esta comunicação direta constitui a força e ao mesmo tempo a inverossimilhança e a fragilidade do monólogo. (PAVIS, 2008, p. 248)

Desta feita, o monólogo parece ser uma estratégia utilizada pela autora para rememorar os acontecimentos históricos da História do Brasil, expondo esses acontecimentos aos espectadores, que sintetizam a sociedade como um todo e são, portanto, a quem se dirige a personagem para propagar as informações pretendidas, uma vez que, enquanto diálogo, a comunicabilidade poderia ser afetada pelas dinâmicas da contemporaneidade que tornam os diálogos cada vez mais monológicos. Esse monólogo, por sua vez, se mostra possuidor de uma dimensão dialógica, ao dirigir-se ao público enquanto sociedade e dialogar com a historicidade do Brasil, de modo a se constituir enquanto discurso, por meio do entrecruzamento de diversos aspectos da História nacional.

Entre outras semelhanças, os dois textos aqui analisados se tocam pelo modo de se constituir enquanto formalizações de uma narrativa de identidade, pois, em ambos, as mulheres introduzem suas falas com uma afirmativa iniciada com a marca de identidade "Sou" em três momentos:

Sou Guiomar – professora
 Filha da outra Guiomar,
 Que andava por paus e pedras
 Sem sorrir e sem chorar!
 (RAMALHO, 2011, p. 114)

[...]

Sou professora de História
 da terra verde-amarela,
 só que eu fico na minha,
 a história fica na dela ...
 juro contar a verdade,
 comigo não tem vaidade
 comigo não tem querela ...
 (RAMALHO, 2011, p. 114)

[...]

- Sou professora de História
 e a verdade vou contar ...
 chegam treze caravelas
 conto a história todinha
 eu na dela – ela na minha
 vejam só como se deu ...
 (RAMALHO, 2011, p. 115)

Inicialmente, ao se apresentar, Guiomar faz referência a sua mãe, identificando-a como aquela que passou vinte anos pagando a casa própria, porém, esse dado é mostrado contrariando as expectativas gerais da população, pois não relaciona essa conquista com o “sonho” da casa própria que muitos brasileiros possuem. Ao contrário, a compra da casa foi, na verdade, uma “escravidão”, e quando terminou a dívida, a mãe foi expulsa daquela “casa engraçada, [que] não tinha porta, janela, afinal – não tinha nada!” (RAMALHO, 2011, p. 114). É válido salientar que o “sonho da casa própria” é uma ideia que constitui o imaginário de milhões de brasileiros, pois seria a marca da estabilização social do povo trabalhador. Nesse sentido, as políticas governamentais se aproveitam para lucrar com as necessidades do povo e, de determinadas maneiras, controlá-los com o artifício de que estão fazendo algo positivo ao bem comum, como acontece desde 1894, com a política higienista e em 1986, através da inserção da Caixa Econômica Federal que passa a dar subsídios financeiros para a população de menor renda (cf. MEDEIROS, 2007). Assim, somente pela breve referência ao programa de habitação do governo, a personagem critica as ações, aparentemente assistencialistas, vendidas como positivas ao povo, quando, na verdade, tal expediente era mais uma forma de encaixar a população nos moldes sociais desejados pelas reformas políticas.

No segundo momento de construção de sua identidade enquanto personagem que vai contar uma história, Guiomar se apropria de um discurso de autoridade, ao se dizer professora de História, assumindo, portanto, um lugar discursivo que permite que sua fala seja tomada como uma versão da verdade. Logo após, ela remete ao lugar onde vive a “terra verde-amarela”, que de acordo com Chauí (2006), aponta para a construção semiótica do imaginário da nação, por meio das cores que identificam as primeiras riquezas do país, o verde das matas virgens, já retratadas por José de Alencar, por exemplo, e o ouro, minério explorado pelos estrangeiros ao longo da história de formação do país. Cores representadas também na bandeira do nacional, um dos principais elementos que despertam o sentimento nacionalista, o respeito pela nação e o amor à pátria, como já apontou a autora citada acima, e sobre o qual Guiomar-mãe dá uma alfinetada em um jogo de palavras, “[...]Em primeiro lugar, porque tenho nervos, é lógico, depois por ter sido intimada por um tal de presidente Bandeira ... – ora, se “presidente” por si já não é POUCA MERDA – imagina carregando um “Bandeira” na frente ...” (RAMALHO, 2011, p. 84). Do modo como Guiomar se refere ao uso do termo “Bandeira”, empregado, seja enquanto sobrenome de um político, ou como símbolo da nação há uma significação negativa e entre

outras coisas podemos atribuir esse sentimento, não necessariamente, à falta de nacionalismo por parte da personagem, mas à aversão aos discursos autoritários que utilizaram e utilizam o amor à pátria para justificar as posições radicais tomadas em diversos governos, principalmente naquele contexto histórico vivenciado pela personagem, mas porventura também nos dias atuais.

Somente na terceira afirmativa identitária, Guiomar começa a, verdadeiramente, contar aquilo a que se dispôs – a constituição da cultura nordestina por meio da chegada dos Judeus que fugiam da Inquisição. Antes, porém, ela já ensaiara as críticas sobre os primeiros momentos dos europeus em terras brasileiras, pois

- Todo mundo já sabia
que aqui, neste lugar,
montanhas pariam pedras
preciosas a faltar!
riachos pariam ouro,
o trabalho era tirar ...
gananciosos da corte
meteram as garras de lá
a roubar o que era nosso ...
(RAMALHO, 2011, p. 115)

Podemos compreender essas afirmativas a partir de duas concepções: primeiro, enquanto uma representação do Brasil como um todo, uma vez que, posteriormente, Guiomar vai se referir às imposições feitas pelos estrangeiros invasores e aceitas pelos índios, que foram escravizados e dizimados pelos portugueses, aceitando tudo aquilo que foi imposto, principalmente, os aspectos de ordem religiosa cristã, impostos pelos jesuítas. Além disso, é dito também sobre a exploração das riquezas do Brasil, tanto o pau-brasil quanto o ouro, que ocorreram durante o período colonial, apesar de não haver exposição dessa atividade nos romances de fundação do século XIX. Entretanto, uma segunda leitura, seria a referência particular à região, o Nordeste, tendo em vista a referência às pedras preciosas, que a Paraíba exportou por tanto tempo, como a Turmalina Paraibana, da cidade de Salgadinho-PB e, obviamente, a extração do ouro.

Adiante, confirmando a indicação de que começaria a contar aquilo a que se destinou, Guiomar prossegue o monólogo, desnudando aquilo que aconteceu na chegada dos europeus ao Brasil, durante a missa para conversão dos índios em cristãos. Apesar de a Igreja acreditar que tal momento seria de purificação e redenção daqueles “pecadores, condenados ao inferno”, a professora de História diz que

- Na missa – a indiada nua,
 Nuinha como nasceu ...
 E o padre – missa rezando ...
 E o resto acontecendo,
 Depois ... curumim nascendo
 Com a cara de europeu ...
 (RAMALHO, 2011, p. 116)

A partir do excerto acima, Guiomar remete à fundação da nação no Período Colonial, durante a chega dos portugueses em terras brasileiras, à imposição da cultura, representada pela missa, mas, ao mesmo tempo, apresenta um tom de deboche referente à prática do ato sexual durante a realização do culto religioso, inserindo a dualidade entre o sagrado e o profano. Além disso, esse trecho põe em discussão a constituição da nação por meio do mito da mestiçagem, já que, conforme reproduzido ao longo dos anos, a nação brasileira é resultado da relação entre os portugueses e os nativos. Para os romances do século XIX, uma relação idealizada, pautada no amor romântico, para outros uma relação violenta de estupro, e em Lourdes Ramalho uma relação profana que se efetua por meio da dualidade com o momento sagrado e o desrespeito à cultura do colonizador. É, portanto, uma das marcas da dramaturgia de Lourdes Ramalho o destronamento dos discursos impostos pelos poderes dominantes.³⁰

Dito isso, é a partir dessas falas que a personagem passa a compor uma narrativa contrária ao discurso hegemônico que solidificou somente uma história como a oficial sobre a fundação da nação. A voz que ecoava de Joanita Guabiraba, imersa nesse mesmo objetivo, trazia um tom sério e crível, confirmando o estereótipo da mãe. Guiomar, por outro lado, ecoa um tom de humor ácido e debochado, pouco aceitável para uma mulher, principalmente uma professora responsável por educar os filhos da nação.

Essas são personagens – as professoras – que merecem atenção, dada a recorrência na dramaturgia ramalhiana, pois não só Guiomar-mãe e Guiomar-filha são relevantes, mas a personagem Conceição, em “Uma mulher de viração”, de 1982, e Agatóclides, em “Uma mulher dama”, de 1979. Desse modo, “a autora faz de sua obra um nascedouro das vozes de protagonistas mulheres, professoras e nordestinas” (CAVALCANTI, 2015, p. 20). Como

³⁰ Dessa maneira, a Igreja, talvez mais que qualquer outra instituição, tornou-se um dos principais alvos da dramaturgia, pois em vários momentos e inúmeras peças há alguma representação negativa da instituição ou construção de um personagem que ridiculariza os padres e outros constituintes da religião Católica. Por isso acreditamos que a autora coloca na boca (e nas ações de seus personagens) aquilo que a Lourdes Ramalho enquanto sujeito social não poderia dizer ou fazer, dado o lugar prestigiado que ela ocupava. Todavia, nada a impediu que os palcos fossem o lugar para extravasar os desconfortos causados por inúmeras instituições reguladoras do comportamento social.

já falamos em outros momentos, Lourdes Ramalho entrecruza dados genealógicos e a dimensão ficcional de sua obra, assim, a recorrência desses tipos de mulheres-profissionais é mais uma confirmação dessa estreita relação entre vida e obra, pois a dramaturga, assim como sua mãe, iniciou o ofício profissional como professora, e, como tal, compreende o importante papel dessa profissão para o desenvolvimento das mulheres, principalmente, para a independência financeira. Assim, considerando a importância dessas personagens para a autora, bem como para sua dramaturgia e levando em consideração o modo de formar grande parte dos personagens por meio da ruptura com os padrões sociais, as professoras da/na dramaturgia ramalhiana apresentam um comportamento pouco esperado para aquelas mulheres diplomadas e, portanto, pertencentes a uma camada social de maior prestígio.

Daí, portanto, surge a discussão das “certezas esquemáticas” de que falou Cavalcanti (2015), pois a autora rompe com os padrões dados como certos para seus personagens, enquanto as mulheres possuem um comportamento desviante em vista do que convencionalmente se espera delas, os homens não ocupam um lugar de soberania e autoridade, pois estão sempre em um lugar de subalternidade, ou são quase invisíveis em algumas produções. Em outros momentos, porém, as falas das personagens parecem confirmar estereótipos marcadamente regionais, quando, por exemplo, rechaçam as singularidades comportamentais dos homossexuais, depreciando-os por meio de ironias e ambiguidades que vulgarizam as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Entretanto, por meio de uma ou outra fala essas “certezas esquemáticas” são desconstruídas e o que se vê são críticas e, por vezes, um adiantamento de discussões que só apareceriam no cenário nacional anos depois, como bem explica (CAVALCANTI, 2015).

Dando continuidade à história, “El-rei” é ridicularizado por ela que ri de seu comportamento à mesa e de sua forma física, comparando-o com um leitão, o que transmite um enfrentamento em relação ao aparecimento de autoridades. Todas as vezes que autoridades políticas e religiosas ou outras instâncias reguladoras de poder aparecem nessa e em outras obras elas são ridicularizadas e minorizadas, como uma recusa das personagens em obedecer determinadas ordens sociais. Depois, Guiomar denuncia o tratamento dado pelos europeus ao Brasil, ao tratar as terras da colônia-Brasil como um “depósito” para os europeus desordeiros e presos políticos. Tal fato poderia, de certo modo, explicar/justificar aqueles homens corruptos que apareceram para casar-se com as filhas de Joanita Guabiraba, homens de caráter duvidoso que viviam a tirar proveitos

do dinheiro do povo, eles são, portanto, descendentes daqueles primeiros europeus mandados para essas terras como forma de punição. Essa regressão aos tempos de colonização, ou, ainda mais, ao mito de Adão e Eva são comuns aos dois textos, Guiomar-mãe e Guiomar-filha, que os responsabilizam pelas “roubalheira”, “safadeza” (RAMALHO, 2011, p. 97) e “maldições” (RAMALHO, 2011, p. 124), como se fossem heranças atávicas do início da raça humana. Notemos, portanto, que as discussões sobre genealogia aparecem não só relacionadas à vida e obra de Lourdes Ramalho, mas também internalizados discursivamente na obra, pois Guiomar-filha parece herdar de sua mãe as mesmas opiniões sobre determinadas coisas.

Além do aspecto formal, de que falamos acima, o aspecto temático vai sendo inserido de modo mais claro, quando Guiomar fala sobre a Inquisição, a mesma que queimou a parente homônima de Lourdes Ramalho. Conseqüentemente, é a partir da fuga da Inquisição, que “Quem teve sorte sumiu, pro Novo Mundo fugiu e deste modo escapou...”, constituindo parte das famílias Nordestinas, pois os “[...] judeus vieram pra cá... E, nas brenhas nordestinas resolveram se instalar, uma nova Palestina surgiu do lado de cá...” (RAMALHO, 2011, p. 117). Dessa maneira, fica clara a relação entre os Judeus e a fundação de um Nordeste influenciado pelos “cristão novos”. Em seguida, aqueles que aqui chegaram foram rebatizados, perderam suas riquezas e precisaram assumir outras funções, principalmente, aquelas liberais, tornaram-se profissionais que viviam do trabalho braçal e artesanal, sem relação com o capitalismo industrial, mas além disso “É judeu roubando a cena/com coragem, com razão! / Nas artes e não apenas / no engenho eles estão!” (RAMALHO, 2011, p. 119) – essas afirmativas desconstróem outras “certezas esquemáticas”, ou seja, a visão de um Nordeste constituído apenas de trabalho braçal e a lida com a agricultura, caracterizando, desse modo, um espaço de inúmeras facetas, formado pelo Sertão, litoral, engenho e viés artístico. É um modo, portanto, de reivindicar o espaço para as vozes dos artistas nordestinos. Em seguida, a personagem dá conta de inúmeros nomes que descendem dos povos ibéricos que aqui chegaram como refugiados, entre os sobrenomes estão “Nunes” e “Ramalho”, os nomes da família de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, aclarando a relação entre a autora e a sua descendência ibérica, e ainda, dando a narrativa uma dimensão auto ficcional.

As cenas passam a seguir uma linearidade, a personagem organiza seu discurso em uma cronologia que inicia com a fuga dos judeus/cristão novos para o Brasil, passando

pela chegada da Família Real e o ciclo de exploração das riquezas naturais do país, da cana-de-açúcar e dos minerais:

- Cana-de-açúcar chegando!
 E os engenhos gemendo...
 O povão, como galinha
 Tomando no... e sofrendo!
 O melão borbulhando,
 Português enriquecendo!
 Ouro e pedras viajando
 E o país empobrecendo!
 (RAMALHO, 2011, p. 120)

Esses versos são importantes para a discussão que estamos tecendo, pois trazem elementos históricos e regionais que contribuíram para a exclusão do Nordeste após esse período de exploração da cana-de-açúcar ter se encerrado para dar lugar à exploração dos minérios em Minas Gerais. Como dissemos em outros momentos, a região nordeste do Brasil foi por muito tempo a principal fonte dos lucros extraídos e exportados, porém com o fim desse ciclo a região foi abandonada e reconhecida somente pela pobreza que aqui ficou, afinal, e pela imagem de seca, construída no imaginário nacional, posteriormente.

Em outro momento, a fala de Guiomar é trazida para o momento presente e ela expressa a saudade que as pessoas sentem de serem defendidas pelos cangaceiros, pois eles não eram corruptos como os políticos que governavam naquele momento, e, também, hoje. Em sua fala, a personagem critica a riqueza ilícita de inúmeros políticos, aqueles “facínoras” que enriqueceram com a lavagem de dinheiro público, enquanto os cangaceiros eram homens humildes que mal tinham o que comer e vestir, mas, ainda assim, defendiam o povo. Mais uma vez, é através do discurso de suas personagens que Lourdes Ramalho extravasa as injustiças sociais e os dissabores da política. Em seguida, há inúmeros versos que demonstram como a corrupção se faz presente em inúmeros contextos nacionais, entre eles há a denúncia de que

- O maior canteiro de obras
 paradas – é o brasileiro!
 habitação, saneamento,
 promessas o ano inteiro,
 mas as obras só acabam
 a trinta de fevereiro!
 (RAMALHO, 2011, p. 122)

Nesse trecho, mais uma vez, há a retomada da crítica em relação à habitação no Brasil, o que traz à tona o problema enfrentado por Guimar-mãe, apresentado no início da peça, revelando a má execução do projeto habitacional encabeçado pelo Governo Federal desde 1894. Além disso, outro fator que sobressalta aos olhos e ouvidos dos leitores/espectadores da obra ramalhiana é a ironia com que são tratados os problemas político-sociais revelados, como por exemplo: as obras findarem em trinta de fevereiro. É, ainda, por meio do uso da ironia que Guiomar segue dizendo tudo o que quer, mas sempre repetindo “eu na minha e ela na dela”, como se não desejasse confusão com ninguém, como em:

-Antes que fizesse figa
 Encontrei a arqui-inimiga
 Gritou, assanhou-se toda,
 Ficou de pernas pro ar,
 Espritou-se toda e eu na minha.
 Finesse, superestar,
 Pergunto à desvairada
 A razão de se esgoelar,
 E a infame, a demente
 Veio logo me atacar
 Com nomes tão indecentes
 Que não vou pronunciar!

- Foi dizendo: “Sua lascada!
 Escrota, puta, arrombada,
 Há noventa encarnações
 Que engambela macho meu!
 Agora a coisa fedeu!”
 Eu discretíssima, na minha,
 Posuda como rainha,
 Respondi: - fique na sua!
 Desmiolada! Perua!
 [...]
 (RAMALHO, 2011, p. 130-131)

A discussão entre Guiomar e a “arquiinimiga” segue até ela envolver o homem, que não é apresentado ao público, falando de seu pênis de forma desmerecedora, tratando-o como um qualquer, sem sentimento e sem valor, alguém com quem ela se envolveu por acaso e que não vale a discussão “por aquela porqueirinha, aquela coisa tortinha desse tamanhinho assim?” (RAMALHO, 2011, p.131). Novamente, quando o homem é inserido na história é tratado como figura sem importância, que serve de chacota para as mulheres, notadamente pela desvalorização do símbolo de sua virilidade, justamente o pênis. Vale

ressaltar que essa cena reproduz aquilo que já foi mostrado em *Guiomar sem rir sem chorar*, destacando que as representações masculinas nas obras ramalhianas parecem contrárias àquilo que era exposto nas narrativas de 1920/1940 que traziam o homem, ocupando os tipos de coronel, valente, brejeiro, confirmando um lugar de macheza, obtido pelo nordestino de modo natural (ALBUQUERQUE Jr., 2003). Em Lourdes Ramalho, além de não haver essa “sociedade falocrata”, o lugar de objetificação do gênero acontece de modo inverso: se historicamente é o homem que trata a mulher como objeto, aqui as mulheres se referem ao homem como seres descartáveis e sem importância, que se prestam apenas para satisfazê-las sexualmente.

Há, ainda, outros desdobramentos dessa história que são contados em tom de chacota e competição entre as inimigas. Nesse encontro entre as duas mulheres, acaba havendo um distanciamento daquilo que vinha sendo construído ao longo de outros textos, pois mesmo quando as mulheres apareciam em cena como rivais, havia outros elementos que faziam com que elas por alguma razão se unissem, como é marcante em *As velhas*, porém em *Guiomar filha da mãe...* isso não acontece e ela encara aquela outra mulher como sua rival devido à competição por um homem, por mais que ela não dê tamanha importância a ele, essa disputa entre as mulheres, pode ser lida de diferentes modos: primeiramente, podemos considerar essa cena como uma representação das disputas que ocorrem entre as mulheres por causa de um homem, uma competição criada e condicionada pelo sistema machista, colocando as mulheres sempre como inimigas; por outro lado, a disputa entre as mulheres não implica a valorização do homem, uma vez que esse é desvalorizado e objetificado. Logo, a narrativa vai sendo tecida por meio da construção e desconstrução de paradigmas sexistas. Além disso, outro aspecto que aparece ligeiramente na narrativa, diz respeito à presença de produtos industrializados e a inserção das práticas do capitalismo nas atividades de consumo da época, inclusive sobre a chegada dos produtos industrializados e dos plásticos, relacionando a plasticidade das coisas, como uma crítica às transformações dos corpos dos homens e das mulheres, por meio das cirurgias plásticas.

Posteriormente a essa cena, inicia-se outra que é fundamental para entendermos outra relação de Lourdes Ramalho com a tradição ibérica. Conforme foi falado nos capítulos anteriores, o segundo ciclo da obra ramalhiana busca estabelecer uma aproximação com as raízes ibéricas através do diálogo com as escolhas temático-formais que constituem as peças desse ciclo. Além disso, no ciclo enclava as peças são formalizadas

esteticamente nos moldes no cordel, trazendo as marcas sonoras e, também, a presença de alguns personagens. Primeiramente, como foi visto, *Guiomar filha da mãe...* é o monólogo de uma nordestina professora de História, que decide contar a história da sua região e, também, da nação como um todo, visto que em determinados momentos ela se refere ao contexto nacional, o que está em primeiro plano são as críticas sociais que a personagem faz às duas instâncias de poder daquele momento histórico, o Estado e a Igreja. Assim, a mulher constrói uma linha do tempo sobre os desmandos políticos, a tal forma de contar essa história e contribuindo para a realização do projeto da autora, relacionamos a peça *O pranto de Maria Parda*, do dramaturgo português Gil Vicente, por cuja obra Lourdes Ramalho já demonstrou admiração. Há, em outro momento, outra forma de aproximação do teatro produzido durante “O século de ouro”, na Espanha, ao inserir o personagem *poeta*, que age como o Gracioso:

[...] O gracioso é uma espécie de truão (não um personagem tipo, representante de uma classe social, mas uma criação teatral única), cujas intervenções são sempre mordazes, sendo facilmente comparável ao Fool de Shakespeare ou ao Parvo de Gil Vicente, por exemplo, ou, com maior evidência, comparável ao papel moralizador que o coro do teatro clássico grego desempenhou. António José da Silva, o Judeu, utilizou a figura do gracioso nas suas óperas. Em *Guerras do Alecrim e Mangerona*, por exemplo, são graciosos os comentários de Semicúpio e Sevadilha sobre as convenções sociais e as vaidades humanas. (CEYA, 2009, n. p.)

Na peça que estamos analisando, o Gracioso aparece como “O poeta”, que surge em um momento festivo da peça, quando se dá a chegada de governantes e suas esposas para visita à comunidade local. Nesse momento o Poeta é inserido na peça para fazer duras críticas aos governantes, porém traz em sua fala de introdução e despedida o humor zombeteiro. Ele chega causando euforia e tumulto no meio da possível multidão que, provavelmente, acompanha aqueles políticos visitantes, diz-se na sua entrada “POETA D’AGUA DOCE DEU UM PEIDO E SE CAGOU-SE” (RAMALHO, 2011, 132), em seguida o poeta inicia sua fala e denúncias,

- Representantes do povo?
- que piada, que ironia!
- Fala o Senado de fome?
- A Câmara de carestia?
- Repassam nossa pobreza,
nosso salário minguado,

nossos produtos sem preço
 - in da pior – sem mercado!
 [...]
 - Cadê a ajuda pra terra
 Ajuda pra plantaço?
 Tudo foi pros grandes centros
 o fruto da terra ... – a mão...
 quem plantava – e o que colhia
 é o consumismo em açã!
 Tirando o fruto da terra,
 - Deixando o homem sem pão!
 (RAMALHO, 2011, 134-135)

Nesse momento, o Nordeste já não vive sob a lógica agrária, conforme viviam Joanita Guabiraba e suas filhas. Há, por parte do Poeta, uma cobrança de subsídios políticos que contribuam para o desenvolvimento das atividades daqueles cidadãos prejudicados pelo avanço do capitalismo. Depois de gritar aquilo que socialmente o incomodava, o poeta despede-se encerrando também a peça “POETA DE ÁGUA DOCE DEU UM PEIDO E SE CAGOU-SE” (RAMALHO, 2011, 138). Outro modo de ver, que não se pode perder de vista, é a “transmutação da professora na figura de um poeta “louco”” (cf. ANDRADE, SHNEIDER, MACIEL, 2011, p. 20), inserindo ainda mais essa discussão nas questões de gênero, pois é necessário essa transmutação da personagem dentro do texto para que suas reivindicações sejam ouvidas naquele cenário político. Por outro lado, Lourdes Ramalho frequentemente rompe com essas estruturas de poder e, assim, vai migrando entre a crítica e o riso, pois apesar das duras críticas ao governo pela falta de investimento e políticas públicas para melhorar a vida da população, quando ele se retira da cena, é desqualificado por meio dos gritos do povo que ali estava, reforçando o estereótipo do poeta como um louco e lunático, o que justificaria seu comportamento diante da situação (CAVALCANTI, 2015).

Dessa maneira, a dramaturga constitui o seu projeto artístico, estabelecendo a relação entre as raízes ibéricas e a cultura nordestina e, ao mesmo tempo, tece uma contranarrativa da fundação da nação, pois não se vale das construções imagéticas dominantes sobre a relação entre índios e europeus, por exemplo, ou a ideia romântica de que os europeus “descobriram” o Brasil e para cá vieram de forma pacífica. Guiomar apresenta sob sua ótica os desmandos políticos e as ações desordeiras que aqui aconteceram. Diferentemente de *A guerreira Joanita Guabiraba*, em Guiomar há uma tentativa de destronar os mitos já construídos e há uma linearidade dos acontecimentos históricos desde o Período Colonial, uma vez que a narrativa parte da chegada dos

portugueses ao Brasil, até a fundação e desenvolvimento do Nordeste, a partir dos povos ibéricos que, fungindo da Inquisição, vieram para cá.

Ao final ficam claras as críticas construídas pela autora e sua preocupação com as questões de gênero ao estabelecer essa relação de linhagem: mostrando que, mesmo após vinte anos que separam as narrativas de mãe e filha ainda, é necessário o uso dos mesmos recursos para que o discurso das mulheres tenha validade e credibilidade nos contextos políticos e sociais. Ademais, as rapsódias dessas duas personagens podem ser lidas de dois modos que se cruzam para dar corpo ao projeto artístico desenvolvido por Lourdes, buscando atender ao que toca às raízes ibéricas, bem como a cultura nordestina. Desse modo, vemos que a ambientação principal das peças, um contexto de julgamento das personagens, não se trata somente de um interrogatório referente à Ditadura Militar, mas pode ser lido também como “àquele em que as fogueiras das intolerância religiosa ardiam do outro lado do Atlântico” (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2011, p. 21).

Finalmente, notamos que na dramaturgia ramalhiana há uma fio contudor de eixos temáticos que aparecem em todas as obras da autora, cruzando os três ciclos dessa produção. Entre esses eixos podemos citar a valorização de uma ordem matriarcal, tendo em vista a centralidade das mulheres nas obras e a valorização dessas mulheres por meio do trabalho assalariado, não restringindo-as apenas ao *locus* familiar e/ou do lar. É também por essa perspectiva que a autora tece uma contranarrativa do mito de fundação da nação colocando as mulheres no centro da (re)invenção. São, portanto, histórias contadas sob a perspectiva feminina e, por isso, elas se contrapõem àquelas erigidas pela ordem patriarcal, e que, em razão disso, precisam ser corrigidas. A contranarrativa, por um viés feminino, pode ser compreendido como uma reescritura da história de fundação da nação, de modo que se as mulheres pudessem estar no centro desses episódios históricos, acontecimentos tão negativos e violentos não teriam existidos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões feitas até o momento mostram que o cânone da Literatura Brasileira tem sido constituído, ao longo da história da literatura nacional, sob forte influência política e econômica, inserindo umas obras e deixando outras de fora, selecionando-as com base em critérios extraliterários que buscam criar um acervo consoante um projeto político identitário para a nação, de acordo com as ideologias de grupos de poder. Logo, as obras e os autores escolhidos para aparecer na cena brasileira seguem uma linha temática muito parecida e contribuem para um discurso uniforme. Entretanto, essa seleção de autores para a constituição dessa imagem “limpa” não significa a inexistência de um sistema literário que vai na contramão do ideário nacional, como discutimos ao longo deste trabalho.

Nesse âmbito, está a dramaturgia ramalhiana constituída a partir de uma visão de mundo que desconstrói as ideias do machismo, trazendo à cena mulheres nordestinas que desmontam os modelos tradicionais de representação familiar. Assim, entre as obras centralizadoras da perspectiva feminina estão os dois textos analisados neste trabalho, *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Guiomar filha da mãe...*, pautados na construção de uma visão contrahegemônica da fundação da nação, de modo que os modelos de nação imaginados são desconstruídos pela autora, confirmando as teorias de Anderson (2008) e Hobsbawn (1984) ao apontarem as comunidades e tradições como ideias inventadas para atenderem a uma ordem dominante, e que, assim, podem ser demolidas. O que Lourdes Ramalho faz, portanto, é desconstruir as visões tradicionais do mito fundacional, colocando as mulheres como centro das narrativas e rebaixando os homens ao lugar de objetos sexuais, ou nem isso.

Ademais, a produção ramalhiana como um todo explora os aspectos regionais, expressando-os por meio da linguagem, do comportamento dos personagens, das características dos espaços representados, mas não de modo exótico como é frequente se observar nas representações do Nordeste que tradicionalmente vem à tona no cenário nacional. As construções regionais em Lourdes Ramalho se dão de modo natural, sem

apresentar estereótipos ou marcas que tratem a região ou o povo nordestino como algo exótico. Desse modo, a autora contraria o que se esperava da literatura regionalista do século XX, superando uma visão de caráter naturalista.

Entretanto, o que ainda nos faz refletir em torno da obra de Lourdes Ramalho é o apagamento que essa teve obra no cenário nacional, apesar de toda fortuna de aspectos literários que integram a obra. Porém, levando em conta a constituição do sistema literário brasileiro, podemos inferir que aquilo que contribui para a elevação da obra nos padrões artísticos da/na cena e no texto influencia esse silenciamento. Se a representação das mulheres nordestinas faz a obra superar as *certezas esquemáticas*, por outro lado, ela destrona as visões machistas, o que não é positivo para o sistema literário dominante. Se o desvelamento das imposições e violências sofridas durante a colonização do Brasil e os desmandos políticos do período da Ditadura Militar fazem a obra ser lida por uma perspectiva da metaficção historiográfica, ele também influencia a desconstrução de mitos e tradições inventadas desde o período colonial. Se a representação do Nordeste como uma região de riquezas, de lutas e conquistas é positiva para os próprios nordestinos, essa mesma representação não é vista com bons olhos por um centro detentor de poder que busca a permanência da arte nacional em apenas um polo econômico.

Apesar disso, a dramaturgia de Lourdes Ramalho tem um importante papel social, dadas as representações femininas que desconstróem padrões impostos pelo patriarcado, mostrando que uma ordem matriarcal é possível e constitui inúmeras famílias do Nordeste, em que as mulheres são a força mantenedora do lar. Desse modo, e por meio das contranarrativas, é possível imaginar uma nação distinta da atual, pautada em valores que vão além dos interesses financeiros de pequenos grupos centralizadores das riquezas do país, como mostra *A guerreira Joanita Guabiraba*. O que se compreende, portanto, é que o silenciamento da dramaturgia em foco está diretamente relacionado aos aspectos políticos do país, que valoriza uma pequena parcela das produções artísticas nacionais, principalmente aquela que confirma os estereótipos criados e confirmados por essa mesma região.

A discussão, conseqüentemente, não se restringe apenas ao âmbito estritamente literário, pois se assim o fosse, a dramaturgia de Lourdes Ramalho, certamente, seria lida e conhecida em todo o país, e estudada nas escolas, como o é José de Alencar que também escreveu uma narrativa de fundação, mas ao contrário da autora, ele confirma a visão de

nação esperada pelos grupos dominantes. Assim, o debate em torno dessa dramaturgia é também político, pois necessita de uma crítica teatral que esteja disposta a (re) conhecê-la por seu aspecto literário e não julgá-la por aspectos políticos e geográficos, que, como vimos, também são inventados e, por isso, podem ser questionados e desconstruídos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. 376 p.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Panda Books, 2015.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Margem e centro**: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). **Penso teatro**: dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 220-238.

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes André Vieira. Introdução: Veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Maceió: Edufal, 2011. p. 7-52.

ANDRADE, Valéria; SCHNEIDER, Liane; MACIEL, Diógenes. Introdução: O teatro feminino-feminista-libertário de Lourdes Ramalho. In: ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes (Org.). **Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho**: Mulheres. Maceió: Edufal, 2011. p. 7-28.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. **Revista Letras**, Curitiba, n. 74, p.119-132, 12 out. 2017.

ARISTÓTELES. **A poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

AYALA, Maria Ignez Novais. A cultura popular em uma perspectiva empenhada de análise. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Oralidade e literatura**: manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: Universidade Federal de Londrina, 2013. p. 103-132. Disponível em: <http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/oralidade_digital.pdf>. Acesso em: 06 set. 2017.

AYALA, Maria Ignez Novais. Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia e Ariano Suassuna. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria (orgs.) **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem/ João Pessoa: Ideia, 2005. (p. 36-53)

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: __. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 198-234.

Carlos Ceia: s.v. "Gracioso", **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 02. Mar.2019.

CAVALCANTI, Abisague Bezerra. **A regionalidade entre anáguas e dramas**: estudo das personagens-professoras em textos de Lourdes Ramalho. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015.

CAVALHEIRA, Luíz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra** – Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife, FUNDARPE, 1986.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: MACIEL, Diógenes A. V. **Memórias da Borborema 2**: internacionalização do regional. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 21-64.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, modernidade e mentalidades no Brasil Colônia. São Paulo: UNESP, 2009.

DINOÁ, Ronaldo. Entrevista: D. Lourdes Ramalho: uma mulher a serviço da cultura teatral campinense. *Tudo*, suplemento dominical do *Diário da Borborema*, n. 350, 05 de setembro de 1982, p. 2-3.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo: 2000, p.44-55. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18327/20390>. Acesso em: 10 dez. 2017.

GARBUGLIO, José Carlos. Fôlego de gato: (O regionalismo e suas versões). **Acta Semiotica Et Linguística**, São Paulo, v. 0, n. 3, p.41-46, 1979.

GRAMSCI, Antonio. Conceito de "nacional-popular". In: GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 39-45.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. Construção historiográfica da história do teatro. In: **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.45-90.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares: Letras e humanidades**, Caxias do Sul, n. 3, p.2-24, jan. 2010.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: __. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2006. p. 47-65.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das tradições. In: Hobsbawm, Eric; Ranger Terence (Orgs.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.

HUTCHEON, Linda. A metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In: HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós Modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991. p. 141-162.

LAMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 1, n. 35, p.17-30, 2010.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Encenação Tabajara (1975-2000)::** memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa. 2016. 319 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

MACIEL, D. A. V. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília-DF, v. 18, n. 28, p. 327-347, 2009. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8327/6323>

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. **Scripta Uniandrade**, v. 10, n. 1, p. 92-108, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2wyjeGl>>. Acesso em: 20 set. 2017.

MACIEL, Diogenes Andre Vieira. A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira. **O Eixo e A Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [s.l.], v. 26, n. 1, p.23-42, 17 ago. 2017. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.26.1.23-42>.

METZLER, Marta. **Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MULINACCI, Roberto. Dialética da glocalização ou invenção da literatura mundial. In: MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). **Memórias da borborema 2: internacionalização do regional**. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 65-92.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMALHO, Lourdes. O ibérico na dramaturgia no nordeste. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 49-54.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Guiomar filha da mãe. In: 2011; ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes (Org.). **Teatro [quase] completa de Lourdes Ramalho**. Maceió: Edufal, 2011. p. 113-138.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Guiomar filha da mãe. In: 2011; ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes (Org.). **Teatro [quase] completa de Lourdes Ramalho**. Maceió: Edufal, 2011. p. 113-138.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **A guerreira Joanita Guabiraba**. Texto impresso, s/d. [Datiloscrito Inédito]

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REIS, Luís Augusto da Veiga. A herança "Regionalista-Tradicionalista-Modernista" no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. **Investigações**, Recife, v. 17, n. 1, p.7-25, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1419>. Acesso em: 23 set. 2018.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Apresentação. In: *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Posfácio. In: **O futuro do drama**. Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SCHOLZ, Roswitha. O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. **Novos Estudos**, Cebrap, v. 1, n. 45, p.15-36, jul. 1996.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2014. p. 81-102.

SILVA, Vanuza Souza. **O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina**. 2005. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2005.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: os romances de fundação da América Latina – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **Entre/linhas e máscaras**: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX. 2001. 202 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880 – 1950). Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VICENZO, Elza Cunha de. **Um teatro de mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ANEXOS

A GUERREIRA JOANITA GUABIRABA*

Cordel

Lourdes Ramalho

1 - Sou Joanita Guabiraba
Natural dessas ribeiras
Já corri por muitas plagas
Nas andanças fui ligeira
- Sou Joanita Guabiraba
A mais valente guerreira!

2 - Cem virgens das Amazonas
Tenho de guarda e penhor
Mas só dou em casamento
A quem for merecedor!
Para formar uma pátria
Com Paz, Justiça e Amor!

3 - Cem virgens bem preparadas
Para formar uma nação
Uma pátria organizada
Exemplo de perfeição
Que será admirada
Por ímpio, ateu e cristão!

4 - Cem virgens pra cem maridos
Que sejam homens com H!
Que, honestos e destemidos
Fogo não venham negar!
Que estejam bem prevenidos
Pra nova pátria povoar!

* Este texto, conforme Diógenes Maciel (2012), faz parte de um documento datiloscrito constante do arquivo pessoal da autora, intitulado "Viva o cordel", devidamente assinado à mão, na capa, 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. Neste volume estão enfileirados quatro títulos, identificados individualmente como "cordel": *Judite Fiapo em Serra Pelada*, *Porque a noiva botou o noivo na justiça*, *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Viagem no Pau-de-Arara*. Destes quatro cordéis, apenas *A guerreira Joanita Guabiraba* não foi impresso "em cordel", permanecendo inédito até hoje.

5 - Cem virgens darão mil filhos
Na primeira geração
Na segunda mais dez mil
Está formada a nação
Mulher pura, homem viril
Defendendo o seu torrão!

6 - Está aberta a concorrência
Alguém quer se habilitar?
- Quero dez de suas virgens
Pra com ministros casar!
- Merecem todos confiança?
Toda! - Pode acreditar!

7 - E as dez virgens se casaram
Banquetes, pompa, rojão
O mundo inteiro viajaram
Com o dinheiro da nação
Em hotéis de cinco estrelas
Gastaram mais que sultão!

8 - Meteram as unhas nos Bancos
Roubaram de todo jeito
A ladroice foi tanta
Que ninguém botou defeito!
Os filhos, quando nasciam
Já eram ratos perfeitos!

9 - Quero casar mais dez virgens
A quem posso confiar?
- Confie a dez senadores
No senado a legislar
Leis que, segundo os doutores
O país podem salvar!

10 - E mais dez virgens casaram
Com pompa, traque e rojão
Pelo mundo viajaram
Arábia, Roma e Japão
E as leis? – Engavetaram!
- Pra que criar confusão?

11 - As jovens se transformaram
Em damas da sociedade
Folganças experimentaram
Fora da realidade

Nem os filhos educaram
Diga-se a bem e a verdade!

12 - Pra Joanita Guabiraba
A coisa não fica assim
Não é qualquer um que acaba
O fogo que existe em mim!
Se a negativa vem braba
Com mais força digo sim!

13 - Em mais dez virgens invisto
Capital depositado!
Terão estas por marido
Dez ilustres deputados!
De pé e ponta escolhidos
E pelo povo votados!

14 - E casaram – tão modestos
Benza-os pra não murchar!
No começo foram honestos
Mas pegaram a barganhar
Tantos foram os desacertos
Que não voltaram a acertar!

15 - As mulheres se ajeitaram
À vida de bel prazer
Compras, festas enfrentaram
Num eterno culto ao lazer
Sem nunca mais se lembrarem
Da lida do bem viver!

16 - Já lá se vão trinta virgens
Deus me perdoe – te esconjuro!
Casaram com peralvilhos
Que só terão por futuro
A cadeia ou o exílio!
- Nada! Estão bem seguros!

17 - Vou arriscar mais dez jovens
- Que me traz? – Governadores!
Querem salvar seus estados
Das unhas de exploradores
Têm de serviços prestados
Larga folha de louvores!

18 - Casamento. Podes? – Posso!

- Começou a perdição
Emprego pra tios, primos,
Cunhados, amigo, irmão
Os parentes tinham arrimo
Contrato, nomeação!

19 - Carro oficial na porta
Pra toda uma geração
Os impostos dispensados
Cada qual – uma pretensão!
- Os estados afundados
Mais rasos do que o chão!

20 - Ah, Joanita Guabiraba
Uma coisa é ver, outra crer!
- Esse tal de idealismo
É osso duro de roer!
- Será que casar mais virgens
Ainda vai pretender?

21 - Tenho outros candidatos
Com melhores ideais!
São responsáveis, cordatos,
Como nunca vi iguais
E comerciantes natos
Os meus dez industriais!

22 - E mais dez virgens se uniram
Aos noivos fenomenais
Muitas fábricas surgiram
Nos parques industriais
Que os rios poluíram
Com conseqüências fatais!

23 - Não só as águas sofreram!
- No ar a poluição
Atingiu altas camadas!
Os gases em combustão
Mantinha asfixiada
Toda a população!

24 - Ai, Joanita Guabiraba
Que vieste aqui fazer?
Teu belo sonho de vida
Está prestes a fenecer!

- Continuarei minha lida
Enquanto forças tiver!

25 - Gosto de ver – corajosa
E denodada guerreira!
- Arranjo mais dez mil maridos
Empresários de carreira!
Tornarão os referidos
Esta nação – a primeira!

26 - Vastas extensões de terra
Logo foram desbravadas
Com capital estrangeiro
Projetos executados
Mas, pro país hospedeiro
Só “bananas” foram dadas!

27 - Valha-me Nossa Senhora!
Pela força que me destes!
Por mais que tenha tentado
Só encontro cafajestes!
Por mais que haja lutado
Só me deparo com pestes!

28 - Ai, Joanita Guabiraba
Quantas virgens ainda guardas?
- Restam-me quarenta jovens
Formosas e educadas
Só darei em casamento
Se for causa comprovada!

29 - Não quero homem pelintra
Nem metido a gostosão
Potoqueiro nem farrista
Loroteiro ou entolão!
Raparigueiro ou quanguista
Feito cavalo do cão!

30 - Homem enjoado que a tudo
Torce o bigode e o nariz
Ou que por qualquer asneira
Perde o controle e o verniz
Ou que numa gafieira
Pede bis e até tribis!

31- Não me traga marinheiro
Que tão frio quanto o mar
- nem também camioneiro
Bicho danado pra andar!
Muito menos avioneiro
Que o vento vive a cortar!

32 - Não me venha com engenheiro
Que contas vive a fazer
- nem venha com carcereiro
Cujo ofício é de prender
Muito pior cachaceiro
Que tem por vício beber!

33 - Também não quero porteiro
Que é só abrir e fechar!
Nem padre nem sacristão
- não saem do pé do altar!
Nem rei e nem capitão
Nem ladrão e nem soldado
Nem príncipe nem sultão!

34 - Eu trago quarenta homens
Lavradores da ribeira
Depõem na terra seu beijo
Sua esperança fagueira
Na semente – seu desejo
No verde – sua bandeira!

35 - E se casaram as tais virgens
Com agricultores sem luxo
Depois de um mês de casados
Lá estavam quarenta buchos!
Em nome da nova pátria
Agüentaram o repuxo!

36 - Caíram os homens na terra
Limparam, sopraram o chão!
Ficaram na doce espera
Do estrondo do trovão
Olhavam o céu na certeza
Do relâmpago em clarão!

37 -Veio janeiro e fevereiro
E o março de S. José
Os homens o tempo inteiro

Com a esperança de pé
Que o inverno alvissareiro
Chegasse – com sua fé!

38 - Mas as chuvas não vieram
A pouca água secou
Os homens deixaram a terra
- o pau-de-arara os levou...
- Só as mulheres ficaram
Com os filhos de seu amor!

39 - E veio o tempo de fome
- tempo de sede e de dor
No vento o pó faz corrida
Do sol o ardente calor
Expreme gotas de vida
Nos corpos de quem ficou...

40 - Um silêncio torturante
De gente, de animais...
Sob o calor sufocante
As aves não cantam mais
Erguem os galhos angustiantes
Braços secos e espectrais...

41 - Os corações confrangidos
Contemplam amargurados
Os desertos comburidos
Na paisagem desdobrados
Ante os espelhos partidos
De mil sóis fragmentados!

42 - E os homens que se largaram?
- Longe – de tudo fizeram!
Covardes e heróis lutaram
Na luta muitos morreram...
- Uns novamente casaram
De volta – poucos vieram...

43 - E as mulheres amazonas
Firmes, tristes, pacientes,
Esperam anos seguidos
Voltem chuvas e enchentes
- a volta de seus maridos
Pro plantio das sementes!

44 - Olhos no céu e na estrada
Essas mulheres ficaram
Até chorar – desoladas
Maridos que não voltaram
Só das lembranças passadas
A saudade alimentaram...

45 Mas, um dia, novamente,
Correram as águas no chão!
E as mulheres, contentes,
Com os filhos do coração
Plantaram novas sementes
- ergueram a nova nação!

46 Ai, Joanita Guabiraba
Quantos filhos você tem?
- Milhões e milhões de filhos
E não casei com ninguém!
Alguns deles – peralvilhos
- os outros – homens de bem!

47 - Ai, Joanita Guabiraba
Quantos filhos você tem?
- Milhões e milhões de filhos
E não casei com ninguém!
Alguns deles – peralvilhos
- os outros – homens de bem!

Fim

GUIOMAR FILHA DA MÃE...*

Monólogo em Cordel

Lourdes Ramalho

GUIOMAR – Boa noite!
Sou Guiomar – professora,
filha da outra Guiomar,
que andava por paus e pedras
sem sorrir e sem chorar!

– Que adquiriu, pela Caixa,
aquela casa engraçada,
não tinha porta, janela,
afinal – não tinha nada!
Não tinha sala nem quarto,
a casa era só um vão...
A latrina, a gente entrava
já naquela posição!

– E pagou por essa casa
vinte anos de escravidão,
aí viu que a desgraçada
não tinha nada... nem chão!
E, depois de vinte anos,
vieram a dita tomar,
ficou no meio da rua,
desolada, quase nua,
sem sorrir e sem chorar...
Uma mão na frente outra atrás,
pois essa é a justiça
que com o pobre se faz...

– Sou professora de História,
da terra verde-amarela,
só que eu fico na minha,
a história fica na dela...
Juro contar a verdade,
comigo não tem vaidade,
comigo não tem querela...

* Esta peça tem sua primeira encenação em Brasília-DF, em 2003, com a atriz Augusta Ferraz, de Pernambuco. Por falta de maiores informações sobre esta récita, consideraremos a ficha técnica da encenação que estréia em João Pessoa-PB, no ano seguinte.

– Todo mundo já sabia
que aqui, neste lugar,
montanhas pariam pedras
preciosas a faltar!
Riachos pariam ouro,
o trabalho era tirar...
Gananciosos da corte
meteram as garras de lá
a roubar o que era nosso...

– Nós, que estávamos de cá,
tra-la-lá, dando bananas,
sendo escravos, tra-la-lá,
recebemos jesuítas,
falaram – estávamos nus
com as vergonhas de fora,
nuzinhos de cabo a rabo,
trouxeram Deus e o Diabo,
Cristo pregado na cruz...
Eu na minha, eles na dela
aí se fez o cus cuz...

– Sou professora de História
e a verdade vou contar...
Chegam treze caravelas
conto a história todinha
eu na dela – ela na minha
vejam só como se deu...

– Na missa – a indiada nua,
nuinha como nasceu...
E o padre – a missa rezando...
E o resto acontecendo,
depois... curumim nascendo
com cara de europeu...

– E esse tal de El-rei
que mandou a expedição,
comia um leitão inteiro,
lambia os dedos da mão,
limpava tudo nas vestes,
do trono não levantava,
fazia as necessidades
e com o manto se limpava...

– Pra colônia enviava
quem não lhe era do agrado...
Tivesse bens e dinheiro,
logo era deportado...

Quem lhe saísse das graças,
logo se via exilado,
e, como preso político
via-se então degredado...

– Quando veio a Inquisição
a situação piorou...
Em Portugal e Espanha
o Santo Ofício baixou...
Quem teve sorte sumiu,
pro Novo Mundo fugiu
e deste modo escapou...

– E a história continuou
para escapar à fogueira,
judeus vieram pra cá...
E, nas brenhas nordestinas
resolveram se instalar,
uma nova Palestina
surgiu do lado de cá...

– Pernambuco, Paraíba,
Rio Grande, Ceará,
nos sertões, nos escondidos,
foram os judeus se alojar,
no litoral, nos engenhos
foram também trabalhar,
todos discretos, na deles,
o Deus de Israel, com eles
teria de sempre estar!

– Eu na deles – eles na minha,
uma nova fisionomia
surgiu em cada lugar!
Pele branca e sardenta,
cabelo claro – o que há?
Narigão – mas que narizes
estão chegando por cá?
Que gente é esta – que povo
vamos aqui encontrar?

– E agricultor, fazendeiro,
começam a terra lavrar!
É marceneiro, ferreiro,
tudo vieram enfrentar!
ourives, mascates, tudo
tiveram que experimentar!
Por nomes de cristãos velhos
seus nomes foram trocados,

mudaram de identidade
foram à força batizados
da fé abjurariam
ou morreriam queimados!

– Aqui tem algum Albuquerque?
Andrade? Alves ou Dantas?
Araújo? Quem é Araújo?
A variedade é tanta...
De nomes de cristãos-novos,
nome de bicho, de plantas...
Quem de vocês se assina
Borges, Batista, Barata,
Brito, Barbosa, Bezerra,
Campos? Cardoso? Carneiro?
Quem chegou a esta terra,
Canaã das esperanças
que suas vidas encerra?

– Você é Carvalho, Coelho?
Castro, Costa ou Cordeiro?
Tem os Correa, os Campos,
tomando o Nordeste inteiro,
formando uma raça à parte,
a de judeu brasileiro!

– No D – temos os Duarte,
Dias, Diniz – vocês são?
Fernandes, Ferreira, Fontes,
Fonseca, Figueiredo – ou então
Gama, Góis, Gil e Garcia,
Guedes, Guerra e Gusmão!
Tudo é judeu cristão novo,
aprendam bem a lição!

– E Loureiro? Leal? Lucena?
Henriques? Leite? Leitão?
É judeu roubando a cena
com coragem, com razão!
Nas artes e não apenas
no engenho eles estão!

– Os Macedos, os Marques, os Maias!
Melos, Matias, Moreira,
todo mundo, no Nordeste
a entrar na brincadeira,
Navarro, Nunes e Moura,
Nogueira e Oliveira!
Mascates ou mercadores

tudo é judeu de primeira!

– Vem Porto, Pontes, Pinheiro,
Pacheco, Paiva, Pereira,
Queiroz, Rabelo, Ramalho,
Ramos, Reis, sem brincadeira,
Rodrigues, Rocha, Rosado,
são artistas de primeira!

– Salvador! Sampaio, Sousa!
Seixas! Sá! Santiago! Santos!
Siqueira, Serrano, Soares!
E, redobrando os encantos
Silva! – Os Silva são tantos
e chegaram de mil formas
estão em todos os cantos!

– Comerciante, ourives,
Teixeira! Teles! Tavares!
Trigueiro! Torres! Trindade!
Vasconcelos e Viana!
Velho! Vilar! Xavier!
Toda essa gente é marrana!

– Depois, para cá vieram
Pessoas tão variadas,
D. João e sua troupe
de bobos e gente airada,
de cabeleiras postiças
e consciências taradas!

– Cana-de-açúcar chegando!
E os engenhos gemendo...
O povão, como galinha
tomando no... e sofrendo!
O melaço borbulhando,
português enriquecendo!
Ouro e pedras viajando
e o país empobrecendo!

– Belas histórias chegando,
“Boa noite, meus senhores,
boas novas quero dar!
Encontrei dona Clarinha
com Dom Carlos a brincar,
da cintura para riba
muitos beijos eu vi dar...
da cintura para baixo

não vos posso mais contar...”

– O Nordeste tem saudade
do passado – os cangaceiros
não usavam da política
para fins interesseiros,
do infame tráfico de drogas
e lavagem de dinheiro...

– Eram homens primitivos
que nada tinham de seu,
a roupa, o rifle, o bernal,
alpercatas e chapéu,
mal comidos, mal dormidos,
da sorte eram os réus...

– Os facínoras de hoje
têm fazendas, avião...
Têm fortunas nas estranhas,
com o dinheiro da nação,
e com a miséria do povo
que esbarra na contramão...

– Bicho, futebol, falsário,
das divisas – a evasão,
assassinatos, seqüestros,
o roubo, a sonegação,
narcotráfico, doleiros,
infestam toda a nação!

– O país não tem estradas,
que ponham em circulação
as riquezas dos estados,
as reservas da nação!
entre assaltos e buracos
sofrem carga e caminhão!

– Cultura do imobilismo!
A coisa vive parada!
Só a ganância se mexe:
vem a ganância privada
que vive num puxa-encolhe
com a pública amasiada!

– Vagabundos burocratas!
Que não entendem do ofício,
só se apressam em assinar
ordem em próprio benefício!
Roubar, roubar e roubar

este é o seu ofício!

– O maior canteiro de obras
paradas – é o brasileiro!
Habitação, saneamento,
promessas o ano inteiro,
mas as obras só acabam
a trinta de fevereiro!

– E os privilégios dos Grandes?
Quem for pobre que se quebre!
Contra dez por cento ricos
– noventa por cento pobres!
Estes lutam a vida inteira
e aqueles arrastam os cobres!

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

– Não adianta brigar,
e nem fazer confusão,
pois, cagados da rã preta,
conhecemos a lição...
É procurar na igreja
a quebra da maldição...

(Quebra da maldição.)

– Eu mesma fui induzida
em várias ocasiões
a assistir a trabalhos
ocorridos em sessões
de descarrego... serviam
de quebra das maldições...

– Maldições que todo humano
ao nascer, de herança, leva
desde o dia em que Adão
comeu a maçã de Eva,
costume que, até hoje,
a raça humana conserva...

– Fui à sessão... Lá, no templo,
se estendia pelo chão,
da entrada até os fundos

um enorme tapetão
vermelho, até uma Urna
que recebia a oblação... (dinheiro!)

– Junto à urna se encontrava
um tal babalorixô,
moreno da cor segura
com uma capa furta-cor
ouro e pedras completavam
a roupa do tal senhor!

– E foram entrando os fiéis...
Uns tímidos, acanhados,
uns bem – outros mal vestidos,
mas todos agoniados...
Problemas de toda sorte
os deixavam aparvalhados!

– E o babalorixô falou:
– “É chegada a hora, irmãos,
de jogarem na caldeira
vossas preocupações,
Zé Pelintra está chegando
pra livrar-vos das pressões...”

– Começa a tremelicar
e vai alterando a voz:
– “Mas deixem, junto, o dinheiro,
o mônei, a mucufa, a grana,
de acordo com o que pagarem
o resultado sairá
antes do fim da semana!

– Porque por cada tostão
vão receber UM MILHÃO!
Deixem a água por pagar!
Deixem a luz esperar!
O remédio por comprar!
Tirem o leite das crianças!
Venham correndo atender
quem vos dá toda a esperança!
– Se não tiverem mais roupa
Venham vestidos de nu!
Abram a rodinha de fogo
e rodem como peru,
cantarolando e cantando:
Eu sou o glu-glu-glu-glu...”

– E a turba-multa chegando

e a urna aos poucos enchendo!
 O dinheirão se mostrando,
 o dinheirinho se escondendo!
 A pobreza desmaiando
 a riqueza aparecendo!
 E os Zés Pelintras da vida
 DA DOR ALHEIA VIVENDO!...

(*Canto.*)

– “Alvíssaras, capitão!
 Alvíssaras, general!
 Avisto terras de Espanha,
 Areias de Portugal!
 Também avisto três moças
 Debaixo dum parreiral,
 Duas cosendo cetim,
 Outra calçando o dedal...
 E vi as terras de Espanha,
 Areias de Portugal!”

– Crescemos ouvindo histórias
 Das mouras de além mar...
 Da Donzela Teodora,
 “Cada cavalo uma sela,
 cada sela uma senhora,
 cada senhora dez dedos,
 cada dedo uma memória”!...

– E a professora, orgulhosa,
 Falava do romanceiro,
 da poesia, que, na terra,
 tornou-se o sonho primeiro,
 a sonhar, na pátria airosa
 com um povo gentil e ordeiro!

– Sonhar com um povo livre,
 cheio de ardor e prazer,
 inteligente e audaz,
 cumpridor de seu dever,
 tudo o que a riqueza traz
 ele poderia ter!

– Mas foi tudo diferente,
 desse desejo e sonhar...
 Hoje menino não pode
 nem à escola chegar!
 Água não existe por perto
 pro menino se lavar,
 não há roupa pra vestir,

nem calçado pra calçar,
 não há transporte que leve
 menino pra estudar...

– E qual é o mestre-escola
 que bem pode ensinar
 alunos em condições
 de aprender o B-a – bá?
 Se não há mesa, carteira,
 para os tais acomodar,
 não há lápis nem papel
 pra escrever, desenhar,
 não há comida nem água
 pra fome e sede saciar?!

– E o pobre do mestre-escola
 cheio de trauma, de medo,
 se enfia com tais alunos
 em um recanto – um degredo!
 Vê oitenta biafrentos,
 famintos e fedorentos,
 berrando, arrotando choco,
 bufando e peidando azedo!...

(*Canto.*)

– Dizem que o rapaz é bicha – cha-cha...
 Eu não sei se ele é!
 É filho da lagartixa – xa-xa....
 Com o compadre Josué!
 Está escrito na ficha – cha-cha...
 Que seu pai é o jacaré!
 O povo também cochicha – cha-cha...
 Que parece mas não é!

– Estamos na era do plástico!
 Tudo é plastificado!
 Capote, sapato, bolsa,
 foi o couro descartado,
 em cama, mesma e cozinha,
 eu na dela, ela na minha,
 só o plástico é usado.

– As mulheres fazem plástica!
 O que é velho é retirado!
 Uma nova silhueta
 faz o corpo renovado!
 Uma nova Cinderela,

eu na minha – ela na dela.
Peito, bunda, rosto, sexo
recebem tudo importado!

– Até os homens aderiram
ao milagre – ó, coitados!
Lá se foram, ligeirinhos,
cabelos para os pelados,
peitoral – para os magrinhos...
Para os que sofrem o tormento
De uma triste “pequenez”
– sacrifica-se um jumento
e a plástica lhe dá a vez...

(*Canto.*)

– Eu vi uma lagartixa
Tocando numa viola,
O calango respondeu
Ai – que cabrita pachola!

– Eu vi outra lagartixa
Na festa da macaíba,
Botando torrões abaixo,
Botando o rabo pra riba...

– Essa bichota amarela
Está me devendo uma conta!
Eu na minha – ela na dela
sempre a gente se defronta!
Já faz trezentos mil anos
que nós encarnamos juntas,
se brigamos encarnadas
brigamos também defuntas!

– Mas, desta vez deu azar!
Pois sendo treze de agosto
pus no chão o pé esquerdo,
vesti saia pelo avesso,
sinto a presença dum encosto,
esbarrei num gato preto,
de um choque quase derreto,
briguei com quem não conheço
passei debaixo da escada
e caí, descadeirada!

– Antes que fizesse figa
encontrei a arquiinimiga
gritou, assanhou-se toda,

ficou de pernas pro ar,
 espiritou-se – e eu na minha,
 finesse, superestar,
 pergunto à desvairada
 a razão de se esgoelar,
 e a infame, a demente
 veio logo me atacar
 com nomes tão indecentes
 que não vou pronunciar!

– Foi dizendo: “Sua lascada!
 escrota, puta, arrombada,
 há noventa encarnações
 que engambela macho meu!
 Agora a coisa fedeu!”
 Eu, discretíssima, na minha,
 posuda como rainha,
 respondi: – Fique na sua!
 Desmiolada! Perua!

– E a bicha, tremelicando,
 veio assim, se aproximando,
 na intenção de me esganar.
 Aí foi que não prestou!
 A Pomba-Gira baixou
 E eu gritei – Para lá!
 – Eu na minha e tu na tua,
 tarada, gata de rua,
 que é que quer? O que é que há?
 Tá na eita, tá esganada
 por aquela porqueirinha,
 aquela coisa tortinha
 Desse tamainho assim?
 Uma merdinha daquela
 é pra usar e abusar!
 Depois, esfregou, lavou,
 e balançou e guardou
 para o gato não pegar!

(O Poeta.)

– Na chegada dos ministros
 – Carnes! Perus! Vinhos finos!
 Vieram ver a miséria
 A fome dos nordestinos!

– Velhos trêmulos, esquálidos,
 criança triste, nua,

com o barrigão lombriguento
mulheres de peitos murchos,
nordestinos molambentos!

– Primeiras-damas cu-doces,
peruas servindo perus,
bebidas finas e raras,
com uísques e cajúus...

– De um lado, os aposentados,
batendo palminhas frias,
juntos, professor, alunos,
com as barrigas vazias...

– E após a bebedeira
a gastança, a comilança,
das carnes gordas e nobres
a encher as nobres panças:
entra em cena o gaiato,
o doido, o que quer que fosse
à frente da molequeira:
– POETA D'ÁGUA DOCE
DEU UM PEIDO E SE CAGOU-SE!

– O prefeito empatou
– mas ele veio vindo,
a polícia o cercou
– mas ele veio vindo,
o povo abrindo alas
– e ele caminhando,
barbudo, esfarrapado
– ao palanque subindo.
A voz subiu, cresceu!
E o povo aplaudindo
pois era um dos seus!

POETA – O povo apurou as oiças
mas não entendeu bulufas
dessas palavras insossas
da discurseira mucufa
de ministro, deputado,
de senador orgulhoso
cada qual mais invocado
que o pavão misterioso!

– Políticos que parecem
perus de peito enfunado
as panças cheias de uísque

e outros drinques importados
 — fartos de banquetes tantos
 — viagens e giros quantos
 — e o resto? — PAPO FURADO!

– De papos estamos cheios
 e de promessas também!
 Se apertamos o cinto
 já não escapa mais ninguém!
 — As migrações se sucedem
 da Amazônia doentia
 ao centro-sul já congestionado
 é incessante a correria!

— Representantes do povo?
 — que piada, que ironia!
 — Fala o Senado de fome?
 — A Câmara de carestia?
 — Repassam nossa pobreza,
 nosso salário minguado,
 nossos produtos sem preço
 — ainda pior — sem mercado!

– Dá o governo garantias:
 — Defesa Nacional.
 — Contra o salário de fome?
 — Contra a preguiça de tantos?
 — Contra os ladrões de casaca?
 — O afilhadismo de quantos?
 — Contra enrolões de gravata?
 — Contra ismos — quantos ismos
 que a uns engorda — e a outros mata?

– Contra gerações inteiras
 de indigente, de espúrios,
 cheios de AIDS, boqueiras,
 lombrigas, oxiúros,
 ascaris, ancilostomíase,
 perebas, sarnas, piolhos,
 mal-de-chagas, maloqueiros,
 marginais e cachaceiros
 — cegos, de venda nos olhos!

– Contra o dinheiro que gira
 num giro que não varia:
 — das indústrias para os Bancos
 dos Bancos pras mordomias
 à construção de palácios,
 aos lazeres da cidade

por que ao campo não vem ele
— por não haver necessidade?

- Cadê ajuda pra terra
ajuda pra plantação.
Tudo foi pros grandes centros
o fruto da terra... — a mão...
quem plantava — e o que colhia
é o Consumismo em ação!
Tirando o fruto da terra.
— Deixando o homem sem pão!

- Cadê capim pros rebanhos?
— e os rebanhos pra pastar?
Cadê o braço que guia
e o canto pra aboiar?
Tudo se foi — só chão resta
deserto de Pé e Pá!
Pé que pise — de homem ou bicho,
- Pá — e homem pra cavar!

- Mundo de ferro e cimento
de aço, cifras e cifrões
de superempreendimentos
e de superproduções...
Mundo sem alma e sem rosto
que o imediatismo controla,
mundo onde se paga imposto
pra se morrer de desgosto
ou até pra pedir esmola!

- Mundo que esmaga o homem
e a inocência que ele tem!
Aniquila as coisas simples
e as coisas puras também...
Terra e povo desprezados
sem que lhes dêem condição
à total capacidade
de crescimento e ação.

- Nem mudança de governo
guerra ou revolução,
medidas exteriores
não trazem, em si, solução.
As medidas estão dentro
do próprio homem, internas,
entranhadas no caráter,
junto às verdades eternas!

– É ter da justiça — o senso
 pra que o Direito se imponha!
 Ter da Igualdade o consenso
 ter pelo menos — VERGONHA!
 Não querer pra si somente
 POIS HÁ OS OUTROS TAMBÉM.
 O Deus que o mundo nos deu
 TERRAS, POSSES não vendeu,
 nem posições a ninguém!

– Os homens falam de Pátria
 como se somente fosse
 hinos, bandeiras, limites...
 e outros tantos simbolismos!
 Não sabem que, em meio aos “ismos”,
 “Pátria” é nação sangrada
 nas mais profundas reservas:

– São terras abandonadas
 crianças tristes que choram
 friorentas, sem agasalho
 mãos descarnadas que imploram
 a esmola de um trabalho...

– É o nordestino esfolado,
 esvaído em correrias;
 É o caboclo abandonado
 nas Amazônias sombrias...
 Fauna e flora devastados
 PÁTRIA — barrigas vazias!
 Tudo envolvido num laço
 e posto no coração
 unindo num só abraço
 Gente, Bicho, Árvore, Chão...

— É preciso uma tomada
 de conscientização;
 por de novo os pés na terra
 labutar, de novo, o chão!
 Ser Sangue, Suor, Trabalho,
 ser Riso, Choro, Canção...
 Trabalhar com seriedade,
 entregar-se com humildade
 a quem lhe estender a mão...
 — Ver de cada um — a Verdade,
 Sentir do outro — o calor,
 IRMÃOS NA FRATERNIDADE
 DE UM IMENSO ABRAÇO DE AMOR!

(Sai gritando.)

— Poeta d'Água Doce – Deu um peido e se cagou-se!

POETA DE ÁGUA DOCE DEU UM PEIDO E SE CAGOU-SE!...