



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

**DO TRÁGICO MODERNO E REGIONAL EM *OS MAL-AMADOS*, DE LOURDES RAMALHO**

Monalisa Barboza Santos Colaço

CAMPINA GRANDE – PARAÍBA  
Fevereiro, 2019

MONALISA BARBOZA SANTOS COLAÇO

**DO TRÁGICO MODERNO E REGIONAL EM *OS MAL-AMADOS*, DE LOURDES RAMALHO**

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 – PARAÍBA**  
**Fevereiro, 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.

C683t Colaço, Monalisa Barboza Santos.  
Do trágico moderno e regional em Os mal-amados, de Loudes Ramalho [manuscrito] / Monalisa Barboza Santos Colaço. - 2019.  
109 p.  
Digitado.  
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2019.  
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."  
1. Trágico regional. 2. Teatro moderno brasileiro. 3. Estrutura de sentimento. 4. Dramaturgia ramalhiana. I. Título  
21. ed. CDD 401.41

MONALISA BARBOZA SANTOS COLAÇO

**DO TRÁGICO MODERNO E REGIONAL EM OS MAL-AMADOS, DE LOURDES RAMALHO**

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 Mael  
(PPGLI/UEPB - Presidente)



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



Profa. Dra. Valéria Andrade  
(PPGLI/UEPB - Examinadora Interna)

Trabalho aprovado em 28 / 02 / 2018

## RESUMO

Considerando que a dramaturgia de Maria de Lourdes Nunes Ramalho formaliza temas voltados à discussão em torno da condição feminina, centralizados no binômio honra/vergonha, enquanto engrenagens do trágico moderno ambientado em espaços marcados pela regionalidade nordestina, empreendemos a análise-interpretação da ocorrência do que identificamos como a tessitura de uma visão de mundo trágico-regional na peça *Os mal-amados* (1977). Para tanto, nesta pesquisa, o texto ramalhiano está sendo identificado como regional em vista da maneira como certos temas e modos de ler/formar o Nordeste estão inseridos em uma estrutura de sentimento eminentemente trágica. A fim de respaldar tal discussão, utilizamos a chave metodológica cunhada por Raymond Williams, em que o conteúdo da experiência da autora se formaliza através de convenções voltadas à representação do trágico e da regionalidade. Desse modo, observamos que as representações estéticas do Sertão nordestino carregam marcas de uma estrutura residual do patriarcado, mas que, ao passo que ocorre a tentativa de subversão pelas ações das personagens femininas, há o acionamento de situações trágicas, o que conduziu à leitura da peça a partir das características do drama-moderno, pois ela apresenta contradições no plano da forma/conteúdo que dialogam com o modo de sentir e de formar próprio do que chamamos de trágico-regional, evidenciando, portanto, a possibilidade de sua construção na modernidade.

**Palavras-chave:** trágico regional; teatro moderno brasileiro; estrutura de sentimento; dramaturgia ramalhiana.

## ABSTRACT

Considering that Maria de Lourdes Nunes Ramalho's dramaturgy formalizes themes focused on the discussion of the Brazilian feminine condition centered on the binomial honor/shame while gears of the modern tragic, set in spaces marked by the Northeastern regionality, we undertake the analysis-interpretation and the occurrence of what we define as the construction of a tragic-regional worldview in the play *Os mal-amados* (1977). Therefore, in this research, the ramalhiano text is being identified as regional because certain themes and ways of reading/forming the Northeast are inserted in an eminently tragic structure of feeling. In order to support this discussion, we use the methodological key coined by Raymond Williams, in which the content of the author's experience is formalized through conventions focused on the representation of tragedy and regionality. Thus, we observe that the esthetic representations of the country space bear marks of a residual structure of the patriarch but while the attempt of subversion occurs, by the actions of the female characters, there is the activation of tragic situations which led to the reading of the play with modern drama characteristics because it presents contradictions in the plan of form /content that dialogues with the way of feeling and forming proper of what we call tragic-regional, evidencing, therefore, the possibility of its creation in the modernity.

**Key-words:** tragic-regional; modern Brazilian theater; structure of feeling; Lourdes Ramalho's dramaturgy.

## AGRADECIMENTOS

Em uma das minhas músicas preferidas há a seguinte frase: “toda estrada é uma subida escorregadia, mas haverá sempre uma mão que você poderá segurar”. Acredito firmemente nisso e a essas pessoas estendo a minha sincera gratidão:

Obrigada ao meu criador, a Deus, que foi e é o meu sustento nas horas de dificuldade, dando-me discernimento, saúde e coragem para seguir essa estrada.

Um agradecimento especial ao meu orientador e amigo Diógenes Maciel, seu profissionalismo e generosidade foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

Ao corpo docente do PPGLI, em especial à Professora Valéria Andrade e aos Professores Antônio de Pádua e Marcelo Medeiros pelas ricas contribuições na leitura deste trabalho.

Ao meu companheiro, Ítalo Colaço, que diante dos meus piores momentos nunca deixou de acreditar em minha capacidade, mesmo quando eu duvidava dela.

Obrigada a todos os familiares e amigos que me incentivam a continuar e me compreenderam nas minhas ausências e faltas.

Aos colegas do PPGLI pelas dificuldades compartilhadas e palavras de ânimo nas horas certas.

A CAPES, pelo apoio financeiro que foi fundamental para que eu pudesse me dedicar à construção desta pesquisa.

E, por fim, mas não menos importante, à Maria de Lourdes Nunes Ramalho, por sua dedicação e contribuição à dramaturgia campinense.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	8
2	DA MODERNIDADE TEATRAL NA OBRA DE LOURDES RAMALHO: ENGRENAGENS DO TRÁGICO-REGIONAL.....	16
2.1	Dinâmicas modernas no teatro nordestino: regionalismos e regionalidade.....	16
2.2	Caminhos ibero-nordestinos do trágico em <i>Os mal-amados</i> .....	31
3	“OS MODOS DE SENTIR/FORMAR” E O TRÁGICO.....	41
3.1	Cultura(s), materialismo cultural e “estrutura de sentimento” .....	41
3.2	Sobre a tragédia e sobre uma visão de mundo trágica .....	54
4	ECOS DO TRÁGICO QUOTIDIANO EM <i>OS MAL-AMADOS</i> .....	64
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS.....	104

## 1 INTRODUÇÃO

Empreendedora cultural, professora, poeta e dramaturga, Maria de Lourdes Nunes Ramalho ainda não é plenamente conhecida no âmbito da dramaturgia nacional, mas é uma forte representante da cultura teatral na cidade de Campina Grande-PB. A fortuna crítica<sup>1</sup> construída acerca de sua produção tem apresentado, nos últimos anos, avanços significativos, principalmente no que se refere ao reconhecimento do seu trabalho enquanto dramaturga e à identificação e análise do seu projeto artístico para o teatro campinense desde os anos de 1970.

Anteriormente à década de 1970, Lourdes Ramalho percorreu um caminho em que diversas facetas artísticas (como a dramaturga, a poeta, a empreendedora cultural) lhe foram atreladas e somadas à imagem pública de mãe, dona de casa, professora e esposa. Nascida em 1920, nos limites da Paraíba e do Rio Grande do Norte, passou a ser conhecida por conta de sua importante contribuição para a instauração de projetos de cunho social e cultural nas diversas cidades onde residiu e lecionou, exercendo a profissão de professora. O trânsito por diversas cidades se deu desde que ela casou com um magistrado (posteriormente, juiz de direito), fazendo a família transitar por diversas comarcas no interior do Estado, só fixando, em 1958, residência permanente em Campina Grande, onde permanece até os dias atuais (Cf. MACIEL, 2017a). Até aquele momento, a professora atrelava à sua prática docente um chamado “teatro didático”, escrevendo textos para serem montados com seus alunos,

---

<sup>1</sup> Exemplo disto são os resultados oriundos das pesquisas realizadas por Valéria Andrade (2005, 2008, 2012) e Diógenes Maciel (2005, 2008, 2009, 2016, 2017a, 2017b), que representam um significativo veio de expansão de trabalhos analíticos e críticos sobre as obras ramalhianas. Anteriormente, Ferreira (2001) apresentou considerações sobre a produção literária dessa dramaturga, analisando o imaginário medieval europeu em consonância ao cenário do Nordeste brasileiro, marcado por imagens e arquétipos daquela tradição, mediante o estudo de montagens de dois textos da autora empreendidas por Moncho Rodriguez, cuja encenação reformula a ideia de Nordeste nos palcos contemporâneos, em diálogo explícito com tradições e estéticas do grotresco já presentes naquela dramaturgia. Também Dantas Filho (2007) conduziu uma pesquisa sobre as masculinidades em nossa sociedade, mediante a representação da "crise" do patriarcado que sucumbe através da tomada de posição das matriarcas sobre o poder do mando e no alicerce familiar, que outrora estava reservado ao pai. Especificamente sobre o texto *As Velhas*, Moraes (2014) investigou as relações entre dramaturgia e teatro, tomando a encenação e a figura do encenador, em particular, como mediador da relação entre o palco e a plateia, refletindo sobre diferentes montagens desse texto realizadas na Paraíba.

incluindo a intensa colaboração nos estabelecimentos de ensino e caridade da também professora, Anna Brito, sua mãe.

No contexto em que se viu, em Campina Grande, a inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral – doravante, TMSC – em 1963, as peças da dramaturga começaram a circular e a impactar aquele contexto de produção cultural, dinamizando o mercado teatral e dando início a um percurso de notoriedade da então professora (que já publicava poemas em periódicos e, depois, em uma coletânea, o livro *Flor de Cactus*, de 1972) nesta outra seara. Sobre esse primeiro momento, já se afirmou:

Foi com o grupo de teatro da Escola Normal que ela [Lourdes Ramalho] apresentou sua primeira peça no TMSC, em 1970: uma comédia intitulada *Na lua é assim*, um daqueles textos que se perderam no tempo, e, depois, para aquele palco levou, também, *Ingrato é o Céu*. Posteriormente, estreia outra peça sua, em 1973, preparada para um festival infantil intitulada *O príncipe valente*. [...] Depois de 1974, já sendo reconhecida professora, louvada poetisa e, agora, presidente da FACMA [Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira], Lourdes Ramalho vai ter a sua “hora do *ai, d-a-dá*”. [...] (MACIEL, 2017b, p. 33, grifos do autor).

Com a montagem da sua peça *Fogo-Fátuo* (em 1974), então, a dramaturga passa por um *momento decisivo*<sup>2</sup> de autoconscientização artística, aproximando o teatro campinense do conjunto de projetos nacionais atrelados à tradição do teatro moderno brasileiro. Em meio a esta dinâmica, com a realização do I Festival de Teatro (FENAT), no TMSC, em julho de 1974, foi possível ter na cidade a presença de diversos grupos de diferentes lugares do Brasil, apresentando novos dramaturgos e incentivando a montagem de peças por amadores.<sup>3</sup> Assim, o contexto da década de 1970 é tomado aqui como um marco para as produções teatrais em Campina Grande, pois foi nesse momento que as peças aqui produzidas passaram a competir em festivais dentro e fora da cidade, ganhando prêmios e difundindo a produção local. De outro lado, só em 1975, com a estreia da peça *As Velhas*, também de Lourdes Ramalho,

<sup>2</sup> Esse termo é utilizado para caracterizar um momento de formação de uma tradição teatral paraibana, “[...] na medida em que se lança à busca do ‘momento decisivo’ em que houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico” (FARIA, 1997 apud MACIEL, 2016, p. 30).

<sup>3</sup> Ao tratar dessa noção de grupos amadores ou de teatro amador, vale esclarecer em que sentido ela é empregada aqui. Dentro da dinâmica do mercado teatral do século XX, o modo de produzir teatro buscava corresponder à aquisição de lucro por meio da bilheteria dos espetáculos. Nesse período, coube aos amadores a tarefa de renovação da cena, visto que o principal objetivo não era a arrecadação de lucro, permitindo-os experimentar. Sendo assim, “[...] o teatro amador [assumiu] o compromisso com a experimentação que [...] lhe parecia mais natural, levando à modernização da cena, quando se tornou possível e viável assumir montagens para fazer frente ao que vigorava no mercado teatral, intento improvável aos profissionais” (MACIEL, 2017a, p. 33).

começam a se consolidar localmente experiências atreladas a uma concepção de teatro moderno, pois “[...] sob direção de Rubens Teixeira e com elenco da FACMA, [esta montagem será] o marco inicial de um processo com longa duração – a saber, a valorização de um dado repertório dramático como traço identitário de uma cena teatral local” (MACIEL, 2017b, p. 37). Portanto, o caminho traçado entre a primeira e a segunda peça já citadas demonstra a preocupação com a construção cênica, isto é, com a técnica de composição das personagens, conduzida por um diretor, o que trará para Lourdes Ramalho reconhecimento como dramaturga em meio às relações travadas com a cena local e com a recepção dessa mesma cena por diversos críticos, especialmente o personagem central da aventura do teatro amador e moderno brasileiro, Paschoal Carlos Magno, com o qual nutrirá estreita amizade por muitos anos.

É assim que a dramaturgia ramalhiana consolida em Campina Grande um projeto teatral de cunho nacional-popular, nos termos gramscianos – o qual, mesmo sem vínculos político-partidários, pode ser assim reconhecido pela sua intensa “contraposição à cultura elitista, mediante a articulação dos intelectuais às classes subalternas, identificadas com o povo” (MACIEL, 2009, p. 334). Os textos de Lourdes apresentam caminhos em que se travam relações com a tradição cultural da Paraíba, cujas feições próprias também já dialogavam com o teatro produzido em outros Estados do Nordeste, especialmente Pernambuco. Em outras palavras, na década de 1970, a dramaturga dá mostras de que seu “engajamento ao projeto artístico-cultural [estava] voltado para a assimilação de temáticas e procedimentos da criação popular” (ANDRADE, 2005, p. 317).

Em meio a este cenário, Lourdes Ramalho sempre ressaltou o forte peso do imaginário presente na obra do espanhol Federico García Lorca (1898-1936) sobre o seu projeto estético, marcando as dinâmicas do Nordeste brasileiro como um celeiro em que se guardam diversas marcas culturais ibéricas.<sup>4</sup> A própria dramaturga (RAMALHO, 2005) já afirmou que a poesia e a dramaturgia produzidas no Nordeste, principalmente as de caráter popular, possuem fortes resquícios desse imaginário ibérico, do medieval e do Renascimento,

---

<sup>4</sup> Esta informação foi “obtida em depoimento [...]. Segundo a dramaturga, os espetáculos circenses a que ela costumava frequentar quando jovem apresentavam, de quando em quando, peças adaptadas de García Lorca no número final, sempre reservado à encenação de dramas. García Lorca foi-lhe apresentado, antes disso, por sua mãe, com quem, inclusive, ela chegou a montar, mais tarde, peças do autor, como *Doña Rosita, la soltera* e *La zapatera prodigiosa*, com integrantes dos núcleos artísticos criados e dirigidos pelas duas” (ANDRADE, 2005, p. 319). Outro viés que evidencia a recepção significativa de Lorca no Nordeste é comprovado mediante projetos desenvolvidos, por exemplo, por Hermilo Borba Filho, desde 1945, no Teatro do Estudante de Pernambuco, o qual levava espetáculos à população, de modo semelhante à companhia itinerante *La barraca*, idealizada pelo espanhol.

chegando até autores brasileiros focalizados nas tipologias usadas por Gil Vicente, Lope de Vega, Calderón de La Barca, por exemplo. É em meio a essa dinâmica que ela reflete sobre os trânsitos interculturais presentes na, assim chamada, Literatura de Cordel (através de figuras e tipos, bem como no linguajar popular) e nos espetáculos circenses. Nesta direção, a dramaturgia nordestina, conforme Lourdes Ramalho,

[...] continua a explorar essa identificação com suas raízes ibéricas, criando textos em prosa e verso, estes sob forma de cordéis, embora usando uma estética que se aproxima da contemporaneidade, do teatro universal de hoje. Saído das memórias atávicas, procura vestir-se de novas roupagens dramáticas e técnicas, investindo no ator e na palavra - em busca de um novo código e um novo gesto (RAMALHO, 2005, p. 52).

Assim, consideramos aqui que algumas temáticas presentes na dramaturgia lorquiana (e que reverberam interculturalmente na dramaturgia ramalhiana) apresentam uma centralidade sobre o preconceito para com as mulheres, através das críticas à sociedade andaluza da sua época. Ressaltamos, portanto, que em alguns momentos dessa discussão recorreremos a este diálogo intercultural como parte da inquietação que deu origem a esse problema de pesquisa e que poderemos recuperar em outros trabalhos. Isso significa que tal qual García Lorca, na obra da dramaturga campinense são formalizados cenários que representam o trágico, circunscrito à atmosfera rural, marcadamente regionalista, onde se desenvolvem ações relativas à extrema opressão em relação à honra familiar, quase sempre atrelada ao *ethos* feminino. Sobre essa questão, a própria dramaturga já afirmou tal centralidade, dando como exemplo a construção das esferas do melodrama no teatro nordestino, através do que nos deparamos com

[...] mulheres tipicamente lorqueanas, recalçadas pela pressão masculina, rosto oculto pelo xale ou mantilha, a amargar a sua reclusão de mal-amada ou a sua solidão de indesejada, quando não, meninas ainda, sacrificadas em casamentos de conveniência, para salvar ou acomodar as necessidades das famílias (RAMALHO, 2005, p. 53)

É assim que, na obra de Lourdes Ramalho, os arquétipos femininos, como já vem sendo discutido, apontam para uma possibilidade da formalização do trágico em tempos modernos. Mas, neste trabalho, procuramos investigar como esta formalização corrobora os liames da “catástrofe inaugural” – termo utilizado por Jean-Pierre Sarrazac (2013), para caracterizar o aspecto presente em sua definição de *trágico moderno*, cujos acontecimentos já estão marcados, desde os primeiros momentos de uma peça, por um viés trágico, envolvendo

as personagens e o contexto em que estão inseridas. Essa noção difere da concepção antiga de tragédia, em cujo “centro [...] ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada” (LESKY, 1996, p. 24). A tese defendida por Lesky (1996) comprova, portanto, que o *conflito trágico cerrado* é um elemento estruturante do trágico em sua feição grega. Com base nisso, buscaremos explorar a hipótese de existência de um conceito-chave que alicerça um modo de ler algumas representações artístico-literárias do Nordeste por meio da compreensão de que há nelas a irrupção de uma feição trágica,<sup>5</sup> enfatizando as tensões estabelecidas no contexto social do Brasil, em particular dessa região.

Essa hipótese de trabalho acima parte da observação dos “modos de sentir e de formar” na dramaturgia moderna e contemporânea. Lourdes Ramalho demonstra a reflexão sobre o seu contexto, construindo-o artisticamente com base em uma ambiência marcada pelo moralismo exacerbado e asfixiante, em que a escalada trágica (tomada aqui pela substância da adjetivação), junto à ambientação, à estruturação dos discursos e a da crítica social são marcas desse *trágico moderno*, conforme o dizer de Sarrazac (2013), em seus escritos. Com base neste trajeto, buscaremos analisar-interpretar essas trilhas, visando apreender, assim, os aspectos do *trágico moderno*, presentes na dramaturgia ramalhiana.

Nesta direção, precisamos compreender esses “modos de sentir e de formar”, relacionados à formulação do termo *estrutura de sentimento*, tal qual cunhado por Raymond

---

<sup>5</sup> Nessa direção, cabe-nos abrir um adendo acerca dessa hipótese. Para isso, destacamos as pesquisas nas quais podemos observar reflexões sobre o trágico, inserido nas dinâmicas e produções literárias, e que constroem um dado “modo de sentir e formar” uma literatura sobre o Nordeste. Os trabalhos que podemos citar contribuem, portanto, para afirmação de uma chave de leitura por meio do trágico, entretanto, cada um com suas especificidades e modos de tratar o tema. Isso significa que tais pesquisas exteriorizam inquietações, apresentando esta categoria de análise em produções regionais nordestinas. Por isso, não pretendemos esgotar a discussão através deste levantamento, mas, apenas, apontar alguns trabalhos que nos ajudam a conduzir a nossa pesquisa: no primeiro, de Moretti (2011), investigam-se os principais elementos do trágico e da tragédia por meio dos signos inerentes à obra de Suassuna, ela utiliza da conceituação da tragédia e da possível reconstrução deste gênero em aspectos inerentes à peça analisada, versando sobre o papel da religião, bem como sobre a construção dos sentidos do trágico. Citamos, ainda, a tese de Oliveira (2010), em que se buscou investigar a implantação do “moderno” e suas reverberações na modificação da vida do homem do sertão, em meio a decadência instaurada aos engenhos e fazendas, cujos silêncios das personagens denotam um viés trágico, com destaque para as personagens femininas de Zé Lins e Francisco Dantas. Ainda sobre este último romancista, destaco a pesquisa de Costa (2017), em que se analisa aspectos da regionalidade do Nordeste Brasileiro e das personagens, mediante a análise do silêncio enquanto expressão trágica, capaz de atravessar o literário e interferir no que se entende por uma condição humana. Sobre a produção de outro escritor regionalista, José Américo de Almeida, acrescentamos o trabalho de conclusão de curso de Monte Júnior (2017), em que se verifica a maneira como haveria, na obra deste autor, uma remitologização do mito edípiano. Como afirmamos anteriormente, não se pretende “esgotar” este levantamento de pesquisas realizadas sobre a presença do trágico como categoria de análise das literaturas sobre Nordeste.

Williams. Esse conceito foi central na obra do teórico britânico e, até os dias atuais, gera questionamentos entre pesquisadores de diversas áreas de conhecimento. Aqui, ele será posto à disposição do entendimento de uma maneira de compreender uma dada produção regional, focalizadamente a de Lourdes Ramalho. É deste lugar que partimos para que, de modo mais específico, possamos entender como este “modo de sentir e formar”<sup>6</sup> o *trágico moderno* está presente na produção da dramaturga em questão. Dito isso, “[...] a experiência viva de um tempo como também podemos traduzir-interpretar a expressão williamiana, não são técnicas e convenções artísticas nele produzidas, mas o sentimento ou, como diria Luiz Fernando Ramos, ‘os modos de sentir’” (BRITO, 2015, p. 26). Ao compreender esse dado modo de sentir, passamos a utilizá-lo ao lado do “formar”, visto que estes sentimentos são formalizados na dialética entre forma e conteúdo nas obras de arte.

Assim, traçaremos um percurso da compreensão da tragédia (enquanto forma estética histórica) e do nascimento de uma visão de mundo trágica,<sup>7</sup> para, posteriormente, construir uma hipótese sobre a concretização do trágico na modernidade, por meio da manifestação de aspectos atinentes a uma *estrutura de sentimento*, que envolve as produções regionais (e, aqui, a regionalidade será tomada como, também, um “modo de sentir e de formar”) em convergência ao que explica Chiappini (2014) e que poderemos observar na dramaturgia da autora. Nesse momento, as contribuições de Raymond Williams (2002) acerca de sua compreensão sobre a tragédia moderna entrarão como uma visão da tradição sobre o gênero, de modo que, através dela, poderemos recuperar essa noção na modernidade.

No que se refere à análise-interpretação pretendida, daremos destaque à peça *Os mal-amados* (1977), com o objetivo de investigar a manifestação temática e formal da ruralidade/regionalidade e a exortação aos valores complementares honra/vergonha, como elementos favoráveis à irrupção do trágico *moderno* e *regional*, tendo em conta (entre outras dinâmicas) o jogo relacional de domínio/submissão entre o feminino e o masculino, que é percebido em vários momentos da dramaturgia ramalhiana. Esse é o ponto de partida que

---

<sup>6</sup> Tal expressão será utilizada em muitos momentos nesta discussão, e será tomada como sinônimo do conceito de “estrutura de sentimento”: fazendo-se necessário considerar que esta não se refere a proposições e técnicas, isoladamente, visto que são sentimentos relacionados, que passam a ser incorporados e formalizados nas obras de arte.

<sup>7</sup> Tradicionalmente, os teóricos afirmam que Aristóteles estabeleceu uma *poética da tragédia*, indicando e prescrevendo um dado modo de composição tido como correto para esta forma genérica. O pensamento aristotélico foi recuperado após o século XVI, quando se adotou essa discussão sobre a tragédia em meio à concepção de arte no Ocidente, tomando-a pelo âmbito da utilidade moralista. Posteriormente, podemos observar um afastamento dessa sua dimensão, que ligaria este trágico à forma e ao nascimento de uma visão de mundo trágica ou de uma *filosofia do trágico*. Destacamos, nesse ponto, as contribuições de Roubine (2003), Lesky (1996), Machado (2006), Szondi (2004), Oliveira (2014), entre outros.

utilizamos para compreender a dinâmica intercultural que está presente no teatro nordestino, como já foi mencionado pela relação entre Lourdes Ramalho e García Lorca, por exemplo, uma vez que se percebe a possibilidade de interferência de uma cultura sobre a outra, em meio à formalização de um modo de sentir o trágico. O cruzamento de culturas presente na dramaturgia ramalhiana, como aponta a própria autora, dá indícios da emergência de uma estrutura de sentimento que assinala, ainda, para os resíduos de uma organização social tradicional/rural que ainda pode ser percebida na modernidade emergente, como se verá adiante.

A organização dos capítulos se dará da seguinte forma: em um primeiro momento, discorreremos sobre a dinâmica do teatro moderno no Brasil, buscando compreender o contexto de redemocratização teatral, movimento ocorrido no Nordeste, tendo a capital de Pernambuco como um dos expoentes dessa dinâmica. Assim, recorreremos às contribuições de Reis (2018), Maciel (2017a; 2017b), Lima (2016) e Carvalheira (2011), principalmente para observar como a tradição do teatro recifense influenciou as dinâmicas do teatro paraibano, especificamente, em Campina Grande. Em Lourdes Ramalho, teríamos o ponto de partida, haja visto seu empenho como empreendedora cultural e sua perspectiva afinada à busca por um teatro nacional-popular. Esses apontamentos nos levarão à discussão sobre o regional, a partir da noção de regionalismo e regionalidade, recuperada a partir de Chiappini (1995, 2014), bem como considerando as contribuições de Araújo (2008), Galvão (2000) e Haesbaert (2010). Em seguida, refletiremos acerca do caráter intercultural dessa cena teatral, a partir da discussão cunhada por Pavis (2008).

O segundo capítulo trata dos apontamentos sobre o conceito de “estrutura de sentimento”, conforme Raymond Williams (1979, 1983), pelas contribuições de Gomes (2011), Filmer (2009), Brito (2015) e Cevasco (2001). Essa parte consiste na investigação de tessitura de uma possibilidade de chave de leitura da Literatura Brasileira do Nordeste, chegando a ser evidenciada nas suas produções dramáticas. Em seguida, realizamos uma discussão sobre os aspectos poéticos da tragédia desde Aristóteles, bem como os encaminhamentos para uma *filosofia do trágico* e para a compreensão de um “drama da vida” (nos termos de Sarrazac (2011, 2013)), cuja característica parte da possibilidade de compreensão do que deve ser entendido como uma “tragédia universalmente humana”.

O terceiro capítulo se dedica à análise-interpretação da peça de Lourdes Ramalho, *Os mal-amados*, discutindo a noção de honra/vergonha que permeiam as ações das suas personagens. Posto isso, damos destaque à análise das personagens, visto que essas estão

inseridas e entram em um processo de movência trágica, indicado desde os primeiros momentos da peça. Outros fatores que acionam a discussão é percepção de uma *regionalidade trágica*, bem como a reflexão em torno dessa estrutura de sentimento que nos leva aos choques entre um patriarcado residual e as rotas de fuga das personagens femininas (aspecto emergente da modernidade), dando indícios de um drama *em crise*, cuja contradição entre forma e conteúdo é evidenciado pela incompatibilidade entre o silenciamento feminino posto no tema e a busca pela voz dessas mulheres na forma.

## 2 DA MODERNIDADE TEATRAL NA OBRA DE LOURDES RAMALHO: ENGRENAGENS DO TRÁGICO-REGIONAL

### 2.1 Dinâmicas modernas no teatro nordestino: regionalismos e regionalidade

Ao discutir sobre as dinâmicas do teatro moderno<sup>8</sup> brasileiro, devemos compreender que a modernização da cena não ocorreu da mesma maneira que na tradição do teatro europeu. Na Europa, este processo se deu através de reflexões e críticas operadas sobre os modelos antigos, isto é, sobre um modo de pensar e fazer teatro do século XVIII, cujo movimento de ruptura se iniciou em fins do século XIX, a partir das vanguardas. Como consequência desse movimento, foi proposta, pelos grupos amadores/experimentais, uma nova estética para o modo de compreender o teatro daquela época (Cf. LIMA, 2016). No Brasil, após meio século passado das mudanças ocorridas na Europa, a modernização não aconteceu através do questionamento das formas antigas, mas, sim, pela importação dos modelos europeus, restringindo a possibilidade de instauração do moderno em nosso território, isto é, “foi assim que uma estética plural, aqui, ficou singular”, nas palavras de Lima (2016, p. 57).

Ao contrário do que ocorrera na Europa, o contexto teatral do século XIX no Brasil foi marcado por posturas que buscavam civilizar o povo brasileiro através do teatro. Em outros termos, neste período

---

<sup>8</sup> Moderno, aqui, é visto através de uma perspectiva da historiografia, isso porque, automaticamente, podemos aferir que essa concepção está para a compreensão daquilo que é novo em uma época, isto é, “[...] não iremos considerar o moderno em sua acepção etimológica: moderno não é simplesmente o que é de nossa época, mero fruto de uma proximidade temporal. Iremos considerá-lo a partir da História do Teatro Europeu, como um capítulo da História da Arte Moderna” (BRANDÃO, 2009, p. 43). Diante disso, devemos dissociar a ideia de que moderno é aquilo que é próprio do tempo presente, da nossa época, cuja oposição é algo que está em atraso, sendo, portanto, antigo e ultrapassado.

[...] foi possível apreender embates em torno do nacional e da missão civilizatória que caberia ao teatro, o alvorecer do século seguinte não só herdou de seu antecessor tal empreitada como se viu à frente do grande desafio que os novos tempos apresentavam: entrar no compasso com o circuito internacional pelos caminhos da modernidade e da modernização (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 93).

O período de transição, do século XIX ao XX, foi marcado por discursos de que o teatro brasileiro estava em decadência, pois as manifestações teatrais em voga não correspondiam às expectativas de um teatro equiparado ao que era produzido na Europa: isso ocorria porque o que estava em efervescência eram as comédias de costumes e as revistas de ano (além de outros gêneros do teatro musicado e ligeiro). Era esse o teatro que atraía a maior atenção do público, obtendo popularidade entre os espectadores e aumentando os lucros nas bilheterias. Contudo, nas primeiras décadas do século XX, não era isso que a crítica especializada esperava, e, assim, os esforços para a modernização exigiam que a produção do teatro brasileiro trouxesse elementos vinculados à identidade e unidade nacional, estando conectado às formas clássicas e atento ao que estava ocorrendo na Europa. Assim, “[...] esse processo de importação cultural é marcado por um descompasso no tempo e, principalmente, de vivência cultural como expressão de profundas mudanças sociais, econômicas e políticas nos países de origem” (LIMA, 2016, p. 57).

Através dessa dinâmica de importação, havia uma tentativa de atender às exigências de uma elite burguesa, apagando qualquer sinal de atraso, não bastando “[...] importar espetáculos modernos ou viajar para assisti-los no estrangeiro, urgindo produzir e consumir um teatro de padrão internacional em nosso próprio território” (LIMA, 2016, p. 58). Contudo, não era possível realizar novas experimentações por via profissional, visto que não se tinha incentivo financeiro do Estado. Isso significou que, para mudar a realidade estagnada da cena naquele período, “[...] os amadores acabaram assumindo um papel relevante de renovação, ao largo das marcadas necessidades de lucro” (MACIEL, 2017a, p. 33).

Há, contudo, uma outra face desse processo de modernização, cuja interpretação aponta que a importação cultural não teria ocorrido de modo passivo, isso porque as técnicas e experiências estrangeiras foram imersas em novos significados, isto é, foram remanejadas. A partir dessa relação entre “[...] influxos externos e internos tivemos a produção de um teatro moderno, para só depois de um período de apropriação e implementação das técnicas estrangeiras termos a produção de uma dramaturgia moderna brasileira” (LIMA, 2016, p. 62). Diante dessa realidade, ocorre uma extrema valorização voltada à potencialidade dos amadores em vista da necessidade de modificar a qualidade das técnicas de teatro e promover

um novo repertório, de modo oposto ao que vigorava no mercado teatral daquela época. Isso significa que:

a ruptura com o mercado e a franca oposição a certas convenções ganhará fôlego nos anos de 1930, ao se alinhar aos objetivos de condução cultural do Estado Novo, como política estatal dotada de objetivos claros de aprimoramento da Nação, apontando para o desenvolvimentismo, sendo as atividades amadoras amparadas pela Comissão de Teatro Nacional, instituída em 1936, e, depois, pelo Serviço Nacional de Teatro – SNT, criado em dezembro de 1937 (MACIEL, 2017a, p. 34).

Diante disso, nas palavras de Maciel (2017a), falar de teatro moderno é falar de teatro amador, visto que os novos grupos, inseridos nessa dinâmica, experimentavam novos modos de pensar e fazer teatro, a exemplo d’Os Comediantes, como também do Teatro Brasileiro do Estudante (TEB).<sup>9</sup> A partir dos incentivos públicos, a dinâmica teatral, pelo amadorismo, passou por um processo de reestruturação: o TEB desempenhou uma função importante nesse compromisso programático, pois nasceu das iniciativas propostas por Paschoal Carlos Magno,<sup>10</sup> cuja preocupação era a “[...] necessidade de formalizar um repertório formado pelos ‘clássicos’, primordiais à formação de gosto, possibilitando ao povo e à Nação referenciais estéticos e a indicação do caminho rumo a uma sensibilidade apurada” (MACIEL, 2017a, p. 35). Sobre isso, Lima (2016, p. 68) afirma que o embaixador “[...] estendeu o movimento de criação de grupos estudantis, montagem de espetáculos e a animação de festivais de teatro para todo o país, considerando o entusiasmo, os aspectos artesanais e a margem de improvisação própria dos amadores”. Portanto, o movimento inicial de modernização da cena brasileira

---

<sup>9</sup> Nesse contexto, discute-se, atualmente, no âmbito da historiografia, qual teria sido a peça que marcaria esse ponto de partida do teatro moderno no Brasil, isto é, se seria a estreia de *Vestido de Noiva*, em 1943, montada pelo grupo amador Os Comediantes, ou *Romeu e Julieta*, dirigido por Itália Fausta, em 1938, pelo TEB. A primeira que representou um rompimento com o modelo da comédia de costumes e de um realismo estreito, cuja preocupação não era “o que contar”, mas o “como contar”, nas palavras de Lima (2016, p. 66); a segunda que apontava para uma leitura cênica do clássico de Shakespeare, com a postura diferenciada da diretora, a não utilização do ponto (profissional que “soprava” o texto para os atores, visto que estes não o decoravam), apontando para uma mudança no que se refere à postura do ator e da pesquisa sobre um falar brasileiro, não mais lusitano. Sobre essa discussão, Lima (2016, p. 69) esclarece que essa revisão historiográfica, desenvolvida pela pesquisadora Tânia Brandão, não diminui a importância do espetáculo *Vestido de Noiva*, “apenas compreende dentro de um processo que já estava em curso anteriormente, pois a ruptura de que tanto se fala já tinha sido experimentada por formulações anteriores”, como é o caso da montagem feita cinco anos antes de *Romeu e Julieta*.

<sup>10</sup> Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi um embaixador que possuía um amplo conhecimento literário e nutria uma admiração pela cultura europeia. Ele fundou o Teatro do Estudante Brasileiro e desempenhou ações que se estenderam do Rio de Janeiro para todo o Brasil. Além disso, Paschoal foi um entusiasta e incentivador da formação de grupos estudantis, bem como na montagem de espetáculos e na organização de festivais de teatro em todo o território nacional. Assim, com base nesses aspectos, é considerado uma personalidade importante para o processo de modernização e dinamização da cena teatral brasileira.

tem suas vertentes no Rio de Janeiro e São Paulo, mas, com o projeto difundido pelo TEB, essas dinâmicas não se restringiram ao eixo sudestino, isto é, cidades como Recife, Fortaleza e Porto Alegre também recebem essa movimentação amadora (Cf. LIMA, 2016).

A fim de realizar uma melhor compreensão da dinâmica teatral nordestina, já que nossa pesquisa se desenvolve a partir da cena campinense, devemos considerar as afinidades com o teatro moderno proveniente da capital pernambucana, cuja proximidade geográfica e interferência deixou marcas no teatro da Paraíba (Cf. MACIEL, 2017a; LIMA, 2016). Obviamente, não queremos esgotar a discussão sobre a complexidade das dinâmicas do nosso Estado vizinho, pois a tradição do teatro de Pernambuco é bem mais vasta do que essa discussão se atreve a comentar. Contudo, para compreender a cena paraibana, precisamos recorrer àqueles que influenciaram diretamente nesse processo de modernização. Assim, ao refletir sobre a dinâmica recifense, a figura de Hermilo Borba Filho é destaque, pois ele esteve à frente de dois importantes grupos: o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN). A sua atuação, frente esses grupos, o fez experimentar e comprovar intuições de um fazer teatral autenticamente brasileiro (Cf. CARVALHEIRA, 2011).

O primeiro grupo citado corresponde à fase do teatro amador, formado por estudantes, os quais, sob direção de Borba Filho, se comprometiam com os aspectos artísticos, humanos e telúricos para a construção da cena. Envolvido nessa realização estava Ariano Suassuna, que também desenvolveu projetos no TPN, cujo objetivo era:

[...] implantar em Recife, um profissionalismo de elevado nível artístico. Na prática, podemos defini-lo como um teatro semiprofissional que levando em conta, basicamente, os mesmos princípios do grupo anterior, adianta-se na experimentação de processos cênicos e dramáticos, em direção a um espetáculo marcadamente brasileiro (CARVALHEIRA, 2011, p. 39-40).

Grupos como o Gente Nossa, fundado em 1931 por Samuel Campelo, e o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), de 1941, sob coordenação de Valdemar de Oliveira, também desenvolveram trabalhos no contexto pernambucano (Cf. LIMA, 2016). A atuação do Gente Nossa apresentava um projeto cujo objetivo era a semiprofissionalização dos atores, a fim de que eles pudessem representar o povo e tê-lo como público. O TAP, por outro lado, possuía uma postura elitizada, visto ter sido idealizado como um “[...] grupo de elite para a elite, fato que seus diretores e demais participantes nunca esconderam” (CARVALHEIRA, 2011, p. 131). Essa postura, porém, se diferenciava do novo projeto levado por Borba Filho, que propunha um teatro popular como estandarte do que seria desenvolvido pelo TEP e, posteriormente,

pelo TPN. Apesar de não ser o fundador do TEP, como se confunde em alguns estudos, Hermilo assume a direção do grupo, cuja fundação remete a fins da década de 1930, e o reformula, isso entre os anos de 1941 e 1945, visando à instauração de uma cena teatral pernambucana pela redemocratização do teatro.

Maciel (2017a, p. 38-39) discute essas questões sobre o projeto estético assumido pelo TPN, que em seu manifesto declara empreender “[...] um projeto estético partindo do imaginário popular do Nordeste, o qual traduzia a intenção desse grupo de levar o povo da região a um autorreconhecimento, ampliando a concepção corrente de *popular* mediante a incorporação *regional*”. Posto isso, Carvalheira (2011, p. 152) propõe uma compreensão das ações desenvolvidas, as quais objetivavam o acionamento de um duplo movimento:

[...] de identificação e de volta às origens. Os estudantes, embora reconhecendo-se elite, procuram identificar-se com o povo, reivindicando, por conseguinte, o direito de, também, serem povo. Quanto ao teatro, por princípio uma ‘arte do povo’, sendo realizado em meio ao povo, voltando, pois, às origens, sairia enriquecido, revitalizado, redemocratizando-se.

Essa realidade evidencia o compromisso desses projetos, que assumiam a proposta de desenvolver um teatro capaz de refletir sobre os temas relevantes ao país, colocando em destaque os grupos marginalizados, não só nas cidades, mas também nas zonas rurais. Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, portanto, “já inspirados pela tradição regionalista do romance de 30, acabam levando tais propostas à cena local, adaptando-as ao propósito de construir um projeto cênico e dramático que mostrasse a ‘cara’ do nordestino” (ANDRADE, 2005, p. 316). Havia, porém, algumas barreiras e complexidades envolvendo tal projeto, isso porque entre os membros do grupo surgiam posicionamentos divergentes, além de problemas quanto à falta de incentivo financeiro, bem como a dificuldade de encontrar na plateia pessoas oriundas de classes economicamente menos privilegiadas, a quem estaria direcionado esse empreendimento (Cf. REIS, 2018). Esse último fator confirma a ideia de um projeto que se pretendia genuíno, visando alcançar proletários e estudantes pobres, mas que estaria marcado por um forte idealismo, pois nem sempre fora possível traçar essa ponte entre os intelectuais-artistas e o povo que ali estava sendo representado.

Contudo, vale salientar que foram desenvolvidos esforços para resolver essa problemática: o próprio Hermilo declarou, em algumas entrevistas e escritos, as dificuldades em levar os espetáculos aos Centros Operários, acrescentando que:

“[...] Nossos horários não eram convenientes para eles que, ou estavam extenuados pelo trabalho do dia, ou estavam trabalhando, ainda, quando começávamos a querer diverti-los. [...] seus divertimentos eram outros [...]. Nós eruditos, somos uns bichos diferentes. Não nascemos povo (povo no sentido daquele que passa fome, que não sabe ler, que não vota, que mora na lama: ao mesmo tempo a escória e o sal da terra). Façamos o nosso teatro e deixemos que ele faça o dele” (BORBA FILHO, 1981 apud REIS, 2018, p. 104).

Entre as tentativas de redemocratização estava: a diminuição do preço dos ingressos e a busca por parcerias com empresas do ramo operário como o Serviço Social do Comércio (SESC) e o Serviço Social da Indústria (SESI), que distribuía gratuitamente ingressos para os trabalhadores, mas que, ao chegar a hora dos espetáculos, poucos ou nenhum desses bilhetes eram recolhidos na porta de entrada. E, quando alguns desses trabalhadores compareciam, pareciam muito desconfiados e tímidos diante daquele ambiente que, para eles, era um universo totalmente diferente. Ainda sobre esses esforços, sobre a possibilidade de levar esses espetáculos aos centros operários e locais mais periféricos, Borba Filho afirmava que sentia que os espetáculos eram de “segunda mão”, pois, na maioria das vezes, eles precisavam apresentá-los às elites e às classes médias para depois poder reproduzi-los para a população mais pobre, evidenciando a necessidade de recolher recursos financeiros para poder possibilitar a realização dessas apresentações para o povo (Cf. REIS, 2018). Em outras palavras, Reis (2018) esclarece que havia, portanto, uma tentativa constante de aproximação entre o que Borba Filho almejava, isto é, esse teatro para o povo, mas que por diversas vezes as barreiras para que isso se realizasse não eram ultrapassadas.

Como viemos observando até o momento, diversas companhias teatrais, como o Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Teatro Popular do Nordeste (TPN) e os órgãos oficiais, a exemplo do Serviço Nacional do Teatro (SNT), incentivaram esse projeto de modernização da cena brasileira. Diante disso, o “Manifesto do Teatro Popular do Nordeste” defendia essa proposta de redemocratização do teatro, sobre o povo e para o povo, cujo conteúdo trouxesse assuntos de interesse popular, mas que, como apontamos anteriormente, tinha as suas dificuldades de realização. Todavia, apesar desses empecilhos, esse projeto possuía um viés político, traçado pela intenção dos intelectuais-artistas em aproximar o teatro das classes subalternas. Fator esse que se relaciona ao conceito do nacional-popular cunhado pelo italiano Antonio Gramsci e que discutiremos mais adiante. É por meio desse olhar que Carvalheira (2011, p. 165) declara:

Descendo-se ao povo, encontra-se a terra. O Nordeste é nomeado como cenário de um drama real e o povo como seu protagonista. Em razão de vários contextos sociais existentes no Brasil – país de dimensões gigantescas e acentuadas diferenciações –, a existência de um teatro brasileiro (nacional-popular) esbarra na problemática da Região, sem que isto signifique, evidentemente, realizar um teatro regionalista, trancado em si mesmo, pitoresco ou exótico. Ao contrário, tratando de um “drama real” (o do Nordeste) esse teatro não deixaria de tocar na sensibilidade de qualquer brasileiro, a consciência e o sentimento, não importando sua região de origem; pois, embora vinculados diretamente àquela Região, os assuntos que o teatro transfiguraria se referem a um conflito real de parcelas ponderáveis da população do país, inseridas num contexto específico e definido; do qual, porém, participa da realidade nacional como um todo, por ser este contexto parte do processo ao qual se acha submetida e com ele se compromete a nação inteira.

Este parágrafo é esclarecedor, pois, a partir de sua leitura, embora de modo condensado, podemos ter uma compreensão do que seria esse teatro “do povo e da terra”, tão almejado por Borba Filho. Nessa proposta de redemocratização, há uma tentativa de aproximação das classes populares e uma maior valorização dos contextos presentes nesse país de dimensões continentais, a que chamamos Brasil e, que, por essa visão, pode ser compreendido em seus sentidos plurais, abrindo o entendimento de que nele há muitos Brasis. Essa postura evidencia a consciência que os intelectuais possuíam de seu lugar social enquanto elite, visto que eles buscavam uma aproximação com o povo, justamente por pertencerem a uma classe social diferente daqueles que eles buscavam representar no palco. A postura de Borba Filho revela essa tentativa: e também pode ser recuperada pelo projeto cunhado por Maria de Lourdes Nunes Ramalho, em nosso contexto paraibano.

Nesse período, a formação de uma cena paraibana estabelecia um diálogo com o que ocorria em Pernambuco, visto que, em nosso Estado, havíamos recebido as ações do projeto desenvolvido por Paschoal Carlos Magno, o que proporcionara a formação do Teatro do Estudante da Paraíba, comandado por Afonso Pereira e localizado no Teatro Santa Roza, na capital João Pessoa. Diante disso, Maciel (2017a) já traçou as aproximações no que se refere à cena do Teatro na cidade de Campina Grande, posto que, a partir dos anos de 1970, havia indícios da culminância dos processos iniciados na década anterior, consolidando a valorização de dramaturgos da terra, que apresentassem textos com temáticas locais em perspectiva da cena regional.

Através da escrita de Lourdes Ramalho é possível observar o diálogo com a tradição que se iniciara nesses incentivos ao popular. Em seu momento áureo, durante a década de 1970, ela agiu e cunhou projetos como uma autora relevante à formação de uma dramaturgia

nordestina. Seus textos podem ser vistos desde um olhar que os toma como literatura até o seu trânsito para a cena, cujas questões temáticas envolveram experiências que mostravam “seu entendimento, já em formação, da palavra tornada ação cênica como possibilidade de transformação da realidade à sua volta” (ANDRADE, 2012, p. 223). Assim, naquele momento histórico, a dramaturgia ramalhiana passa a adentrar a esfera dos festivais produzidos dentro e fora de Campina Grande, alcançando prêmios e polarizando, conforme Maciel (2017b, p. 24),

[...] um movimento teatral bastante intenso, apontando, simultaneamente, para a concretização de um empreendimento individual [...] e para a busca por um modelo de grupo, ainda amador, em meio a discussão sobre um modo moderno de encenar tais textos, muito marcados em sua recepção pelas dinâmicas de uma estética a que se chamará, nos discursos críticos, de regional.

Maciel (2017a) empreende um argumento que toma a realização do já mencionado I Festival de Teatro (FENAT), no ano de 1974, realizado no Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC), como um momento decisivo para a compreensão dessa dinâmica nascida a partir do empreendimento cultural ramalhiano. O objetivo desse evento local, mas que tomou dinâmicas nacionais, era revelar novos artistas e estimular a participação de grupos amadores de várias partes do país. Paschoal Carlos Magno foi nomeado seu patrono e, assim, Campina foi sede do evento e pôde mostrar um pouco de seu teatro, por meio de dois espetáculos: *Um pouco de nós mesmos*, cuja direção e dramaturgia foi empreendida por Ademir Dantas, à frente do Grupo Cacilda Becker; e *Fogo Fátuo*, montado pela Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA), dirigido por Rui Eloy, a partir da dramaturgia de Lourdes Ramalho. Essa seria, portanto, a ocasião decisiva para compreender a eclosão da dramaturgia ramalhiana, marcada pela participação ativa em concursos e festivais, o que atua como um importante elemento para sua autoidentificação como autora e artista, visto que, desde sua infância, esteve inserida em um ambiente repleto de muitas manifestações artístico-culturais que marcaram sua formação enquanto artista, mas foi o contato e a amizade mantidos com Paschoal Carlos Magno que a fizeram compreender o seu papel enquanto dramaturga. Em outros termos, esclarece Andrade (2012, p. 224), "neste processo de autoconscientização autoral é encorajada pelo criador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Paschoal Carlos Magno, com quem desenvolve relações de amizade afetiva e intelectual quando da visita dele à Paraíba para o I Festival de Inverno de Campina Grande, em 1976".

Sobre essa dramaturgia, Maciel (2009) já realizou aproximações com a perspectiva de um teatro nacional-popular, ao qual nos referíamos anteriormente. Gramsci compreende

a defesa de uma literatura com a qual o povo possa se identificar, mas, para que esse movimento ocorra, é necessário o comprometimento de intelectuais-artistas com aquilo que é próprio do povo, com suas visões de mundo de vida. Ocorre que, como afirma Gramsci (2002, p. 43):

Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não sentem suas necessidades, suas aspirações e seus sentimentos difusos; mas são, em face do povo, algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta e não uma articulação (com funções orgânicas) do próprio povo.

Nesse ponto, a conscientização e o compromisso do intelectual-artista são de suma importância, pois tudo isso é visto pelo pensamento gramsciano como um meio de articulação com uma comunidade – mesmo que pese, como é natural em um filósofo da tradição marxista, certo idealismo em suas proposições. De tal modo, mesmo que o intelectual-artista não seja originário de uma dada comunidade, há de se considerar um comprometimento ético e um engajamento na instauração de um projeto estético de representação daquela mesma comunidade. Esse engajamento é percebido nas tentativas empreendidas por Borba Filho e a sua insistência no projeto de união do popular com o erudito, por exemplo.

Em relação a Lourdes Ramalho, há uma aproximação entre a sua dramaturgia (e seu projeto de teatro popular) em vista do conceito cunhado por Gramsci, pois há uma intenção de construir, pela obra teatral, um empreendimento de contraposição à cultura elitista. Em outros termos, enquanto intelectual-artista, Lourdes corrobora uma articulação com as classes subalternas, representadas em suas personagens, sendo elas: professoras, retirantes, feirantes, etc. Todavia, ao passo que compreendemos o lugar social ambíguo ocupado pela professora Lourdes Ramalho – pois não se pode perder de vista que ela pertence a uma elite de Campina Grande, como esposa de um juiz, certamente frequentando e tendo acesso a eventos próprios da sociedade campinense, que são, inclusive, os frequentadores do teatro, por exemplo, na década de 1970 –, essa mesma ambiguidade, entre o seu lugar social, seu ofício como professora e o seu ponto de vista enquanto artista, é bastante próprio das dinâmicas teatrais daquele contexto, não só na Paraíba, mas em todo o Brasil, quando o foco era alcançar a almejada relação entre o povo representado no palco e o povo enquanto, apenas, um receptor hipotético do espetáculo. Por isso, nesse primeiro momento, podemos compreender que, apesar das classes subalternas não serem os receptores finais das peças ramalhianas, ocorre um diálogo entre as culturas, isso porque a representação do povo não se dava de modo pitoresco, ocorrendo, pois, um comprometimento com as problemáticas

que são temas de suas peças. Elas eram representadas a classes médias ou mesmo à elite que poderiam, pela empatia, promover alguma modificação no estado das coisas – diante de uma perspectiva de aliança de classes, como foi bastante comum nos projetos culturais brasileiros desde os anos de 1950 e que voltavam à mira dos intelectuais naquele contexto pós-1968.

É nesse ponto que os textos ramalhianos nos apontam um diálogo com a tradição teatral recifense, pois eles são como uma formalização de uma dramaturgia (nordestina) moderna. A partir disso, percebemos que a autora tinha um projeto bem definido, em que a cultura popular nordestina era apresentada em meio a este processo de hibridização e de mistura, pois, conforme aponta Apolinário (2011, p. 37), a autora “se enquadraria como intelectual orgânica do povo, pois, apesar de também ser influenciada por uma formação erudita, através de sua literatura, questionando problemas socioculturais que interferem na vida da classe, representa artisticamente suas concepções de mundo e de vida”.

Essa mesma autora demonstra, também, em seus textos, seus posicionamentos acerca do lugar do feminino e do marginalizado. Isso significa, portanto, que sua obra apresenta uma consciência aguda de uma tradição de representações do popular. Em suma, a dramaturgia ramalhiana opta pela:

[...] representação de mulheres e homens simples de sua região, marcada pelas intempéries da seca e pelos desmandos políticos, registra e dá forma àquilo que lhe é próximo, e, ao transpor para suas páginas a tragédia ladeada pela alegria de viver desse povo, sua poderosa escrita dramaturgica consegue alçar estatuto universal (LIMA, 2007, p.239).

Diante disso, em meio à modernidade teatral no Brasil, a representação do popular comparece como uma face do regionalismo nordestino, adicionando elementos ao debate surgido com o Teatro de Arena de São Paulo e o TPN, em que se refletia sobre a perspectiva do nacional-popular, conforme esclarece Maciel (2017a). Ocorre que não consideramos o prisma universal e o particular (regional) em escala valorativa, mas, como nos esclarece Chiappini (1995), para quem é necessário observar como o universal realiza-se no particular, de modo que supere a generalidade do universal a partir de uma abstração concreta do particular. Assim, diante da busca pelo povo e por uma perspectiva da cultura popular, o regionalismo nordestino visava:

[...] exercer uma *função compensatória*, em relação ao novo, urbano e cosmopolita [...]. Tudo isso acionava uma pesquisa estética lançada à dura tarefa de encontrar as maneiras pelas quais no teatro, como resistência, se clamava pela necessidade do encontro dos modos para ultrapassar, no

âmbito estético, as formas convencionais, cristalizadas pela comédia ligeira, e que, pela persistência da cultura, foram tornando modelos de representação do povo, da região e da cultura popular na literatura, na música, no cinema... (MACIEL, 2017a, p. 56).

É sobre essa relação entre regionalismo e regionalidade que visamos debater a partir daqui. Em muitos casos, essa referência ao regionalismo é utilizada como meio de desqualificação da literatura produzida no Nordeste, por exemplo, quase sempre relegada à esfera do localismo, do exótico e do pitoresco. A dramaturgia ramalhiana, em algumas críticas, já foi analisada a partir deste lugar. Contudo, é preciso considerar a noção de regionalidade, enquanto possibilidade de representação regional e criação de uma “realidade” que, embora ficcional, corresponde a um mundo histórico-social existente, isto é, a uma estrutura de sentimento de sua época e que desembocará em um modo de formar que compreende a regionalidade como mote (Cf. MACIEL, 2017a). Para traçar este caminho, é preciso considerar a noção do regional, buscando compreender como se deu a tradição regionalista, a fim de alargar os conhecimentos em torno de uma compreensão da regionalidade como comprovação do aspecto moderno, pelo qual a obra ramalhiana apresenta uma possibilidade de promover diálogo e reconstrução.

Como sabemos, desde os primeiros escritos sobre o Brasil, é possível perceber uma tendência voltada a descrevê-lo a partir de um olhar permeado por suas características exuberantes, para fins propagandísticos (Cf. GALVÃO, 2000). Esse traço retornaria a partir do Romantismo, quando se tinha uma proposta impregnada pelo nacionalismo, influenciada por ideias europeias, pois “a valorização do folclore pesquisado nos contos e cantos do povo vinha a calhar para os escritores nacionais, que procederam a apropriação da cultura popular do país” (GALVÃO, 2000, p. 46). As tendências do regionalismo são apresentadas por Galvão (2000) em três fases: o primeiro regionalismo, também denominado como *sertanismo*, que trouxe o sertão para a ficção, sendo autores de maior destaque Bernardo Guimarães, Franklin Távora e José de Alencar, cujos escritos se propunham a apresentar “os tipos humanos das diferentes regiões e províncias, a cor local, a anotação pitoresca [...]” (GALVÃO, 2000, p. 48). O segundo regionalismo seria uma resposta às ideias do Romantismo, reunindo, sob o influxo do Naturalismo, “traços comuns de descrição desapaixonada dos fatos, preocupação com os determinismos e com a ciência, pessimismo e fatalismo” (GALVÃO, 2000, p. 48). Nesse segundo momento, houve também a ênfase sobre a cultura caipira, infundida pelos pré-modernistas, a exemplo de Monteiro Lobato.

Foi assim que o caipira, o bandido, o jagunço, o caboclo, o cangaceiro, o vaqueiro, o beato, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro, o retirante entraram para a literatura. Dessa tarefa se encarregaram com empenho e escrúpulo pelo menos duas gerações de escritores, os do primeiro e os do segundo regionalismo, executando tanto o mapeamento da paisagem e das condições sociais quanto o inventário dos tipos humanos que se espalhavam pela ignota vastidão do país (GALVÃO, 2000, p. 49).

Os modernistas pensavam que o regionalismo seria esquecido de vez, isso porque dentre seus ideais apresentavam críticas ferrenhas a ele, decretando a má qualidade estética das obras, contestando o seu excesso de localismo e o seu particularismo, características defendidas pelos autores regionalistas daquela época. Contudo, os estudos literários comprovam que o período de efervescências e conflitos políticos da década de 1930 fez com que os artistas tivessem maior participação nos debates e na luta contra os regimes de exceção. Assim, Galvão (2000) apresenta como a tradição norte-americana impactou mudanças tanto na Europa como na América Latina, isto é, frutificando em “uma notável prosa romanesca de denúncia social” (GALVÃO, 2000, p. 53). A partir disso, no *romance de 30* já se nota a exposição do “[...] drama humano local até a presença de coronéis, de retirantes, da seca, da paisagem da caatinga e da ênfase nas relações sociais”, tendo como principais nomes, aqui no Nordeste, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, como também, no Sul, com Érico Veríssimo.

O Romantismo, nesse sentido, gerou um projeto de ênfase sobre a cultura nacional, cultura tradicional e cultura popular. Essa relação, quase sempre, é tomada por oposição, isto é, nacional x tradicional = regional, problematizando, portanto, o conceito de Nação. Sobre essa problemática, Lígia Chiappini (2014, p. 27) chama atenção para a maneira como a demarcação de territórios e a reivindicação de uma cultura envolvem um embate problemático, criando, em muitos casos, barreiras culturais e sociais, cujos cenários podem originar estereótipos. Segundo ela, tais estereótipos são vendáveis, uma vez que apontam para a criação de um “folclore da localidade” pelo qual há um público disposto a pagar, manifesto em diversos produtos culturais, a exemplo da culinária, da música e das literaturas regionais (é o que ocorre, por exemplo, em representações televisivas ou festas típicas das regiões). Todavia, a partir de seus estudos sobre o tema, a pesquisadora chegou a uma constatação: *o regionalismo, diferente do que afirmaram muitos críticos, é um fenômeno moderno*, pois, entre a década de 1970 e 1990, anos que marcam o início da empreitada da professora Lígia Chiappini, o regionalismo era sinônimo de atraso, “era considerado ultrapassado, porque [era] tido por necessariamente conservador, acanhado, fechado, quando não,

xenófobo. E às obras de literatura regionalista era atribuído um valor estético baixo ou nulo” (CHIAPPINI, 2014, p. 32).

Muitos, ainda, guardam esse mesmo modo de pensar até os dias atuais, porém o regionalismo brasileiro foi persistente, ou nas palavras de Garbuglio (1979), tinha um “fôlego de gato”: histórico, mutante e insistente. Sua manifestação se dá, portanto, não só em países subdesenvolvidos, como por muito tempo se considerou, ou seja,

o regionalismo é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento – ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gostos citadinos (CHIAPPINI, 1995, p. 153).

Sobre a relação entre o tão propalado diálogo entre universal e regional, a pesquisadora discorda do argumento utilizado em muitas críticas que, ao falar de regional, buscavam sua “superação” por meio de um “apesar de” (i.e., “é uma boa obra *apesar de* expressar valores regionais”). Os críticos, ao analisarem obras nas quais se verificava uma óbvia qualidade literária, logo buscariam legitimar esse regional alçando-o ao universal, como se ao localizar o valor estético de uma obra regional ela teria que deixar de ser tomada como tal, pois que expressaria valores, modos de compor ou representações estéticas universais – como se, automaticamente, se fundasse um paradoxo. A problemática, nesse sentido, morava na intenção de “[...] distinguir, como em qualquer tendência, obras boas das más, esteticamente falando” (CHIAPPINI, 1995, p. 157). Outro fator que deve ser desconstruído, segundo a pesquisadora, é o lugar-comum a que se chega ao se compreender o regionalismo como algo exclusivo do ambiente rural, pois há manifestações dele também em obras ambientadas no espaço urbano, afinal toda obra expressa seu momento e lugar, dizendo de uma estrutura de sentimento (trataremos disso adiante) envolvendo o artista, reverberando em um modo de formar que, portanto, seria/é, nesse caso, regionalista. O que houve, porém, foi uma denominação da literatura regionalista “vinculada a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas” (CHIAPPINI, 1995, p. 155). Essa tendência também costuma ser atrelada, de modo excludente, a uma única forma de registro, cuja qualidade estética não vai além do testemunho, fator que faz com que haja um menosprezo do ponto de vista estético e ideológico sobre a produção regionalista. Esse conceito deve ser visto como movimento aberto, isto é, “como um movimento mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras

que esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia” (CHIAPPINI, 1995, p. 157).

Para fugir do simples pitoresco, da cor local, o escritor regionalista deve ser capaz de articular uma visão em que, embora ficcional, o espaço criado literariamente possua correspondências a um espaço geográfico existente, marcando uma forte tendência realista. Ocorre que o *modo de formar* é o que vai desconstruir o meramente provinciano e o local, pois o importante, segundo Chiappini (1995, p. 158), é “ver como o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como centro na generalidade daquele”. Em outras palavras, essa postura indica que, por ser um tema complexo, o esforço da pesquisadora é centrado em definir o regionalismo literário não só como um conceito temático, mas como

[...] um modo de formar híbrido, enquanto utilizador de formas da literatura urbana e dirigido a um público da cidade. E, ao mesmo tempo, tematizando e querendo exprimir, não apenas os aspectos exteriores do homem rural, mas sua forma de pensar, de sentir, de falar e de narrar. O regionalismo, como 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).

Esse hibridismo, na utilização de formas e temáticas dirigidas a um público citadino, dialoga de modo direto com a relação entre o teatro e o público de Campina Grande, no tempo destacado. Isso porque, assim como na realidade recifense, dificilmente se encontrava na plateia do teatro pessoas advindas das classes economicamente desfavoráveis. Em materiais jornalísticos da época, é possível recuperarmos informações sobre o grau de elitismo entre os frequentadores do Teatro Municipal, sendo comum a divulgação de espetáculos com a exigência de traje a rigor: ou seja, os programas teatrais, e também os festivais, eram direcionados a um público específico, que não sendo “popular” ia apreciar formas teatrais urbanas, mas que traziam, em suas temáticas e formas, resíduos de uma ruralidade e regionalidade, que atuavam não só na cultura de uma época mas, também, como depósitos de marcas identitárias e de aspectos que travariam aquela relação, antes mencionada, de uma classe com outra, de modo a se suprir eticamente estas distâncias sociais, com fundo político e de articulação entre culturas. Diante disso, o regionalismo deve ser tomado como um elemento impulsionador, tendência histórica, que se manifesta e permanece presente na tradição do sistema literário brasileiro como um todo, não estando circunscrito apenas a um

movimento, “de modo a promover releituras da permanência dessa tradição no sistema literário como um todo” (ARAÚJO, 2008, p. 119).

Por esses apontamentos, percebemos que há um embate acerca da cultura popular, relegada ao regional em contraponto ao que se tomaria como nacional, discussão que retroalimenta essas reflexões, cujo espaço é de luta e de crítica, envolvendo, segundo o dizer de Maciel (2017a), os intelectuais-artistas em meio a uma tradição que se põe em oposição a outra. Esse conflito ocorre ao passo que há uma exclusão das tradições populares, que sofrem um movimento pela força centrípeta da cultura hegemônica, colocando-as à margem do centro. Isso significa que aquilo que é produzido e vivenciado pelo povo, suas concepções de mundo e modo de vida, só “sejam tomadas enquanto face pitoresca e expressão de exotismo de uma cultura *regional*, nunca considerada *nacional*” (MACIEL, 2017a, p. 61, grifos do autor).

É nesse sentido que consideramos o empenho de Lourdes Ramalho, notadamente no que se refere à elaboração de um projeto estético, visando reelaborar a cultura popular paraibana (ou de modo mais amplo, nordestina) nos palcos. Ela traçou uma modificação nas convenções de representação do regional, atendendo às exigências dos editais que promoviam esse incentivo aos artistas da terra e às temáticas regionais, dando-lhe oportunidade de encenar e participar de concursos e festivais em outros estados do Brasil, sendo, portanto, a tendência regionalista seu ponto de distinção na maioria das críticas aos seus espetáculos e textos. Posto isso, a dramaturga, na década de 1970, apresentaria marcas de uma tradição que contribui

[...] para eternizar marcas regionais e de regionalidade, as quais já foram também exploradas pela literatura canônica nacional, em autores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, etc. Mas, os enredos tecidos por Lourdes estão muito apegados às tradições do povo que, muitas vezes, são esquecidas/ignoradas. Dessa maneira, a dramaturga leva o receptor a olhar para o passado e identificar suas raízes, compreendendo como são condicionados os comportamentos e valores daqueles sujeitos (BATISTA, 2016, p. 88).

O regionalismo, portanto, é tratado como índice de realismo na obra ramalhiana. Obviamente, ao refletir sobre isso, alguns pesquisadores de sua obra compreendem que se hoje fosse possível indagar a dramaturga sobre essa tradição, ela reafirmaria o discurso em defesa de um Nordeste visto como um espaço ao mesmo tempo referencial e simbólico (Cf. MACIEL, 2017a). De toda maneira, o comprometimento da dramaturga em relação à problemática social brasileira e seu desdobramento empreendedor acerca da tradição nordestina trataram de modo crítico certas questões presentes em sua realidade, uma dessas

questões é, justamente, os modos de representação das relações/tensões entre homens e mulheres – sobre os quais trataremos mais adiante.

## 2.2 Caminhos ibero-nordestinos do trágico em *Os mal-amados*

Como vimos afirmando, em sua trajetória, a dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho ocupa um papel de intelectual-artista, empenhada no fazer e pensar o teatro da nossa região. Seu comprometimento com os temas que fazem parte da problemática social brasileira, perpassa um compromisso ético, voltado à necessária representação do povo, cujo desenrolar podemos acompanhar na discussão realizada até o momento. Nesse ponto, é preciso voltar ao início, momento que nos fez refletir sobre o caminho que percorreríamos nessa pesquisa.

Nossa inquietação nasceu a partir da leitura do texto "A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho", discussão realizada pela professora Valéria Andrade (2005). Nessa reflexão, essa pesquisadora (uma das primeiras a estudar de modo sistemático e crítico a obra em tela) ressalta o desdobramento da dramaturgia ramalhiana no que refere à procura das raízes ibéricas na tradição cultural nordestina. O jogo realizado pelo par domínio/submissão nas relações entre gêneros é recuperado pela leitura da dramaturgia ramalhiana e também do escritor espanhol Federico García Lorca. Esta perspectiva abre-nos caminho para destacar o caráter intercultural presente no teatro nordestino (ou seja, um conjunto de dinâmicas teatrais dadas em um espaço geográfico específico em que se desenvolvem, de modo a configurar uma cultura-alvo, como discutiremos mais adiante), uma vez que há a interferência de uma cultura sobre a outra, envolvendo seus modos de sentir e formar. Por este modo de pensar, afirmamos um cruzamento entre a dramaturgia de Ramalho e a de Lorca, pois ambos nos apresentam, em suas peças, resíduos de uma organização patriarcalista em crise, em que o tradicional/rural é indício de uma contradição com a modernidade emergente.

É importante colocarmos alguns argumentos da professora Valéria Andrade (2005) em perspectiva diante dos ensinamentos de Patrice Pavis (2008), mesmo deixando claro que, àquela altura, ela não utilizou tal perspectiva teórica de modo aplicado. O teórico francês inicia sua discussão, sobre este entrecruzamento de culturas no teatro, a partir de um entendimento que problematiza a proposta da intertextualidade, própria do estruturalismo

e da semiologia, que passa a ser tomada pelo viés intercultural: ou seja, não bastaria mais a reflexão apenas entre textos ou espetáculos, ou, ainda, a compreensão de seu funcionamento interno, torna-se “preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos” (PAVIS, 2008, p. 2). É assim que, para explicar o cruzamento de culturas, Pavis recorre à figura de uma ampulheta: objeto utilizado para medir uma fração do tempo, composto por dois compartimentos em formato cônico, entre os quais a comunicação se dá a partir do vértice, num plano vertical e, assim, uma quantidade de areia fina escoar de um compartimento para o outro, de modo a cumprir sua função principal. Dada essa primeira explicação, o estudioso utiliza a figura da ampulheta como uma metáfora das relações estabelecidas entre uma cultura-fonte e uma cultura-alvo: por exemplo, uma cultura estrangeira, isto é, uma cultura fonte está localizada na parte superior. Iniciado o movimento de escoamento, essa cultura irá passar pelo gargalo de afunilamento, a fim de que ocorra a absorção da mesma, de modo que o escoamento seja “regulado, em parte, pela passagem entre a dezena de filtros colocados pela cultura-alvo e pelo observador” (PAVIS, 2008, p. 3) – ou seja, nada se dá passivamente, pois “[...] é uma atividade comandada muito mais pela bola ‘inferior’ da cultura alvo e que consiste em ir procurar ativamente uma cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas” (PAVIS, 2008, p. 3). Assim, as relações entre uma “cultura-fonte” e uma “cultura-alvo” ocorrem pelo movimento de escoamento, não configurado por uma dominação de uma sobre a outra, mas entendida por um processo de imantação, antes de tudo entendido pelas interações.

O teatro e a dramaturgia, como outras artes, assim, traduzem marcas culturais, relações de influência, elementos abstratos, unidos a crenças e valores de uma dada sociedade:

[...] na encruzilhada dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridização distinta da antropologia, da sociologia e das práticas artísticas. O cruzamento é tanto um entrecruzar de caminho, quanto a hibridização de raças e tradições. Essa ambiguidade ajusta-se maravilhosamente para a descrição de laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram, seja uma passando para o lado da outra, seja reproduzindo-se e reforçando-se graças à mestiçagem (PAVIS, 2008, p. 6).

Ao trazermos esta discussão para o contexto do teatro no Nordeste, percebemos esse entrecruzar de caminhos. Hermilo Borba Filho, sobre quem já tratamos no tópico anterior, desenvolveu uma experiência teatral, nos anos finais de 1940, semelhante ao trabalho feito

pela Companhia Itinerante *La Barraca*, que fora dirigida por García Lorca, na Espanha. Aqui, começamos a compreender essa dimensão intercultural do teatro nordestino, seja pelo trabalho desenvolvido por Hermilo, seja por meio das tradições herdadas dos imigrantes que repousaram no Nordeste, seja “pelas mãos de donos de circos, que percorriam o interior da região, levando, vez por outra, adaptações de textos do autor espanhol” (ANDRADE, 2005, p. 319).

É pensando nesses laços que unem as culturas e as produções que buscaremos (com mais afinco no capítulo seguinte) no conceito de *estrutura de sentimento*, debatido por Raymond Williams, laços que nos façam compreender a ressonância trágica moderna na escrita de Lourdes Ramalho. Para Valéria Andrade, no texto em comento, tais ressonâncias são recuperáveis a partir da leitura das peças ramalhianas, respeitadas as devidas diferenças contextuais, fazendo uma reflexão que toma como base a “semelhança entre um e outro contexto de produção e, sobretudo, pelas profundas afinidades culturais entre uma sociedade e outra, determinadas por injunções históricas relacionadas à questão de gênero” (ANDRADE, 2005, p. 320). Esse ambiente de tragicidade é destacado pela professora como um universo que está presente na escrita lorquiana, sendo possível também perceber esses elementos no universo dramático de Lourdes. Por meio do conceito de *estrutura de sentimento*, poderíamos considerar os diálogos entre as obras dramáticas enquanto parte de uma experiência (cultural, social, estética etc.) compartilhada, pois há questões contextuais bastante semelhantes que se cruzam nas obras desses dramaturgos. Em uma realidade empírica e histórica, na qual essa *estrutura de sentimento* é compartilhada, resquícios que são deixados na memória dos indivíduos e dos grupos, ou seja, aquilo que “tem tudo a ver com a fenomenologia da consciência intersubjetiva e com os processos interativos estruturais por meio dos quais é formado e subsequentemente transformado em estruturas sociais e culturais nascentes e emergentes” (FILMER, 2009, p. 373).

Pensemos, então, um pouco sobre essa relação intercultural, conforme indicado por Andrade (2005), mas também considerando, segundo Montemezzo (2008, p. 27), outros fatores que integram a dramaturgia lorquiana, isto é, a “[...] condição sócio-econômica espanhola, seus costumes arraigados e toda uma tradição patriarcal autoritária”. Ao produzir a chamada Trilogia da Terra Espanhola, García Lorca estava determinado em concluir um projeto estético, tomando como ponto de partida a atmosfera trágica mediterrânea. Esta trilogia seria, inicialmente, composta por três obras: *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La Destrucción de Sodoma*, conforme apresenta Castro Filho (2009). Contudo, Lorca não pôde finalizar seu

projeto, uma vez que a última peça não foi concluída devido ao seu assassinato em 1936. Posteriormente, a crítica especializada incluiu o drama *A Casa da Bernarda Alba* como terceiro elemento desse projeto. González (2013, p.82) declara que Lorca não pensou neste texto como elemento dessa trilogia, mas evidenciou que isso se deveu “às afinidades das três peças, decorrentes do fato de referirem-se a camponeses espanhóis e porque, nos três casos, há como identificar o meio geográfico-cultural como próprio da região de Andaluzia”.

O argumento utilizado por Montemezzo (2008) reforça esta mesma questão, ao afirmar que as três peças possuem afinidades na construção de um universo simbólico que, embora apresente artifícios próprios, faz com que elas possam ser compreendidas a partir da noção de *trilogia*, "uma vez que alcançam muito mais do que uma mera crítica local, histórica e geograficamente marcada, e revelam conflitos inerentes à natureza humana, independente do tempo e do espaço em que ocorrem" (MONTEMEZZO, 2008, p. 26). Esse espaço de ressignificação regional dialoga com a noção de *regionalidade*. Sobre esse conceito Haesbaert (2010, p. 8) afirma:

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.

A modulação do regional, em relação à produção própria de uma região, nesse sentido, não deve ser vista de modo excludente: o que há, a partir da postura do dramaturgo, é uma compreensão mutável da representação das mulheres dos vilarejos da Espanha, havendo uma expressão da região para além da geografia. Essa noção parte do princípio de que a região é tratada como "arte-fato", nas palavras de Haesbaert (2010, p.6), em que há o imbricamento entre o "fato", enquanto existência efetiva, e o "artifício", como recurso teórico, analítico ou instrumento normativo. Em outras palavras, a região:

[...] é concebida no sentido de romper com a dualidade que muitos advogam entre posturas mais estritamente realistas e idealistas, construído ao mesmo tempo de natureza ideal-simbólica [...] e material-funcional. 'Arte-fato' também permite indicar que o regional é abordado ao mesmo tempo como criação, autofazer-se ('arte') e como construção já produzida e articulada ('fato') (HAESBAERT, 2010, p. 6).

García Lorca, assim, produziu uma dramaturgia em que há a representação de mulheres submetidas à solidão, bem como às relações de opressão social, em que o poder e a

riqueza eram exclusividade de uma minoria de latifundiários, enquanto a maior parte da população vivia na pobreza e custeava os ganhos da parcela dominante (Cf. MONTEMEZZO, 2008). Nas três peças, portanto, "[...] fica evidente o predomínio dos valores sociais em detrimento das aspirações individuais. Assim, sobre tais bases delinea-se a tragédia do indivíduo sufocado pelas instituições, sempre que tenta fazer valer sua individualidade" (MONTEMEZZO, 2008, p. 26).<sup>11</sup>

Esses apontamentos nos levam a compreender um caminho que pode ser traçado em busca de um debate mais verticalizado sobre essa noção de interculturalidade no teatro-dramaturgia e os aspectos inter-regionais ou de regionalidade. Tal pesquisa poderá ser retomada em um outro momento, uma vez que neste trabalho iremos tratar dessas questões, mas de modo bastante específico em vista da peça *Os mal-amados*. Sobre esse texto em específico, a dramaturga é quem indica a seguinte chave de compreensão do que será apresentado, para mostrar que a peça denota o regional em diálogo com o universal.

Regional – documentário do linguajar nordestino/costumes/preconceitos – enfocando idos de 1922.

Universal – porque em todas as épocas e em todos os lugares as mulheres foram sempre tratadas como objetos, propriedade dos homens. A personagem principal do presente texto, Julião Santa Rosa, muito tem ainda dos bárbaros que invadiram a Península Ibérica, ou dos pagãos que escravizavam as mulheres e faziam delas instrumentos de prazer ou vingança (RAMALHO, 1980, p. 83).

A partir da leitura dessa nota à guisa de rubrica logo no início do texto publicado, percebemos a intenção da autora ao chamar atenção para a ação que será representada e localizada em uma dada região – considerando os costumes, preconceitos e a linguagem, o

---

<sup>11</sup> Para abordar essa dualidade entre o desejo interior e as expectativas sociais, as personagens lorquianas são construídas como recriações literárias inspiradas em fatos cotidianos da vida real. De tal modo, "seja por meio das páginas de jornais, da observação direta dos acontecimentos ou da memória remota da infância, as histórias reais adquiriram novos contornos e novas significações na boca das personagens dramáticas lorquianas" (MONTEMEZZO, 2008, p. 28). Evidência disso é que na primeira peça, *Bodas de Sangue* (1939), García Lorca partiu de uma notícia extraída de um jornal local em que se relatava um crime passionai, criando assim o universo trágico que permeia os acontecimentos da peça: a fuga de uma noiva com seu ex-namorado no dia de seu casamento, desencadeando um conflito já posto desde os primeiros eventos da tragédia. Em *Yerma* (1934), o dramaturgo menciona uma famosa romaria que acontece, desde o século XVII, na província de Granada, Moclín: essa manifestação religiosa, conhecida como *A Romería del Cristo del Paño*, reúne, sobretudo, mulheres que desejam ter filhos, mas que são estéreis e buscam a cura. E, n'*A Casa da Bernarda Alba*, Lorca haveria recorrido a uma memória de infância, fazendo uma referência a uma vizinha da família, Frasquita Alba Sierra. Por partilharem o mesmo poço no fundo das casas, pesquisadores de sua obra especulam que a família de Lorca conhecia os conflitos da família Alba, gerados por questões de herança familiar (Cf. MONTEMEZZO, 2008; GONZÁLEZ, 2013). Esses fatos nos levam a compreender, portanto, que a observação dos fatos desempenha uma função fértil na dramaturgia lorquiana.

Nordeste, diante de uma situação que pode ser lida em vista do universal. Sobre essa questão, mais uma vez, recai a problemática apresentada por Chiappini (1995, 2014), cuja leitura poderia ser interpretada através de um critério de valoração do universal frente ao regional. Entretanto, ressaltamos a explicação da pesquisadora ao compreender que o problema está na hierarquização de um sobre o outro: isso não é aplicável à informação dada por Lourdes Ramalho na nota acima citada, pois a relação do universal/regional não é tomada com base na distinção entre uma obra de “má qualidade” (regional) em dissonância a uma obra de “boa qualidade” (universal), mas sim diante do esforço criativo de compreender como uma situação universal atua no contexto de um universo bastante particular.

Os aspectos de regionalidade, dados no conflito entre gêneros, são construídos através da personagem Julião Santa Rosa. Por intermédio dele, iremos nos deparar, posteriormente, com a materialização do pensamento patriarcal que se manifestara também na Península Ibérica, desde as invasões tidas como bárbaras, e que foram ou são preservados na sociedade andaluza, cujos ranços podem ser percebidos na escrita trágica de García Lorca, reverberando na obra ramalhiana, em esfera de continuidade a muito do que vinha sendo produzido no Nordeste, por exemplo, desde os melodramas circenses até a obra de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho.

Castro Filho (2009), ao recuperar o pensamento de Schopenhauer (filósofo alemão), em que se considera a essência da vida como uma projeção a partir do desejo, acrescenta que a pulsão sobre “sobre aquilo que não possuímos, sobre aquilo que nos falta. Trata-se, sem dúvida, de uma visão pessimista da existência humana, pois, se viver é desejar, e se desejar é sofrer, logo, viver é sofrer” (CASTRO FILHO, 2009, p. 124-125). Essa relação entre o indício de uma falta, um impulso desejante, um trágico que é acionado nos primeiros momentos da peça, além da manutenção do binômio honra/vergonha enquanto valores estruturantes de uma dada sociedade, são os fatores que movem as personagens trágicas em Lourdes Ramalho.

Na peça analisada, seremos apresentados a mulheres que são silenciadas dentro de suas próprias casas, local que se torna prisão, como é o caso das mulheres que habitam *A casa da Bernarda Alba*.<sup>12</sup> Prisão essa que também é imposta a Ana Rosa, a primogênita dos Santa

---

<sup>12</sup> Nessa peça, há uma luta entre o poder e o desejo. Bernarda Alba, viúva e aos seus 60 anos de idade, constrói um regime ditatorial reproduzido nas relações interpessoais com as filhas e as demais personagens da peça. Esse regime poderia ser considerado uma metáfora profética do Franquismo espanhol (Cf. MONTEMEZZO, 2008; GONZÁLEZ, 2013). Ela encarna a noção de poder absoluto e, com autoritarismo e frieza, enclausura as filhas após a morte do marido, a fim de cumprir com os ritos do luto. As suas cinco filhas (Angústias, Madalena, Amélia, Martírio, Adela) são obrigadas a se submeter às regras do jogo da mãe, que exerce o poder hierárquico, sem ceder. O impulso desejante e a expectativa social que irá impor obrigações sócio-familiares são marcas que aparecerão como o conflito nas obras lorquianas. Nessa dinâmica, o protagonismo feminino é fator

Rosa, situação agravada pelo “emparedamento” e isolamento total de sua família, pois ela acaba sendo relegada a viver sozinha, no sótão de sua casa, amargando as consequências oriundas de uma breve vivência de seu desejo erótico-sexual, o que acenderá o pavio do trágico diante dos acontecimentos vividos na fazenda em que se passa o enredo de *Os mal-amados*.

O espaço cênico em que se desenvolve a peça de Lorca, como também a de Lourdes, possui uma importante centralidade: isso porque é na “casa” onde tudo acontece. A casa é o símbolo maior do poder e da rigidez oriundas das normas sociais, isso significa que as peças não tratam, exclusivamente, dos dramas familiares, mas, sim, de uma reflexão sobre uma prisão social-moral: seja aquela que Bernarda impõe à sua família, seja a que é imposta por Julião à sua filha. Diante disso, a casa pode ser lida como um

[...] cárcere metafórico da primeira metade do século XX, a casa de Bernarda Alba [...] evidencia a convicção de García Lorca quanto às amarras a que as próprias espanholas do seu tempo ainda se prendiam. A obsessão doentia pela honra feminina termina gerando uma atmosfera social de tensões avassaladoras, no interior da qual abre-se um fosso profundo de animosidade e disputa entre as mulheres (ANDRADE, 2005, p. 322).

Há, assim, a partir da realidade das personagens lorquianas, a possibilidade de realizar um diálogo com as mulheres brasileiras do sertão nordestino, cuja razoabilidade víamos construindo até o momento, e que podem ser vistas a partir da dramaturgia de Lourdes Ramalho, como, por exemplo, em: *A mulher da viração* (1983), *Os mal-amados* (1977) e *As Velhas* (1975), etc. Isso ocorre porque, no primeiro caso, por exemplo, n’*A mulher da viração*, Conceição foi submetida a abrir mão de seu sonho de ser professora para casar com o filho deficiente dos patrões de seus pais e, refreada em seus desejos, passa a sonhar com a maternidade, semelhante ao drama vivido por *Yerma* (1934); porém Conceição promete, por meio de sua revolta, que a cada ano sairia pelo mundo trazendo em seu ventre um fruto de sua “vagabundagem”. Na peça *As Velhas* há o conflito familiar em virtude da honra de duas

---

predominante: essas mulheres estão inseridas nesse ambiente que as esterilizam, não apenas como vítimas, mas também como mantenedoras dessa realidade. González (2013, p. 15) afirma ainda que “[...] [as mulheres] são cúmplices e carrascos de si mesmas, na perpetuação do código estabelecido pelo homem”. Portanto, a busca por essa manutenção do poder é empreendida, inclusive, por mulheres, como é o caso da matriarca dessa família, assim, a “extrema vigilância no comando da casa e da família, aliada à preocupação com as tradições e a propriedade fazem de Bernarda uma representação da elite rural espanhola, um dos alvos do teatro lorquiano. A intolerância é, talvez, um dos traços mais marcantes da matriarca, que justifica suas ações, uma vez mais, pela honra e a imagem da família perante a sociedade em que está inserida. Por isso o luto, por isso o silêncio” (MONTEMEZZO, 2008, p. 40).

mães, a cigana Ludovina e a sertaneja Mariana, em meio a esses conflitos conhecemos a realidade dos filhos dessas matriarcas e os desejos de menina-mulher de Branca, filha mais nova de Mariana. Diante dessas personagens, percebemos as assimetrias presentes nas relações de gênero, em que “submissas, de um modo geral, apenas até certo limite, as mulheres re/criadas por Lourdes Ramalho diferem de suas ancestrais lorquianas sobretudo quando apontam saídas para os impasses” (ANDRADE, 2005, p. 329).

Já se nota, a partir daquela observação inicial feita pela dramaturga, conforme citamos anteriormente, que a peça tratará da opressão à mulher, uma vez que a ação dramática se centra na figura de Julião Santa Rosa, um coronel carregado de preconceitos. O enredo se passa no sertão nordestino no ano de 1922: Ana Rosa, filha do coronel, que ao ter um relacionamento com um sacerdote da cidade, acaba engravidando, desperta a ira de seu pai que, ao descobrir o ocorrido, dá ordens para que matem o padre, enquanto planeja um artifício capaz de ocasionar “a morte para o mundo” da filha, tramando a simulação de uma morte natural. No decorrer da trama, diversos personagens participam da ação: Paulina (esposa de Julião), Mariinha (afilhada de Julião e Paulina), Clemente (criado), Isidoro (vizinho da família), Gumercindo (empregado e sobrinho de Paulina) e Dr. Pedro Santos (advogado). Este último, sendo sobrinho do Padre Rafael, vai até a cidade para acertar contas em vista do caso envolvendo o assassinio de seu tio.

As personagens femininas dessa peça, como Ana Rosa, bastante presente na ação, mesmo ausente da cena durante todo o texto, Mariinha e Paulina, todas estão subjugadas aos domínios do coronel Julião Santa Rosa. Em uma das suas falas, o coronel planeja como se dará a resolução do conflito que lhe chega. Após a morte do Padre, que teve os olhos furados, porque “tinha visto mais do que devia”, a língua cortada, pois “tinha falado mais do que devia!” e o órgão genital decepado, por ter se “regalado com o que num devia”, o patriarca tem como objetivo espalhar pela cidade a notícia da morte da filha. Posteriormente, ficamos sabendo que ele resolveu trancafiar Ana Rosa no sótão: já que ela não morrera de verdade, determina que ela morrerá para o mundo, permanecendo viva só para os de casa. A fim de convencer a todos de sua mentira, dá ordens para que se encomende o caixão, coloca areia dentro para deixá-lo pesado e simula o enterro da filha. A vizinhança passa a acreditar na mentira inventada pelo coronel, isto é, que a moça faleceu de “tísica da galopante”, fazendo com que ninguém possa ter acesso ao suposto corpo da morta.

Após o falso enterro, ele manda que o empregado limpe o sótão, onde Ana Rosa ficará trancada, já contando oito meses de gestação. Paulina deixa com sua filha uma caixinha de

música para que, na hora do parto, ela possa tocá-la como um sinal, a fim de avisar que está prestes a dar à luz. Um pouco antes de Ana Rosa dar o sinal, Julião, mais uma vez, comprova sua tirania: afirma que a criança será criada como filha de Mariinha e Gumercindo, e como este foi mandado embora pelo coronel, ele decreta que a partir daquele dia Mariinha, por não ser mais “moça”, passará a lhe fazer companhia em sua camarinha, enquanto Paulina passará o resto dos dias trocando as fraldas do “filho do pecado” (modo que ele se dirige ao filho de Ana Rosa e do Padre Rafael). Em meio a esta discussão, através de uma luta corporal, Mariinha se nega a aceitar a situação. Nesse momento, Julião sofre uma convulsão que evoluirá para uma hemiplegia, deixando um lado de seu corpo paralisado. Gumercindo, sobrinho de Paulina, passa a ser acusado pela morte do Padre, pois Julião havia forjado uma carta de confissão (na verdade, escrita por Mariinha, após ser forçada pelo padrinho).

Durante oito anos, Ana Rosa permanece enclausurada no sótão da sua casa, tendo como sua única companhia uma cobra surucucu, responsável por espantar os ratos. Em meio aos conflitos, ela ocupa o lugar central da ação, movendo todos os personagens em sua volta. Todavia, a primogênita dos Santa Rosa não participa (cenicamente) em nenhum momento das ações empreendidas pelas demais personagens, permanecendo oculta. Esse fato relaciona-se a aspectos formais do texto: logo, ao não aparecer e nem tomar a fala, a personagem materializa o que está dado pelo tema – como mulher, ela permanece silenciada e impossibilitada de tomar suas próprias decisões, isso porque está inserida nesse ambiente opressor, sendo colocada como objeto das ações masculinas.

Passado esse período de oito anos, ao chegar à cidade, o advogado e sobrinho do Padre, Dr. Pedro, passa a juntar as peças do quebra-cabeça da morte de seu tio. Ele fica hospedado na casa do coronel, que, preso a uma cadeira de rodas, está sempre preocupado em reforçar as mentiras que foram contadas durante todo esse tempo. Ao saber que Gumercindo está de volta, o coronel passa a empunhar uma espingarda, a fim de acertar contas com aquele que desvirginou e “engravidou” Mariinha. Pedro vai até a cidade para comprar alguns materiais, inclusive o veneno para rato (a pedido de Paulina), pois, durante a madrugada, ele, após um susto, havia atirado na cobra comedora de ratos do sótão. Antes de sair, a fim de confirmar que o suposto “bilhete de confissão”, anexado ao processo investigativo, não fora escrito por Gumercindo, pede que Mariinha anote o que será necessário comprar na cidade, comparando as letras e elucidando de vez o crime.

No ponto alto da peça, nos deparamos com Julião, os demais moradores da casa e o sobrinho do padre em meio a uma discussão. O advogado interpela o pai de Ana Rosa sobre o

assassinato de seu tio e, ao mesmo tempo, Gumercindo força a entrada na casa com machadadas na porta, querendo acertar as contas com o patriarca. Julião, por sua vez, quer colocar fogo na casa e em todos aqueles que estão ali presentes. Paulina, nesse momento, toma a atitude de colocar a toxina para rato no café que fora servido às pressas ao marido. Envenenado, Julião acaba morrendo em meio ao seu próprio vômito. Dali em diante os demais personagens vão apagar o incêndio e por fim àquela série de conflitos, com a ordem de Paulina para que Ana Rosa seja “desemparedada”.

Consideremos que Raymond Williams (2002, p. 143), ao investigar a tragédia na modernidade, especificamente ao tratar sobre a tragédia privada, indica que:

Há um tipo de tragédia que termina com o homem nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou. [...] Mas há um outro tipo de tragédia, superficialmente muito parecido com esse, que na verdade começa com o homem nu e desamparado. [...] A tragédia, desse ponto de vista, é inerente. Não se trata apenas de que homem é frustrado por outros homens e pela sociedade nos seus desejos mais profundos e primários. A questão é que esses desejos incluem, também, destruição e autodestruição.

Com base nesse mote, é que podemos começar a pensar sobre as dimensões dos modos de sentir e formar demandados por Lourdes Ramalho, que, para além da esfera intercultural/intertextual, apontam para dimensões do trágico – tanto em suas dimensões modernas (de modo mais amplo) como regionais (de modo mais específico). É possível afirmarmos que os conflitos construídos podem ser compreendidos pela tensão entre o residual e o emergente, os quais discutiremos a partir da noção do conceito de *estrutura de sentimentos* cunhado por Raymond Williams. Essa noção nos mostrará um modo de ler os valores patriarcalistas, compreendidos aqui como resíduos em conflito com a modernidade emergente, em oposição ao desejo de liberdade das mulheres que estão subjugadas a esta realidade e que dão mostras da repressão presente na organização social daquela comunidade.

Podemos, portanto, observar alterações nos “modos de vida”, marcados por mudanças na organização social que desembocam em uma *estrutura de sentimento* que se formaliza nas artes, especialmente, na literatura, participando ativamente do processo de incorporação de novas convenções, nascidas, dessa maneira, do conflito entre o residual e o emergente. A fim de esclarecer tais conceitos apontados rapidamente nesse primeiro capítulo, é que propomos a discussão a ser desenvolvida no próximo.

### 3 “OS MODOS DE SENTIR/FORMAR” E O TRÁGICO

#### 3.1 Cultura(s), materialismo cultural e “estrutura de sentimento”

Raymond Williams, em sua trajetória acadêmica, levantou discussões que visavam realizar enfrentamentos ao marxismo ortodoxo, diante do esforço para desenvolver uma análise cultural, cuja preocupação perpassava a noção de sujeito em vista do processo ativo de produção de sentido na cultura. Diante disso, o conceito de *estrutura de sentimento* deve ser pensado em conjunto com as suas reflexões sobre cultura, até hoje caras aos Estudos Culturais. Gomes (2011, p. 30) esclarece que essa expressão nasce de um duplo esforço:

De um lado, temos o esforço teórico-metodológico de rejeitar o determinismo marxista e empreender uma análise cultural que seja a análise da relação entre os elementos de um modo inteiro de vida; de outro, temos o esforço político de enfrentar o capitalismo. [...] Daí que é tão fundamental para Raymond Williams valorizar a mudança cultural, a inovação, a concepção de que é possível o surgimento de uma nova classe social, de uma nova consciência de classe e, ao menos em tese, de uma nova hegemonia.

A posição política do crítico o levou a formular hipóteses que considerava alguns conceitos da tradição precedente que não o agradavam, pois, para ele, o capitalismo era um sistema de significados e valores, cuja organização gerou um ser derrotado, seja no trabalho intelectual seja no educacional. Pensando nisso, ele buscou articular a mudança social e a mudança cultural formulando o conceito de *estrutura de sentimento*. Mas, antes de adentrarmos à discussão desse conceito, precisamos compreender a concepção de cultura, que servirá como ponto de partida das problematizações realizadas por Williams.

Dentre as contribuições desse intelectual para a formação inglesa dos Estudos Culturais, destacamos a sua conclusão de que a vida material e a vida cultural estão

profundamente interligadas. O teórico apresenta um lastro popular da cultura e parte do entendimento do materialismo histórico, pelo qual a cultura deve ser pensada a partir de seu papel social. Para isso, ele toma a complexidade de um entendimento que perpassa pela metáfora agrícola e pela noção do cultivo das mentes. Sendo o termo “cultura”, em muitos casos, adotado como um processo íntimo e especializado. Williams propõe uma reformulação, de modo a tomá-lo por seu caráter plural, isto é, como “culturas”. Então, o que era considerado parte das atividades da elite e do ócio, passa a ser desconstruído pelo pesquisador mediante argumentos pelos quais trata a cultura como algo “comum”, sendo esta uma primeira forma de lidar com o conceito. A segunda estaria ligada à designação das artes e do aprendizado, isto é, “os processos especiais de descoberta e esforço criativo” (WILLIAMS, 2015, p. 5).

Tomar a cultura como um “modo de vida” foi um argumento utilizado por Williams a fim de derrubar o pensamento de que as classes trabalhadoras seriam desprovidas de cultura, como se tentava pregar em muitos casos. Ele evidencia que havia aspectos muito interessantes naquele modo de vida, defendendo que o acesso às artes e ao aprendizado deveria ser um direito de todos, pois são “heranças nacionais” (WILLIAMS, 2015, p. 12). Ao aproximar o termo “cultura” ao “popular”, o teórico afirma que esse último, em alguns momentos, foi relacionado a algo que tem *popularidade*, versando sobre critérios de valoração e circulação de bens materiais. A partir da concepção de Williams, o popular passa a ser visto como uma acepção contemporânea e histórica. Não se pode desconsiderar, todavia, que

[...] o caráter nacional da cultura estaria nas mãos daqueles que podem engendrará-lo: os artistas. Acontece que este resultado nem sempre é completamente eficiente, na medida em que as relações entre o intelectual-artista, como o nomeia Gramsci, a *nação*, e desta com o *povo*, não são tão facilmente equalizáveis [...] (MACIEL, 2009, p. 330).

Isso significa que, por meio da hegemonia, uma classe dominante instaura e legitima uma dada produção cultural – uma tradição que visa categorizar e definir criticamente, sendo ela exclusiva e excludente no que toca à literatura popular. A proposta de Williams critica essa posição, já que muitas produções culturais populares são negligenciadas, pois passam por uma seleção dos valores literários que a consideram ou não como literatura, sempre com base no gosto/padrão da classe dominante. Assim, a palavra “cultura” passa por diversas transformações históricas, desembocando em um conceito complexo. Diante desse desafio, Williams buscou criticar a tradição literária inglesa, que compreendia *cultura* apenas como

uma expressão erudita – cujo objetivo era o alcance da perfeição moral, intelectual e espiritual. Em outras palavras:

Williams procede uma transformação radical no conceito de cultura e dos modos possíveis de se fazer análise cultural: enquanto resposta a novos desenvolvimentos políticos e sociais, a cultura articula, ao mesmo tempo, elementos exteriores, da estrutura, e elementos da experiência pessoal, privada (GOMES, 2011, p. 31).

Ao realizar essa reflexão sobre a cultura como um modo inteiro de vida, o crítico aponta que a mudança social nunca é parcial, isto é, ao passo que ocorre, ela altera um complexo sistema.<sup>13</sup> A noção de cultura, assim, é permeada por duas perspectivas: a primeira delas “[...] se refere ao conjunto de valores, normas, prescrições, projeções em que os membros de uma sociedade são educados”. A segunda compreensão é baseada em “novos sentidos que surgem e são testados: esse é o processo comum que articula sociedades e indivíduos, a cultura é sempre, ao mesmo tempo, tradição e criatividade; é sempre exterioridade e interioridade” (GOMES, 2011, p. 33). Posto isso, cultura (como um modo inteiro de vida) dialoga com essas duas concepções, pois o processo social e cultural está no cerne dessa estrutura da sociedade.

Williams (1979) também menciona a concepção de “análise de época”, em que um processo cultural está imerso em meio a um sistema cultural, sendo possível perceber características dominantes. Na análise histórica autêntica, é preciso

[...] reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio específico e efetivo. É necessário examinar como estes se relacionam com a totalidade do processo cultural, e não apenas com o sistema dominante selecionado e abstrato (WILLIAMS, 1979, p. 124).

---

<sup>13</sup> De tal modo, ao avaliar as relações entre marxismo e cultura, Williams declara que a organização econômica não pode ser vista como algo apartado das implicações morais e intelectuais, afirmando que os marxistas deveriam compreender a cultura não apenas como um artefato e/ou produto intelectual e de imaginação de uma sociedade, mas através de um olhar integral e geral da vida, ou melhor, como um processo geral e social. Baseado nesses argumentos, o que ele buscava era “[...] uma teoria cultural que permitisse abordar aquilo que lhe parecia ser questão fundamental: a cultura da classe trabalhadora; e somente um conceito largo de cultura, que não reduzisse a cultura a seus artefatos ou a um corpo de trabalho imaginativo permitiria isso” (GOMES, 2011, p.32). Uma das principais críticas de Williams é em torno da interpretação do marxismo ortodoxo, em que a cultura é estruturada por uma base econômica determinante. De modo mais claro, isso significaria que, por estarmos em uma sociedade de classes, a cultura predominante seria a da classe dominante, ou seja, haveria uma exclusão da cultura produzida pela classe trabalhadora.

Contudo, essa noção da “análise de época” é aplicada à crítica cultural marxista que tem se mostrado mais produtiva em investigar grandes características de diferentes períodos, a exemplo do feudal e burguês. Assim, essa concepção não se adequa à apreciação de diferentes momentos. Historicamente, como é exemplificado por Gomes (2011, p. 42), a análise cultural marxista não é produtiva em “distinguir entre diferentes fases da sociedade burguesa, e diferentes momentos dessa fase”. É em *Marxismo e Literatura* (1979) que Williams aprofunda tais discussões sobre a tradição marxista que, para ele, não desenvolvia uma reflexão que comprovasse a ligação entre literatura e sociedade, isso porque “[...] um dos problemas básicos da tradição materialista é a metáfora fundante da base e da superestrutura que obriga a crítica a postular uma sociedade de base e sua obra na superestrutura e começar a fazer ligações” (CEVASCO, 2004, p. 145-146). Isso significa que a postura de Williams toma como ponto de partida uma compreensão dialética, esclarecendo que, constantemente, cultura e sociedade são vistas sob uma perspectiva de um passado habitual, erguendo uma barreira no que se refere ao reconhecimento da atividade cultural humana, pois esta é vista sempre como um produto já acabado.

O crítico, para desenvolver seu pensamento teórico, usa, então, o termo-chave *estrutura de sentimento* como meio operativo para pôr em relação as formas artísticas e a conjuntura social de uma época. Esse termo nasce como uma chave metodológica, isto é, como “uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência” (WILLIAMS, 1979, p. 135). De outro modo: para compreender esse termo precisamos considerar que um conjunto de obras produzidas em um dado período histórico são determinadas por:

[...] traços comuns que apontam para o fato de que suas estruturas não foram formadas autonomamente ou por processos internos a elas, mas como respostas criativas, elaboradas numa linguagem artística específica, à experiência histórica de seus criadores. Essas obras, que no período em que foram produzidas talvez aparecessem completamente distintas entre si, revelam, para um observador futuro, o uso comum de determinadas técnicas ou métodos que foram encontrados como uma saída para se articularem com a realidade social a que tentavam dar forma (BRITO, 2015, p. 19).

Os elementos que compõem a compreensão da *estrutura de sentimento* passam por uma gama de relações internas que estão, ao mesmo tempo, engrenadas e em tensão, apontando para as dinâmicas presentes no que o autor define como *dominante, residual* e

*emergente*. Sobre a *estrutura residual*, Williams compreende que esta foi efetivamente formada no passado. Contudo, é ainda um aspecto ativo no processo cultural:

[...] não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Sobre este aspecto *residual*, o autor esclarece que este termo é diferente da concepção de arcaico. Para ele, arcaico é aquilo que é totalmente reconhecido como elemento passado e que pode ser observado, examinado e revivido conscientemente. Um elemento *residual* também pode atuar por oposição à cultura dominante, mas, na maioria dos casos, ocorre uma incorporação por essa estrutura, isso porque “a cultura dominante não pode permitir demasiada experiência e prática residuais fora de si mesma, pelo menos sem um risco” (WILLIAMS, 1979, p. 126).

As *estruturas emergentes* são novos significados e valores, que estão sendo continuamente criados e que podem ser relacionados com as novas práticas e novas relações estabelecidas. Por isso, ao analisar obras no período em que são produzidas, é possível encontrar dificuldades, visto que essas manifestações ainda estão em processo (Cf. BRITO, 2015). Isso ocorre porque o aspecto *residual* é mais facilmente localizável “já que grande parte dele (embora não toda) se relaciona com formações sociais anteriores e fases do processo cultural, nas quais certos significados e valores reais foram gerados” (WILLIAMS, 1979, p. 126). Os artistas, inseridos nessa esfera de produção, podem achar que sua obra se constitui de uma resposta única, porém sua produção é uma maneira comum de ver, compartilhada por outros membros da comunidade. Esse processo de conexões e correspondências ocorre ao passo que a estrutura é absorvida, evidenciando que o que era um processo pode ser, depois, identificado e generalizado, implicando na criação de novas convenções e formas (Cf. WILLIAMS, 1983)

A primeira vez em que Williams utiliza o termo “estrutura de sentimento” é em *Preface to Film* (1954) e seu objetivo, segundo Cevasco (2001), era resolver um problema analítico, pois ele observava a prevalência de determinadas convenções cinematográficas, em certos períodos, e que os termos da análise corrente não davam conta de explicar. Assim, ele esclarece:

Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de *estrutura de sentimento*, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte (WILLIAMS, 1954 apud CEVASCO, 2001, p. 152, grifo nosso).

Posteriormente, de forma mais desenvolvida, ele discute o termo também na introdução do livro *Drama from Ibsen to Brecht* (1968), sob a perspectiva da “convenção”. Em outros momentos, o teórico retorna a essa definição, a exemplo da discussão realizada em *Marxismo e Literatura* (1979), em que o conceito ganha um capítulo exclusivo. Ou seja, Williams busca questionar o mecanicismo do modelo base/estrutura da tradição marxista, rediscutindo certos conceitos que, para ele, são problemáticos. Como alternativa, ele elabora uma proposta que visa compreender a sociedade como um composto “[...] de práticas sociais que formam um todo concreto onde estas práticas interagem, se relacionam e se combinam de formas complexas” (CEVASCO, 2001, p. 145). Essa visão permite, segundo Williams, contrariar qualquer concepção de conteúdo prefigurado. Posto isso, o reconhecimento da complexidade dos processos sociais é resultado da rejeição de qualquer ideia que busque separar a cultura e a vida social. E é a partir do pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci que Williams envereda por um caminho em que as relações entre cultura e poder desenvolvem um importante papel relativo à hegemonia.<sup>14</sup>

Segundo ele, ao acionar o termo hegemonia devemos adotar uma visão que está permeada por processos de mudanças:

Estrutura de sentimento vai se configurando, portanto, como um recurso que Williams mobiliza para compreender a maneira como vivemos, cada um de nós, individualmente, mas sempre de modo profundamente social, a complexidade das relações entre materialidades econômicas, estruturas sociais e políticas e produção de sentido (GOMES, 2011, p. 38).

*Estrutura*, segundo esse raciocínio, está para os elementos que se apresentam como uma série, por meio de relações internas e específicas, cujas dinâmicas dizem de algo, ao

---

<sup>14</sup> Gramsci entende que o conflito entre as classes subalternas e hegemônicas se dão no plano político-econômico, bem como no plano cultural, no qual estão presentes as dinâmicas de valores e visões de mundo e da vida. Posto isso, “hegemonia aparece, então, como momento de realização da soberania de uma certa ‘visão de mundo’ nas sociedades históricas. Hegemonia é uma capacidade de direção realizada; um complexo de atividades culturais e ideias que organiza o consenso e consente o exercício da direção moderada. Hegemonia é um conjunto de práticas e expectativas, é sistema vivido – constitutivo e constituinte – de significados e valores, o que implica uma nova maneira de compreensão da atividade cultural” (GOMES, 2011, p. 37).

mesmo tempo, engendrado e em tensão. Por outro lado, *sentimento* marca as distintas relações dos conceitos de visão de mundo, passando pela ideologia, consciência, visando, pois, englobar significados e valores pelo modo como são vividos e sentidos ativamente. Além disso, ao passo que essas mudanças ocorrem, novos acordos tácitos vão sendo instaurados de modo que:

[...] as mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais ou fruto de meras escolhas técnicas, todas as mudanças nos métodos das várias formas de arte estão essencialmente relacionadas com mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade. Uma convenção, nesse sentido, é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir: ela sempre encontra sua contraparte na estrutura de sentimento e é nela que se torna tacitamente aceita (GOMES, 2011, p. 40).

Ao passo que essas mudanças ocorrem, haverá aversão por parte da cultura dominante, pois esta defenderá os padrões já previamente aceitos, as convenções já consolidadas e estabelecidas, resistindo à emergência do novo. Em meio a isto, a *estrutura de sentimento* nasce da relação entre a criatividade individual e a capacidade de resistência da cultura dominante, e, nesse caso, cabe ao artista perceber as mudanças nas estruturas de modo que ele possa expressar e dar vida a novas convenções, bem como resistir às pressões oriundas da cultura dominante.

Filmer (2009) apresenta duas características constantes neste conceito: a primeira delas se põe em torno de sua especificidade empírica e histórica, em que a estrutura apresenta traços de uma particularidade da experiência coletiva, cujos efeitos são reais e percebidos na esfera dos indivíduos e dos grupos. A segunda característica é que esta chave metodológica atua de modo mais acessível na arte e na literatura. Assim, as relações entre essas duas características informam que, por meio da interação imaginativa e das práticas sociais, é que são geradas as *estruturas de sentimento*. Esse conceito funciona então como “uma chave metodológica mais apropriada para a elucidação crítica das práticas artísticas através das quais as obras de arte se relacionam sociologicamente aos processos sociais gerais” (FILMER, 2009, p. 374).

Em todos os seus estágios de desenvolvimento, o conceito foi empregado como uma formulação da realidade ainda e sempre em movimento, isto é, experiências sociais em solução (Cf. FILMER, 2009). De tal modo, as experiências que estão sendo vividas são ainda emergentes e não passam pelo reconhecimento coletivo, próprio das formações sociais institucionalizadas. A literatura atua, portanto, como:

[...] um modelo para as articulações que serão testadas e afetadas pelas novas formas culturais da mídia eletrônica, porque a linguagem verbal vai permanecer como o modo dominante de comunicação e o modo de crítica pré-eminente [...]. Seu uso na análise da escrita e da literatura é crucial para o desenvolvimento de métodos paralelos de análise de textos em outros formatos (FILMER, 2009, p. 391).

A fim de resgatar e descobrir aspectos presentes na relação entre cultura e a sua expressão literária imaginativa, percebemos que o conceito de *estrutura de sentimento* corrobora um caminho de “exploração, análise, interpretação, explicação e compreensão através do questionamento que constitui a base para futuras ações de ordenamento de novas e diferentes formas de experiência” (FILMER, 2009, p. 392). Desse modo, ao relacionar tal conceito ao âmbito das artes, em especial, na literatura, há uma maior abertura para a compreensão desse empreendimento metodológico, tornando-o um instrumento efetivo de reflexão. Portanto, os processos de comunicação pela experiência coletiva e a interação são fatores que se transformaram em estruturas sociais emergentes. Por estar enraizada na comunicação, na interação imaginativa e nas práticas sociais e culturais, a *estrutura de sentimento* parte da comunicação reflexiva da experiência, influenciando as mais diversas formas de manifestações artísticas.

Diante disso, essa linha de raciocínio nos leva a refletir e a criticar traços de algo predefinido nas obras, compreendendo que o externo não passa a ser interno, pois há uma relação dialética entre forma e conteúdo, tornando-as indissociáveis. Sobre isso, esclarece Cevasco (2001, p. 151):

No caso da literatura, o movimento mais comum é de se mostrar nas obras os traços de algo que foi predefinido – por exemplo, a ideologia de uma época. Por esse ângulo, trata-se de mostrar como o externo se torna interno, no conteúdo (reflexo) ou na forma (homologia estrutural). Com isso se perde a dimensão da totalidade das práticas sociais – o quanto o externo e interno se interconstituem – e também a dimensão da complexidade dessa interação que inclui sempre conflito e antagonismo.

O conceito descreve a relação dinâmica entre: experiência, consciência e linguagem, formalizada e formante na arte por meio de instituições e tradições. Em primeiro lugar, “é preciso lembrar que essas estruturas, embora dadas nas obras, não são geradas internamente. Ao contrário, são estruturações do que é vivido na experiência histórica” (CEVASCO, 2001, p. 152). Isso significa que pensar nesse termo é refletir sobre a articulação de respostas acerca de mudanças ocorridas na organização social, instituídas como aspectos formantes da obra de arte.

Em alguns momentos, a compreensão do termo pode ser entendida como algo relacionado ao “espírito do tempo” ou à “ideologia”. Contudo, parafraseando Brito (2015), o próprio Williams esclarece que há diferenças entre o que ele define e esses termos. Ele apresenta a “experiência” e o “pensamento” como parâmetro para compreender essa chave metodológica. Apesar disso, há ressalvas na compreensão de tais termos porque apesar da “experiência” ser uma palavra ampla em seu significado, ela não pode ser utilizada da forma como o autor pretendia, porque os seus sentidos estão postos no passado, o que afasta o pesquisador das experiências sociais que estão sendo definidas no tempo presente, por exemplo. Da mesma forma, o “pensamento”

[...] remete a formas fixas e já bem definidas, compreendidas, coisas que a experiência social presente, ainda em curso, não pode estabelecer – mas tanto se aproximam do sentido buscado por Williams que é como “um conteúdo de experiências e de pensamento histórico em sua natureza” (BRITO, 2015, p. 25).

O “sentimento” é visto por Williams como uma “visão de mundo ou ideologia”, pelo qual se busca investigar as relações internas específicas, sendo, pois, acoplado à concepção de “estrutura”. Isso significa que se observa um processo, que pode ser melhor analisado após sua formalização, isto é, após ser incorporado às formas. Em outras palavras, os meios e os elementos dos modos de sentir não estão fechados às técnicas, pois são sentimentos que passam a ser incorporados e formalizados – e não o seu contrário, pois, conforme esclarece Brito (2015, p. 26),

[...] não são as técnicas ou as *convenções* artísticas nele produzidas, mas o sentimento ou, como diria Luiz Fernando Ramos, os “modos de sentir” [...] dessa época que, incorporados e formalizados nas obras de arte, geram, por sua vez, técnicas ou *convenções*, assim como é pela experiência direta do espectador com a obra artística que ele consegue apreender o que seria uma estrutura de sentimento (grifo nosso).

A palavra *convenção*, portanto, é outro conceito-chave para este pensamento, tanto o é que, até o momento, por diversas vezes tal termo foi sendo utilizado em referência a processos artístico-culturais. Ao realizar apontamentos acerca do drama moderno, Williams assinala que o termo destacado é operador central para a compreensão do drama enquanto forma. Dito isto, a *convenção* é vista como um acordo tácito; porém, em alguns casos, pode ser interpretada como algo negativo, isto é, como aquilo que é (ou foi) “convencional”, sendo

tomado pelo seu sentido depreciativo, enquanto sinônimo de ultrapassado por seu caráter repetitivo e em vista da expectativa de um público hegemonicamente posicionado. Entretanto, o autor realiza esclarecimentos sobre esta noção, acrescentando sentidos ao termo e, com o passar do tempo, novas formas e novas convenções surgem, demarcando os novos modos de sentir e de formar:

Convenção, como temos visto, cobre o sentido de acordo tácito tanto quanto o de *padrões aceitos*. Na prática atual do drama, a convenção, em qualquer caso específico, é simplesmente os termos sobre os quais autor, performers e público concordam, de modo que o espetáculo possa ser realizado. *Concordar*, é claro, não é sempre um processo formal ou definido; mas geralmente, em qualquer arte, é em grande parte o consentimento habitual e, de fato, com frequência é até virtualmente inconsciente (WILLIAMS, 1983, p. 4, grifos do autor).<sup>15</sup>

Dito de outra maneira, ao pensar na convenção, Williams a relaciona ao método utilizado por um dramaturgo, de modo que esta seja uma peça técnica do espetáculo e/ou do texto. Contudo, vale salientar que tais métodos são históricos e, por isso, se modificam. O crítico utiliza a ambiguidade presente na palavra *convenção*, justamente por ela assinalar tanto uma ideia de uma forma consensual como também a caracterização de uma forma ultrapassada, equivalente ao “convencional”. Assim,

[...] a história do teatro revela diferentes épocas, convenções tácitas, quando os modelos ou padrões praticados implicam regras aceitáveis aos realizadores e ao público com que estes se defrontam e que o espetáculo acaba sendo a prova dos nove desse embate (RAMOS, 2010, p. 9).

Pensar em convenção, portanto, é refletir sobre as tradições de cada época, inseridas nas dinâmicas de experiência dos novos modos de sentir que surgem, incentivando novas percepções e redescobertas como método dramático, isto é:

[...] a convenção é sempre um estratagema criado para dar expressão a um novo modo de sentir, veremos que analisar a transição nas convenções é

---

<sup>15</sup> Para fins de estudo, temos utilizado uma tradução feita por Nayara Brito e Diógenes Maciel, disponibilizada para o nosso grupo de pesquisa. O grupo de pesquisa referido propõe-se em desenvolver pesquisa em torno do estabelecimento crítico, visando o exercício de interpretação de uma atividade estética em um dado espaço e tempo. Para isso, objetiva-se emergir pesquisas em torno da história do/sobre o teatro na Paraíba, enfatizando a cidade de Campina Grande, Paraíba. Conferir no original: “Convention, as we have seen, covers *tacit agreement* as well as *accepted standards*. In the actual practice of drama, the convention, in any particular case, is simply the terms upon which author, performers and audience agree to meet, so that performance may be carried on. *Agree to meet*, of course, is by no means always a formal or definite process; much more usually, in any art, the consent is largely customary, and often indeed it is a virtually unconscious”.

uma forma de acessar uma estrutura de sentimento e, assim, a emergência de novas características que irão disputar o consenso tácito que temos em torno de procedimentos, normas, formatos, gêneros (GOMES, 2011, p. 45).

Para Williams, a experiência é sempre social, material e, conseqüentemente, histórica. Como percebemos nas discussões realizadas até o momento, o objetivo do pesquisador é relacionar o conceito de *estrutura de sentimento* à evidência de *formas e convenções*, fundamentais para quem quer que esteja interessado “não só em formas estruturadas e consagradas, mas especialmente na emergência do novo, do que pode articular mudança na cultura e na sociedade, no significante e no referente” (CEVASCO, 2001, p. 157).

Dois fatos, aparentemente contraditórios quando nos referimos a obras de arte, são apontados por Williams como ponto de partida para a compreensão do modo de sentir/formar: em primeiro lugar, uma obra é sempre individual; em segundo, há comunidades autênticas de obras de arte que são mostras de tipos, períodos e estilos (Cf. WILLIAMS, 1979). Assim, a fim de explorar tal relação é que o termo *estrutura de sentimento* funciona como “[...] continuidade da experiência de uma obra particular, através de sua forma particular, para o seu reconhecimento enquanto uma forma geral, e então a relação dessa forma geral com um período” (WILLIAMS, 1983, p. 6)<sup>16</sup>. Através de um olhar criterioso, sobre essa continuidade, é possível compreender dados sobre a vida material, a organização social e, em uma dimensão maior, as ideias dominantes de um dado período. Com isso, é pela arte que o artista incorpora o efeito de uma experiência vivida, e relacionando:

[...] uma obra de arte com qualquer parte do todo pode, em vários graus, ser útil; mas é uma experiência comum, na análise, perceber que quando se mede a obra contrastando-se com suas partes separadas, ainda sobre algum elemento para o qual não existe uma contraparte externa. É isso, em primeira instância, o que entendo por estrutura de sentimento. É tão firme e definido quanto “estrutura” sugere, mas é baseado nos mais profundos e com frequência, menos tangíveis elementos da nossa experiência. É um modo de responder a um mundo particular que na prática não é sentido entre outros – um “modo” consciente – mas é, na experiência, o único modo possível. Seus meios, seus elementos, não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, sentimentos relacionados. No mesmo sentido, é acessível a outros, não por argumento formal ou por uma habilidade particular em si, mas pela experiência direta – uma forma e um sentido, um sentimento e um ritmo – na obra de arte, a peça, como um todo (WILLIAMS, 1983, p. 6).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ver no original: “[...] continuity of experience from a particular work, through its particular form, to its recognition as a general form, and then the relation of this general form to a period.

<sup>17</sup> Ver no original: “[...] To relate a work of art to any part of that whole may, in varying degrees, be useful; but it is a common experience, in analysis, to realize that when one has measured the work against the separable

O artista é movido por esse sentimento particular e, através dele, a “estrutura de sentimento” se forma, apresentando um novo modo de se enxergar e ver o mundo. Ao passo que essa estrutura é absorvida, outras pessoas passam a se identificar com ela, e o que antes poderia estar permeado por críticas e rejeições (oriundas das formações já estabelecidas), ganhará cada vez mais um maior número de adeptos, capazes de compreender que o artista está falando para elas e sobre elas. Essa formação está presente em outros campos não só na arte, mas

[...] o artista, pela natureza do trabalho, está diretamente envolvido com este processo desde o começo. Ele só pode trabalhar plenamente quando essas formações se tornam disponíveis, em geral como uma descoberta pessoal e depois como uma disseminação de descobertas pessoais e depois como o modo de trabalho de uma geração. O que isso significa, na prática, é a criação de novas convenções, novas formas (WILLIAMS, 1983, p. 7)<sup>18</sup>.

Diante disso, não é só nas observações e técnicas ou convenções produzidas em um dado período que se compreenderá o sentimento de uma época, isto é, não é através de uma análise formalista que se compreenderá essas mediações entre o autor – obra – público, é o contrário disso, conforme esclarece Brito (2015, p. 26),

[...] é a experiência direta do artista com o seu tempo que, formalizando-se nas obras artísticas, origina novas técnicas e convenções, assim como é pela experiência direta do espectador com a obra artística que ele consegue apreender o que seria a estrutura de sentimento de uma época.

Isso significa que será exigido do receptor uma habilidade para perceber essa estrutura. Em outras palavras, é através da experiência direta com a obra de arte que ele consegue compreender, talvez não conscientemente, mas a partir do compartilhamento de um modo de sentir. Então, o artista vai se aproximando do espectador de duas maneiras,

---

parts, there yet remains some elements for which there is no external counterpart. It is this, in the first instance, that I mean by the structure of feeling. It is as firm and definite as ‘structure’ suggests, yet it is based in the deepest and often least tangible elements of our experience. It is a way of responding to a particular world which in practice is not felt as one way among others – a conscious ‘way’ – but is, in experience, the only way possible. Its means, its elements, are not propositions or techniques; they are embodied, related feelings. In the same sense, its accessible to others – not by formal argument or by professional skills, on their own, but by direct experience – a form and a meaning, a feeling and a rhythm – in the work of art, the play, as a whole”.

<sup>18</sup> Ver no original: “[...] the artist, by the character of his work, is directly involved with just this process, from the beginning. He can only work at all as such formations become available, usually as a personal discovery and then a scatter of personal discoveries and then the manner of work of a generation. What this means, in practice, is the marking of new conventions, new forms”.

segundo Brito (2015): a primeira pela leitura direta do texto dramático e a segunda pela sua materialização cênica, no palco. Portanto, através dessa chave metodológica, é possível observar como determinadas ocorrências, presentes nos processos sociais gerais, refletem nas práticas artísticas de uma região, por exemplo. Por isso a correlação feita por Filmer (2009) em que a *estrutura de sentimento* é compreendida como uma chave de leitura de um período como um todo. Partindo desse pressuposto, perseguimos a hipótese de que é possível apreender:

[...] a continuidade de uma obra particular, através de sua forma particular, para o seu reconhecimento enquanto uma forma geral, e então a relação dessa forma geral com um período. Nós podemos olhar para essa continuidade, primeiro, do modo mais geral. Tudo o que é vivido e produzido, por uma dada comunidade num dado período, está, acreditamos comumente afora, essencialmente relacionado, embora na prática, e no detalhe, isso nem sempre seja fácil de ver. (WILLIAMS, 1983, p. 9).<sup>19</sup>

Nosso olhar, nesta pesquisa, abrange um texto que está sendo tomado como regional e analisa nele a maneira como certos temas (como veremos mais adiante) e modos de ler e formar certas regiões estão permeadas por situações trágicas. Contudo, isso não significa, por exemplo, que o Nordeste seja sinônimo de uma “desgraça irremediável”, mas que as representações construídas sobre ele revelam que há, sim, a presença de situações de um “trágico do cotidiano”, para usar um termo de Sarrazac (2013).

Williams pensa o conceito por meio das experiências intelectuais e práticas, em que os sentidos de alteridade e possibilidade estão no processo de confrontação das mudanças socioculturais. Visto isso, diante da estruturação de uma dita Literatura Brasileira do Nordeste, percebemos que há um empreendimento sobre fontes temáticas que vão, em seguida, estruturar ciclos de produções artístico-literárias. Nessa direção, a representação dos temas da migração/retirância e/ou a tensão oriunda das dinâmicas advindas de novas maneiras de compreender esta sociedade, mediante a apreensão de que o patriarcado está arquejante – em vias de ruir e que, ao mesmo tempo, busca permanecer de pé – denota o estabelecimento de uma nova ordem. Essa noção pode ser equiparada à possibilidade de perceber:

---

<sup>19</sup> Conferir no original: “[...] What I am seeking to describe is the continuity of experience from a particular work, through its particular form, to its recognition as a general form, and then the relation of this general form to a period. We can look at this continuity, first, in the most general way. All that is lived and made, by a given community in a given period, is, we now commonly believe, essentially related, although in practice, and in detail, this is not always easy to see. [...]”.

[...] o sentimento de futuro como a mudança na ordem das relações sociais existentes. Mudança é uma possibilidade por causa da experiência social reflexiva. Os processos que produziam as estruturas distorcidas e constrangedoras do presente são o resultado de atos humanos vividos e que poderão assim ser repensados conscientemente para produzir mudanças. Para Williams, as estruturas de sentimento são a evidência de que essas reflexões estão se encaminhando para a mudança e são a possibilidade de desenvolver condições para a legitimidade e significado das alteridades da ordem estabelecida (FILMER, 2009, p. 375-376).

Williams aponta que os modos de sentir de uma determinada época, ao extrapolarem as suas condicionantes, nas relações políticas e socioeconômicas, deixam as suas marcas na cultura e na concretização de obras de modo residual. Tais marcas seriam, antes, vestígios-aspectos, fragmentos de uma estrutura que, aos poucos, vai se formalizando em uma nova, diante de um novo modo de formar emergente. Diante da análise da produção de Lourdes Ramalho, procuramos encontrar relações nos modos de representação dominantes do Nordeste, espaço que ainda é possível de ser lido (residualmente), em suas relações sociais, pelos ranços de um patriarcado hegemônico, refletido no âmbito econômico e político, marcando a irrupção de uma esfera do trágico. A fim de verticalizar tais noções, o próximo tópico visa discorrer sobre uma tradição poética da tragédia, bem como sobre a noção de filosofia do trágico inerente à condição humana e que pode ser recuperada pelo que se entende por “trágico moderno”.

### 3.2 Sobre a tragédia e sobre uma visão de mundo trágica

Em busca de esclarecer os aspectos formais e os efeitos estéticos gerados pela tragédia, na *Poética*, Aristóteles constrói uma reflexão sobre a mimese e a catarse como elementos essenciais àquela forma. Ao vislumbrar uma *poética da tragédia*, o filósofo refletiu sobre técnicas de composição, analisando “a forma, pela estrutura formal, pela organização interna [...] considerando-a ao lado de outras, com o objetivo de estabelecer uma diferenciação ou, mais precisamente, uma classificação” (MACHADO, 2006, p. 26-27). A mimese e a catarse, ao serem combinadas ao aprendizado e à sensação de prazer pelo engendramento e purificação das emoções, compõem, no pensamento aristotélico, a finalidade da tragédia. No processo de criação, pela mimese, é possível que o tragediógrafo

demonstre, por uma tendência natural, a capacidade de elaborar uma história e os personagens que vão nela agir.

A composição dramática, por este viés aristotélico, pode ser tomada diante da preocupação do filósofo em conceber a separação radical dos elementos épicos da tragédia em evidência. A visão construída por meio das releituras feitas da *Poética* visou "legitimar juízos normativos" (RODRIGUES, 2009, p. 19), constituindo-a como uma forma prescritiva, que muitos seguidores do, assim chamado, *aristotelismo* utilizaram para enquadrar o que era produzido a este modelo.<sup>20</sup>

Raymond Williams (2002) discorre sobre esta tradição em determinados períodos, sendo eles o clássico, o medieval, a renascença, bem como as suas reverberações na chamada modernidade. Segundo o autor, a tragédia medieval inglesa versava sobre a ação trágica em vista da adversidade, estando relacionada à tradição grega. Essa dinâmica põe em xeque a “Fortuna” como exterior ao destino humano, que tem a possibilidade de entrar ou não nesta dimensão de destino. Em relação à posição social, há uma inversão na continuidade dos poderes humanos, isso porque na Grécia “a ação dizia respeito a famílias reinantes, embora essas famílias fossem usualmente ‘heroicas’, no sentido de pertencerem a uma época passada e legendária, intermediária entre deuses e homens. Posição elevada e estatura heroica eram então condições da importância geral da ação: a um só tempo pública e metafísica” (WILLIAMS, 2002, p. 41).

---

<sup>20</sup> Balme (2008) afirma que, desde o Renascimento, os estudos de teatro procuram na releitura da *Poética* uma âncora. A partir desse movimento, objetivaram fundamentar a prática teatral coetânea, a fim de reformular o que ainda seria produzido. Os teóricos renascentistas italianos iniciaram uma dinâmica de interpretação/tratamento da arte no Ocidente por meio de questões apontadas por Aristóteles. O *aristotelismo*, a partir de cada tradução publicada e a cada comentário, funcionou como uma ortodoxia, que serviria como guia para os poetas. Na França, buscou instaurar, sistematicamente, um realismo no teatro, postura essa que será questionada pela teoria do drama, no século XVIII, através do Romantismo. É assim que Roubine (2003, p. 25) esclarece que Aristóteles e seus comentadores não tinham como objetivo a representação do real (no que tange o sensível e o mimetismo fotográfico), o que ocorria era a valorização do “[...] *inteligível*, ou seja, uma percepção que transpassa as aparências e que visa dar conta de seu objeto”, e o que se alcançava era a preconização de uma idealização, embelezamento ou enobrecimento da “Natureza”. Em resumo, o aristotelismo francês impõe “[...] duradouramente a ideia de que a obra de arte só pode atingir a perfeição com a condição de se conhecer e pôr em prática o conjunto das leis que permitem tal realização” (ROUBINE, 2003, p. 25). Nesse ponto, a realidade deve ser representada de tal maneira que o espectador não seja capaz de distingui-la de sua representação. Contudo, “[...] essa polaridade nunca acontece. Ao mesmo tempo porque as condições da representação não permitem e porque o aristotelismo repousa em exigências pouco compatíveis com um estrito realismo: o embelezamento da natureza, a magnificência do espetáculo, o “decoro”, etc.” (ROUBINE, 2003, p. 37). Diante disso, esses apontamentos nos levam a crer que o aristotelismo francês estava marcado por um elitismo intelectual, diante do qual os dramaturgos deveriam ser atestados, em conformidade às regras estabelecidas, e daí dependeria seu êxito. Ou seja, se a palavra tragédia estava relacionada a um tipo particular de arte teatral, com o passar dos séculos ela passa a ser vista como um nome comum para designar experiências que emolduram ações paradoxais no mundo.

Por outro lado, a visão que se institui da tragédia na modernidade é mais abrangente e representativa, pois, ainda segundo Williams, incorpora uma visão total da vida. A tradição da tragédia na renascença é apresentada com uma mudança no tratamento para com o gênero, que migra de um caráter moral ou metafísico para uma preocupação com os métodos usados na escrita. Depois, no período neoclássico, embora se buscasse por temas relacionados aos assuntos do Estado, havia uma permanência da tendência que enfatizava a dignidade da tragédia, não se preocupando, pois, com sua qualidade geral e representativa. Essa dignidade estava permeada pela moralidade, envolvendo não só o herói, mas também o espectador, que deveria ser enredado pela *karthisis* como um substituto da ação trágica. O espectador é exposto a um sofrimento do erro moral que interfere neste esquema da tragédia, influenciado por um decoro. É no século XVIII que essa moral burguesa interfere e contribui para uma crença na redenção: aquele que agir de modo mau, alcançará a má fortuna, enquanto o bom prosperará, levando o espectador por essas relações maniqueístas. Em contraposição à tragédia antiga, na tragédia moderna, como propõe Williams, a resolução é mais difícil por conta da individualização, pois quando há uma reconciliação, ela ocorre “no interior da personagem em si; e desse modo, o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa” (WILLIAMS, 2002, p. 56).

Com as discussões marxistas, há uma derrocada do caráter geral do espírito do mundo transformado em um processo interior ao indivíduo que passa a ser problematizado, pois os conflitos (entre a força ética e resolução oriundos de um patamar alto) passam por uma ótica sócio-histórica. A tragédia é vista:

[...] como a concreta incorporação do conflito entre as formas sociais primitivas e uma nova ordem social. A tragédia renascentista, por essa ótica, dá a ver a incorporação do conflito entre um feudalismo moribundo e um novo individualismo. Não é justiça eterna, no sentido hegeliano, que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa série de transformações decisivas na sociedade (WILLIAMS, 2002, p. 57).

Sobre a tragédia moderna, então, Williams afirma que se faz necessário tratá-la como um conjunto de experiências, convenções e instituições. Dito isso, a dialética entre a experiência trágica e o processo de transformações das instituições é o que serve de referência para aquele pesquisador. A recusa de reconhecimento da tragédia na modernidade seria, então, uma resposta à falta de conexões que devem ser realizadas durante o processo de estudos acadêmicos. Romper com a teoria e traçar uma nova perspectiva, envolvendo as *estruturas de sentimento* e as *estruturas dramáticas* atuais é, por essa visão, uma ação necessária.

Discutir, portanto, a tragédia na crítica literária como uma ideia particular de nossa própria época é de suma importância, pois ela não está isolada a um campo teórico a-histórico, visto que pertence a uma dinâmica de experiências dadas em distintos espaços e tempos.

A fim de debater tais ideias na modernidade, Williams apresenta os elementos fundantes dessa noção, isto é, a ordem e desordem, a destruição do herói, a ação irreparável, bem como a ênfase sobre o mal. Sobre o primeiro ponto, o autor discute um acontecimento e a reação a ele, e isso significa que utilizamos critérios convencionados que estabelecem (ou não) um evento como trágico: quando não ocorre esta correspondência, compreendemos tais acontecimentos como eventos. Mas que sentido é estabelecido por meio dessa definição? Por que, então, alguns acontecimentos são considerados trágicos e outros não? O crítico britânico destaca que a “tradição acadêmica mais comum em torno da tragédia é, de fato, uma ideologia. O que está em jogo não é o processo que vincula um evento a um sentido geral, mas a característica e a qualidade intrínsecas nesse sentido geral” (WILLIAMS, 2002, p. 72). Há, desse modo, uma separação e exclusão do sofrimento comum, isto é, uma dissociação do mundo social e político, bem como de suas reverberações sobre ações sociais, dessa forma estética. Segundo o britânico, certos eventos – como guerra, fome, trabalho, tráfego e política – são apartados do que se considera como um evento trágico. O não estabelecimento entre esses eventos e um sentido geral do trágico é, para Williams, uma falência que a retórica da tragédia não supre.

Sobre a destruição do herói, o britânico afirma que sua total aniquilação não é uma regra, pois essa não se configura como o fim da ação, isso porque após a morte ocorre uma sucessão de forças físicas ou espirituais. Williams (2002, p. 80) acrescenta que “a experiência trágica é uma experiência do irreparável, porque a ação é seguida sem desvios, até o herói estar morto estamos tomando a parte pelo todo, o herói pela ação”. Em outras palavras, enquadrar a compreensão do herói *versus* morte é limitar a ação trágica, pois essa se configura exclusivamente pela ação do herói, que se restringe ao indivíduo. A morte é discutida como uma “ação irreparável”, uma vez que nos debates sobre a tragédia esta concepção é tomada como fator universal.

O paradoxo destacado por Williams indica uma perda das conexões. Ocorre que a morte é inevitável e a vida carrega um alto valor de importância para o indivíduo, e exaurir a tragédia como exclusiva a este fato absoluto é imobilizá-la. Assim, a ação trágica diz respeito à morte, mas não se fecha a ela, pois a morte é um “ator necessário, mas não a ação necessária” (WILLIAMS, 2002, p. 84). Na tragédia, a argumentação sobre o mal é inevitável e irreparável,

pois, culturalmente, o mal é significativo para a compreensão de uma desordem que destrói a vida, sendo, desse modo, um elemento constante na tragédia, manifestado em “vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência e rebeldia” (WILLIAMS, 2002, p. 85).

Contudo, a tragédia não deve ser isolada apenas a uma dramatização do mal, visto que ele não é transcendente, ou seja, Williams afirma que o mal é um dado real que pode ser investigado como algo vivenciado e suportado. A visão do crítico esclarece que o trágico permanece após o fim da tragédia clássica, ampliando seu conceito. Outros pesquisadores compartilham este mesmo pensamento, que parte da poética da tragédia para a filosofia do trágico, como uma visão de mundo.<sup>21</sup> Considerando essa visão trágica do mundo, já se nota, desde os primeiros momentos, a construção de um conflito indissolúvel.

Em meio a este processo, o teórico francês Jean-Pierre Sarrazac (2013) reflete sobre essa possibilidade de um trágico do cotidiano, isto é, um drama-da-vida em que “o trágico está presente desde os primeiros instantes da peça e não faz senão revelar-se progressivamente, no sentido fotográfico da palavra” (SARRAZAC, 2013, p. 14). Ou seja, há uma percepção de que o centro desse debate não está:

[...] na sobrevivência ou da deserção do modelo da tragédia conforme Aristóteles a estabeleceu, mas sim da capacidade, em um determinado momento da nossa História, de uma filosofia do trágico passar ao teatro e penetrar a forma dramática a ponto de transformá-la completamente (SARRAZAC, 2013, p. 4).

A partir disso, ao refletirmos sobre os paradigmas apontados por Sarrazac, em vistas das formas do trágico moderno produzidas por Lourdes Ramalho, buscamos compreender em que medida, na peça *Os mal-amados*, há uma ruptura com a concepção do *drama-na-vida*, isto é, o drama absoluto, e de que modo é possível percebemos características próprias do *drama-da-vida*, ou seja, o drama a que se chamou de moderno. Sobre tais questões o pesquisador francês, ao tratar do trágico moderno, apresenta as sete possibilidades da existência de um trágico moderno, ou seja, “um trágico sem (grande) ação, de um desaparecimento do herói, de um trágico do cotidiano, um trágico serial, o trágico drama-da-vida e a revelação do trágico”.

---

<sup>21</sup> Peter Szondi (2004) constatara que essa passagem foi iniciada pelo filósofo alemão Schelling. De acordo com Machado (2006, p. 42-43), esse movimento é uma “[...] construção eminentemente moderna, [pois] a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência”.

Uma das características da concepção discutida por Sarrazac (2013) é a falta da ação: esse argumento é baseado no desvio do conflito entre os homens para a falta dele, ou, quando há, para uma configuração intrassubjetiva. Ocorre, portanto, que, em sua concepção do trágico moderno, a ação dramática é um espectro da ação, “bem distante da ‘grande colisão’ e do entrelaço de vontades e paixões individuais associados à concepção aristotélico-hegeliana da forma dramática, o trágico moderno se origina de uma ação rarefeita, despedaçada, mínima – anêmica, quase” (SARRAZAC, 2013, p. 6). Haveria, também, a constatação de que há um trágico sem herói, o que se apresenta como um argumento configurado pelo deslocamento da centralidade dos personagens “nobres” do trágico moderno, visto que “[...] é cada vez mais a figura do homem comum, do homem cotidiano que vai sustentar o trágico” (SARRAZAC, 2013, p. 7). Em outros termos, a figuração do homem no trágico se dá a partir da alegoria do homem comum, vivendo. Para Sarrazac, então, a figura humana no trágico moderno não age, não combate e nem decide, sendo submissa.

Sobre um trágico do cotidiano, o estudioso francês declara que este é um novo paradigma em que se configura um trágico deslocado da tragédia, ou melhor, um trágico da vida imóvel, que se dá diante do espantoso simples fato de viver e em que “a morte funciona como reveladora da existência” (SARRAZAC, 2013, p. 9). Essa tese defendida por Sarrazac alarga a compreensão de um teatro desenvolvido no século XX, cuja consonância trágica está voltada para o banal e o trivial. Esse trágico, portanto, não é originário do mito, mas dos assuntos de pouca importância, em que os personagens são “compulsivos prisioneiros da repetição de dias idênticos que, em sua circularidade, encerra a vida e reduz ao nada. A repetição do Mesmo é a repetição e da perda de Si, perda de identidade, perda do Outro nas angústias da série” (SARRAZAC, 2013, p. 11).

A partir disso, dando continuidade à discussão do trágico moderno, ao retomar a possibilidade de um trágico na modernidade, Sarrazac lida com a conceituação de um drama-da-vida (novo paradigma) e o drama-na-vida (concepção antiga), sendo este último referente a

[...] uma forma dramática assente numa grande reviravolta da sorte – passagem da felicidade à infelicidade ou o contrário –, num grande conflito dramático, composto por “um princípio, um meio e um fim”. Em suma, assente num desenvolvimento ao mesmo tempo orgânico e lógico da ação (SARRAZAC, 2011, p. 40).

O *drama-na-vida* corresponde ao que Peter Szondi (2004) definira como “drama absoluto”, cujos acontecimentos ocorrem às relações interpessoais no presente. Sarrazac nomeia o *drama-da-vida* como aquele em que se pode observar a oposição ao modelo aristotélico-hegeliano, isto é, tal modo de formar passa a ser tratado como um novo paradigma, negando qualquer concepção a-histórica, até então, empregado pela tradição do aristotelismo, definido pelo pesquisador como uma concepção antiga, debatendo elementos contrários aos moldes antes estabelecidos, como a unidade de lugar, a unidade da ação e a jornada fatal. Ao passo que o drama-na-vida recorre à existência de um herói; o drama-da-vida apresenta-nos um homem comum e mostra as situações conflituosas que o atingem, recuperando a noção de uma tragédia universalmente humana. A diferenciação desses modos se dá, sobretudo, no âmbito do infra-dramático<sup>22</sup> em que não há mais a mudança drástica de um estado de felicidade para infelicidade (ou o seu contrário), pois esses acontecimentos se confundem. Então, nas palavras de Sarrazac (2011, p. 41), “já não há progressão dramática, já não há nó e desenlace, já não há grande catástrofe, mas sim uma série de pequenas”. O drama-da-vida é caracterizado como algo íntimo e do quotidiano, que absorve os conflitos históricos por um viés do anonimato.

Não se pode perder de vista que a composição do drama da época moderna, advindo do Renascimento, tinha como premissa a interação do homem com os outros, pois o “estar ‘entre outros’ aparecia como a esfera essencial da sua existência” (SZONDI, 2011, p. 23). Essa interação se dava através da comunicação intersubjetiva, que funcionara, nessa época, como principal instrumento de realização das formas dramáticas, constituindo “a supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz” (SZONDI, 2011, p. 24). Além disso, o drama era visto como algo primário e atuando sempre no presente. Ao passo que esses elementos se modificam há uma maior exigência técnica na transposição da cena, e essa dialética, logo, aponta para um eu-épico que atuará como mais um suporte de avanço cênico. Isso significa que o drama é constituído por uma dialética inter-humana que se encontra em um constante processo de transformação. Então, assim como afirma Szondi (2011), o eu-épico não age por “força de

---

<sup>22</sup> De acordo com Sarrazac, o infra-dramático apresenta uma dimensão diluída das personagens, dos acontecimentos e microconflitos; recorrendo ao intrasubjetivo e ao intrapsíquico. O infra-dramático é um alargamento do espectro do dramático, “[...] desloca o centro do dramático da relação interpessoal para o homem só, para o homem separado. Resulta daí que a “acção” dramática será muito menos uma acção “activa” do que acção *passiva*” (SARRAZAC, 2011, p. 42).

intromissão”, ele atua como um meio de superação da crise do diálogo. Portanto, o diálogo é o suporte do drama que se adapta às suas exigências, e esse fator é desencadeado pela necessidade da narração de algo que está fora e, conseqüentemente, não cabe na cena dramática por impossibilidade técnica.

Tal processo de tensão ocorre por meio das “crises”, ao passo que a forma e o conteúdo entram em contradição, o não questionamento da forma é posto em xeque pelo próprio conteúdo, tornando-os incompatíveis com seus pressupostos. Rodrigues (2005) esclarece que toda crise deixa marcas positivas ou negativas nas diversas áreas e isso acontece também nas artes, demonstrando que:

[...] também nas obras de arte as crises deixam rastros, marcando o que elas têm de mais duradouro: sua forma. Estas não são apenas palco de sucessos estilísticos, mas também de conflitos. Não carregam apenas o que será visto pela posteridade como inovação, mas igualmente o que esta não acolherá como prêmio; aquilo que, com um dado desenvolvimento, não se casou. (RODRIGUES, 2005, p. 211).

A investigação realizada pela teoria szondiana segue esse parâmetro, ao averiguar a crise do drama (ou seja, a crise do diálogo dramático enquanto meio comunicacional intersubjetivo exclusivo), visto que este pesquisador observa o processo e a superação desse conflito, que desembocará no chamado *drama moderno*. As marcas dessa crise serão, segundo o crítico, a industrialização e os movimentos sociais em ebulição que interferem nos modos de sentir de uma dada comunidade, ocorrendo uma exigência de novas convenções oriundas de uma estrutura de sentimento em transformação. O século XIX, portanto, é um período importante para se compreender as efervescências sociais que influenciaram as rupturas nas artes.

Desse modo, a marca do individualismo (própria da modernidade) determina a ruptura de um sujeito para com o outro e, conseqüentemente, proporciona a crise do diálogo. Com essa crise da forma dramática tradicional é que ocorre a modificação da convenção, no caso a do diálogo falado. Contudo, Sarrazac (2011) esclarece que não houve perda para o drama ou, ainda, a perda do drama, isso porque:

[...] temos motivos para acreditar que a forma dramática só teve a ganhar com este desemparelhamento e que, se ela conseguiu evitar a petrificação e renovar-se consideravelmente ao longo do século XX e neste início de século XXI, foi em grande parte – e de forma paradoxal – quando chamou a si algumas das propostas, algumas das ambições dum teatro liberto do textocentrismo, do logocentrismo, em suma, da tutela da literatura dramática (SARRAZAC, 2011, p. 34).

A partir das mudanças vistas, essa compreensão nos leva a perceber que a forma do drama é histórico-dialética (visto que ela se modifica) e não a-histórica, una ou imutável, como se pretendia enxergá-la (Cf. RODRIGUES, 2005). Então, o drama moderno nasce da crise do drama baseado no diálogo intersubjetivo: teoricamente, ocorre “uma passagem da teoria aristotélica para uma reflexão filosófica sobre conteúdos determinados historicamente. Na estética de Hegel, os gêneros poéticos são pensados como exemplos históricos de uma realização artística dos conceitos de belo que caracterizam cada época” (SÜSSEKIND, 2003, p. 18). Ou seja, a partir de Szondi, as formas do drama começam a ser vistas como manifestações próprias de cada época, ou seja, como históricas.

Ao consideramos a peça ramalhiana em debate, observamos a ocorrência da presença de características formais da forma a que Peter Szondi chamou de drama moderno, em que se observam aspectos estilístico-formais do épico, na medida em que o diálogo como único meio comunicacional está *em crise*. Ao ainda buscar uma forma dominante (a do drama) ou uma classificação genérica também dominante e marcada por convenções de estilo e de época como a designação de sua obra como uma tragédia, Lourdes Ramalho começa a dar indícios de uma contradição: aquela que transita em estrutura de sentimentos residuais e emergentes reveladas na dialética entre forma e conteúdo na peça.

Em *Os mal-amados*, podemos observar a incorporação de elementos próprios da épica interna, contrários aos moldes formais do drama absoluto, baseado apenas nos diálogos (forma dominante vigorada). A situação trágica que move as personagens está dada desde os primeiros momentos da peça. Contudo, é por meio dessa épica interna que os acontecimentos passados são trazidos à tona a partir das vozes das personagens. Há, nesse sentido, a modificação dos elementos fundamentais do drama, indicando uma crise, pela qual a dialética inter-humana está em fase de transformação. O eu épico, conforme Szondi (2011), atua como um suporte de avanço cênico, adaptando o diálogo desencadeado pela necessidade de narrar o que está fora da cena, dando fomento as estruturas trágicas que movem as ações, silenciando uns e indicando a tomada de voz de outros – e isso será foco da nossa análise no próximo capítulo, em que visamos compreender os aspectos residuais presentes na escrita ramalhiana e que apontariam para a esfera do trágico, como já formalizara Lorca, enquanto resíduo da estrutura de sentimento acionados pela região da Andaluzia e, ao mesmo tempo, tão próxima a questões nordestinas.

A ênfase da análise recairá sobre as personagens que passam a ser movidas, dentro de uma esfera trágica, por ações motivadas pelo binômio da honra/vergonha em aspecto

residual. O termo “resíduo”, sinônimo desses aspectos residuais, indica, então, aquilo que "foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente" (WILLIAMS, 1979, p. 125). Nesse sentido, um exemplo que pode ser destacado é a ocorrência de ranços de uma sociedade patriarcalista, lutando em defesa da honra. Encaramos este processo como algo que é localmente residual, mas que busca resistir à incorporação do emergente, isto é, daquilo que traz novos significados, valores e práticas, a exemplo da liberdade da mulher frente às suas escolhas e vivências. Posto isso, no capítulo que segue, retomaremos as noções conceituais desenvolvidas ao longo deste terceiro capítulo, tornando-as produtivas à análise- interpretação da peça *Os mal-amados*.

#### 4 ECOS DO TRÁGICO QUOTIDIANO EM OS MAL-AMADOS

A partir dos esclarecimentos previamente apresentados sobre a compreensão do drama-na-vida e do drama-da-vida, analisaremos a maneira como a peça ramalhiana, *Os mal-amados*,<sup>23</sup> formaliza características do *trágico quotidiano*, no dizer de Sarrazac (2013), visto que os acontecimentos nela ainda se dão por meio de uma organização lógica da ação, não havendo, porém, passagem de um estado de felicidade para o de infelicidade, como é próprio da concepção mais corrente em torno da tragédia. Nesta peça, percebemos o acionamento de uma esfera trágica desde seus primeiros acontecimentos, e, como salienta o teórico francês, neste tipo de realização, o protagonismo não parte mais dos conflitos entre os deuses e os homens ou dos enredos tendo como base o mito antigo – estão em cena os indivíduos comuns, em meio a seus conflitos familiares. Tais conflitos, por sua vez, por mais que ocorram no ambiente privado, dentro das casas, reverberam na comunidade, isto é, como a ação trágica da concepção do drama-na-vida, os acontecimentos se dão na esfera do intersubjetivo, não atestando, pois, características do infra-dramático, nem tampouco sendo inserido na esfera do anonimato.

Há neste modo de compor um rompimento entre o modo de sentir/formar o *trágico* e as concepções normativas da *tragédia clássica*. Albin Lesky (1996) já apontava para alguns pontos cruciais dessa relação conflituosa: o mito, que servira como fonte dos temas trágicos antigos, direcionava a criação da trajetória de um herói marcado pela *harmatia*, cuja morte

---

<sup>23</sup> Esse texto de Lourdes Ramalho foi dirigido por José Francisco Filho no ano de 1977, após o texto, de 1976, ter sido classificado em 1º lugar no concurso promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba. A montagem foi produzida pela Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (SOBREART), como resultado de um incentivo à produção cênica do teatro paraibano, através do patrocínio do MEC-Funarte, SNT (Serviço Nacional de Teatro) e SEC/PB. A sua publicação se deu no ano de 1980, em uma compilação organizada por Corrêa Neto, intitulada “Teatro paraibano, Hoje”. Em trabalhos anteriores (SANTOS, 2016; 2017), discutimos, por um viés historiográfico, aspectos da montagem e os efeitos de sua recepção por meio de análise de arquivos públicos e privados, através de fontes obtidas por recortes de jornais, entrevistas e relatos sobre essa montagem, recuperando aspectos historiográficos da cena teatral campinense/paraibana.

era certa. Por esta perspectiva, esse teórico acrescenta que os gregos, de fato, contribuíram para a criação da arte trágica, porém não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que o contemplasse de modo amplo, enquanto uma concepção de mundo – e aqui, começamos a nos aproximar da discussão de uma *estrutura de sentimento trágica*, por exemplo – apontando para uma separação do conceito e da palavra (que, afinal, definia uma forma estética). A fim de alcançar um melhor esclarecimento, Lesky apresenta, então, três modos de lidar com a irrupção do trágico: uma visão cerradamente trágica do mundo, um conflito trágico cerrado e uma situação trágica. Ao aniquilar as forças e os valores que se contrapõem, a visão cerradamente trágica do mundo não pode ser solucionada e é inexplicável, mesmo por um sentido transcendente. A segunda concepção, a do conflito trágico cerrado, apresenta-nos uma situação sem saída, que culminaria na total destruição, constituindo, pois, um discurso parcial porque não traz uma total representação do mundo: a falta de saída não é definitiva, uma vez que pode propiciar uma solução para o conflito.

O termo "trágico" funciona, assim, como um elemento de esclarecimento para essa problemática, já que se pode declarar que um texto é *trágico* não só para evidenciar que ele possui características muito próprias e fixadas dentro dos limites de um determinado gênero da literatura clássica, "mas também por causa de seu conteúdo trágico, que dentro dessas peças se configura em sua situação trágica" (LESKY, 1996, p. 39). O uso está relacionado, então, a uma abertura ao desenlace do conflito, pois, através dessa perspectiva, uma tragédia ática dialogaria com o *trágico* por indicar uma situação que, por exemplo, não impossibilita o desfecho feliz: sendo convencional, todavia, a situação indissolúvel e mortal. Ao deslocarmos esta problemática para o *trágico moderno* não há como enxergá-lo a partir da visão cerradamente aristotélica, pois, de acordo com a proposta de Sarrazac (2013, p. 13), "se há um trágico moderno [este] não poderia associar-se [...] a 'um restabelecimento da fortuna' e à inelutável catástrofe final. Seria antes o efeito da catástrofe inaugural: o simples fato de nascer, de ser lançado ao mundo". Assim, o efeito trágico, que se faz presente nas produções artísticas, seja na literatura, no cinema e/ou teatro, nos levou a refletir sobre a *convenção* do trágico como permanência de uma estrutura de sentimento, evidenciada pelo aspecto formante das representações do Nordeste, mesmo que de modo residual, na modernidade/contemporaneidade – e é esta hipótese que guia a análise que desenvolveremos a partir daqui.

Em *Os mal-amados*, de Lourdes Ramalho, um conflito familiar envolvendo os Santa Rosa é representado. A ação é localizada temporalmente no ano de 1922, tendo como espaço

dramático uma antiga casa de fazenda no sertão paraibano.<sup>24</sup> Na primeira rubrica do texto, há o anúncio do clima denso que envolve aquela casa:

Candeeiro aceso. Silêncio pesado, quebrado apenas por lúgubre toada, servindo de cortina sonora, apenas perceptível. Passados segundos, vulto de mulher atravessa a sala, em pontas de pés e vai escutar à porta da sala. Daí a pouco, outro vulto, também feminino, transpõe igual distância e vai juntar-se ao primeiro. A luz oscila. Há em ambas as mulheres uma inquietação que as faz mudar de lugar a fim de escutar melhor, até que forte pigarrear do lado de fora leva-as a se precipitar para o interior da casa. Entra na sala Julião. [...] (RAMALHO, 1980, p. 84<sup>25</sup>).

A atitude dessas duas personagens femininas, como veremos no decorrer da ação, revela a preocupação com o futuro de uma terceira, Ana Rosa. E também dos seus próprios destinos, uma vez que elas, Paulina e Mariinha, foram responsáveis por guardar o segredo que as levava àquela situação de extrema tensão. A atmosfera instaurada por esse “silêncio pesado”, como mencionado, é resultado da descoberta do patriarca daquela família sobre o romance (mesmo que apenas passageiro) de sua primogênita com o padre da cidade. Aos olhos do coronel, essa transgressão é imperdoável e como resultado (desde as primeiras linhas do texto) ele já anuncia o desenvolvimento de planos que apontam para um caminho de vingança, declarando que só sossegará quando “espremer a derradeira gota de sangue de todos que tomaram parte nessa desfaçatez...” (OMA, p. 87). Como saberemos adiante, o aludido romance é ainda mais aviltante para Julião Santa Rosa porque resultou em uma gravidez, camuflada durante oito meses pelas mulheres da casa. A fim de que essa história não chegue aos ouvidos dos vizinhos e com o objetivo de preservar a sua honra, ele planeja e manda executar o sacerdote, encomendando a seus subordinados (Gumerindo e Salustino) o serviço pelo custo de cinco mil réis para cada (e a promessa de que devem fugir para os rumos do Amazonas).

A figura feminina, neste caso, é construída a partir de valores culturais e simbólicos que dizem de um espaço territorial e cultural marcado por relações e costumes (convertidos em convenções) que visam à padronização dos modos de ser mulher e que, para isso, são

---

<sup>24</sup> Sobre a localização da fazenda, fazemos essa afirmação a partir de uma referência dada em um dos diálogos entre os personagens: Julião e Isidoro. Quando Isidoro afirma que soube que Chico Preá foi até a capital a mando do coronel e que a mulher desse homem estaria “[...] toda orgulhosa contando a Deus e ao mundo que Chico foi levar uma carta na Paraíba, que vai conhecer uma capital” (OMA, p. 103), isto é, sabendo que a ação se localiza em 1922 é coerente a referência do nome Paraíba como capital do Estado da Paraíba, depois de 1930 renomeada para João Pessoa.

<sup>25</sup> A partir deste ponto, como se multiplicarão as citações a este texto, daremos a indicação OMA seguida da paginação, tendo em que vista que utilizaremos sempre a mesma edição.

bastante inflexíveis. O coronel traz consigo uma personalidade vingativa, malvada e perniciosa que é exposta desde o início de sua caracterização enquanto personagem na cena, reforçada pela sua ação: após pagar os executores do sacerdote, ele reclama da maneira como tais questões começam a ser resolvidas, apontando para um período passado quando as coisas se davam de um modo diferente, certamente mais fácil, por conta de seu poder de mando – ao que parece, fragilizado, no presente. Julião considera, após o debate com Clemente (mais um dos seus subalternos, referido muitas vezes pelas personagens como Quelemente, em óbvia referência à prosódia local), que o preço pago era injusto, tudo isso marcado pela naturalidade como se refere ao fato ocorrido:

JULIÃO

— [só] Dez mil réis! É muito dinheiro! Quando me lembro que passei foi quatro ano no Amazona, comendo o que o cão enjeitou, pra trazer de volta, amarrado no cós da ceroula, vinte conto de réis! Isso tempos atrás era uma riqueza! [...] E, hoje, qualquer bangalafumenga que num tem onde cair morto chega e me abocanha dez mil réis e inda fica cheio de razão! (Revoltado) E tudo por culpa daquela infeliz! Culpa daquela desgraçada, daquela excomungada, três vez amaldiçoada – que vai pagar bem caro o que fez! [...] Hoje ela vai me pagar o novo e o velho! [...] Quantas vez almofadinha alisou banco aqui? Eu num disse sempre que num tinha filha pra casar? [...]. (OMA, p. 90).

As falas anteriores de Julião apresentam o ódio direcionado à Ana Rosa, amaldiçoando e culpando a filha por toda aquela revolta que lhe abatia. Podemos questionar, diante desses fatores, quais seriam as motivações que levariam Julião a declarar que não tinha filha para casar? Para responder tal questionamento acionaremos alguns aspectos da obra *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Nesse romance, temos a construção de um ambiente em que as mulheres surgem como aquelas que sofrem as ações desencadeadas pelos homens, sendo frequentemente caracterizadas pelo viés do olhar masculino, o qual determina seu destino e sua posição no corpo social (Cf. GOMES, 1981). Nesta perspectiva, as dinâmicas entre pais e filhas estão marcadas por esses conflitos, como ocorre na casa do seleiro mestre José Amaro, como também na fazenda Santa Fé, do coronel Lula de Holanda, quando ambos adotam uma postura castradora em relação às filhas. O primeiro, mesmo diante da decadência de sua profissão, se coloca, orgulhoso, em uma posição superior aos “camumbembes” (pessoas que não possuíam um prestígio social). O seu orgulho era frequentemente ferido por ter que se submeter, em muitos momentos, a essas pessoas sem prestígio para realizar seu ofício, revelando, constantemente, seu desgosto em ter a sua filha Marta e a esposa próximas dele – e elas acabam sofrendo as cargas negativas da angústia do pai. Marta cresceu como uma

menina que não saía de casa, introspectiva, mas que para a mãe esse comportamento não lhe soara estranho, já que evitaria o falatório sobre a conduta da filha. Da mesma maneira, Seu Lula, por sua vez, com seu temperamento arrogante, não permite que sua única filha, Neném, se case com um homem que não vem de uma família com tradição:

[...] Quem poderia casar-se com Neném? O capitão começava a medir os rapazes da terra, os homens da várzea que tivessem qualidades para um esposo na altura da filha. Não via nenhum. Todos seriam da mesma laia, sem educação, sem finura para o parido de moça que era da mais fina, da mais rara formação. Não casaria a sua filha com gente da bagaceira de engenho (REGO, 2017, p. 240).

A filha, criada com tanto recato e cheia de mimos, não poderia se casar com um qualquer, tanto é que, ao tomar conhecimento de que Neném estaria com intenção de namorar um moço (filho de um alfaiate), mostrou toda sua fúria declarando que “[...] preferia ver a filha estendida num caixão a se casar com um tipo à toa, sem família [...]” (REGO, 2017, p. 251). A partir disso, a filha, mesmo indo contra seu desejo amoroso, sede às exigências paternas, caindo em uma profunda tristeza, ficando cada vez mais isolada.

A forma de resistência de Marta (filha do Mestre Zé Amaro) frente àquela constante ignorância e intolerância do pai é a loucura, enquanto Neném cultiva um profundo pesar que é descrita como uma “morta em vida”. A partir desses acontecimentos podemos nos questionar se essas seriam as mesmas motivações do coronel Julião Santa Rosa? Isto é, a partir da adoção desse temperamento de superioridade em relação aos demais homens da cidade, não estando nenhum deles à altura de sua primogênita, ele impede qualquer aproximação masculina, proibindo-a de estabelecer contato próximo com pessoas fora de seu convívio familiar. A casa, nesse sentido, é utilizada como uma forma de estabelecer uma supremacia do homem sobre a mulher, pois

a casa, para o homem, é o lugar onde se guarda a mulher, a fim de que ali esta cuide de seu conforto e lhe assegure a descendência. [...] A casa, portanto, elemento-chave para caracterizar a situação de dependência e sujeição da mulher perante o homem: ela acata suas determinações e suas palavras (GOMES, 1981, p. 83).

A residência, nesse sentido, é utilizada como um forte instrumento para representar a rigidez dos patriarcas aos quais nos referimos, funcionando como um cárcere metafórico para essas mulheres, havendo, portanto, uma recorrência desse enclausuramento feminino em *A casa da Bernarda*, em *Fogo Morto* e *n’Os mal-amados*, por exemplo. Assim, Gomes (1981)

recupera (na análise comparativa de *Fogo Morto e Absalam, Absalam!*) a noção de que a casa é associada à imagem de *tumba* e de *prisão*. No caso de Ana Rosa, há uma correspondência com essas duas metáforas: para ela a velha casa da fazenda é a materialização de uma tumba (para seu corpo vivo e para a sua memória social que o pai pretende apagar) e uma prisão, pois, ao dar as ordens para sua clausura, o patriarca declara que, para o mundo exterior, ela passa a estar morta:

JULIÃO

— Nessa casa, de fora, num entra mais nem pensamento ensebado! Vigie agora mesmo prego, martelo, e vá fazer o que fôr preciso. E num gaste um despotismo de prego não que com pouco se vai precisar pro caixão!

MARIINHA

— Isso é um agouro! Ana Rosa caída de cama e um caixão de boca aberta esperando por ela! Era até bom que morresse logo – só assim assubia pro céu!

JULIÃO

— De qualquer jeito ela assobe – nem que seja pra um bem pertinho daqui – o céu dos rato! E por isso é que chamei vocês. Quando Quelemente alimpar o sóte, mande levar uma quarta dágua, um tamborete, a rede e o bacio, que prá ela fazer as necessidade – a “santa” vai assubir pro céu com tripa e tudo! (OMA, p. 109)

É com esse ultimato que Julião declara a morte para o mundo de Ana, que permanecerá viva só para os de casa e, diante dessas ameaças, cabe à mãe o papel de ir em defesa da filha. Semelhante ao que ocorre em *Fogo Morto*, quando Dona Sinhá interfere no modo como Zé Amaro se refere à Marta, em um dado momento, ao conversar com o pintor Laurentino, diz:

[...]

— Sou pobre, seu Laurentino, mas não faço vergonha aos pobres. Está aí minha mulher para dizer. [...] Vivo a cheirar sola, nasci nisto e morro nisto. Tenho esta filha que não é um aleijão.

— Zeca tem cada uma... Deixa a menina.

— O que é que estou dizendo demais? Tenho esta filha, e não vivo oferecendo a ninguém.

A moça baixou mais a cabeça. Era pálida, com seus trinta anos, de pele escura, com os cabelos arregaçados para trás. O mestre José Amaro olhou firme para ela e continuou:

— Não se casa porque não quer. É de calibre, como a mãe.

— Cala a boca, Zeca! A gente não está aqui para ouvir besteira.

— Eu não digo besteira, mulher. Se não quiser ouvir que se retire. [...]

Nesta casa mando eu. [...] Isto é casa de homem [...] (REGO, 2017, p. 35-36).

Pensando nesse diálogo, Zé Amaro defende uma honra que, apesar de seu lugar social, conduz as dinâmicas de sua casa a partir de um pensamento que para ele é o correto, castigando fisicamente a filha, em seus momentos de histeria, pensando que esta seria a melhor forma de lidar com a situação. Ainda impõe sua autoridade às mulheres da casa, afirmando que quem manda ali é ele e que aquela é a casa de um homem, deixando Marta ainda mais constrangida diante da ocasião. Sinhá, por sua vez, não abre mão de permanecer ao lado da filha, principalmente quando é internada como louca na Tamarineira. Essa postura em defesa da filha é vista também pela ação de Paulina que apela para a compaixão de Julião:

PAULINA

— Tenha pena de sua filha!

JULIÃO

— Filha minha, não! A parte que tinha com ela dei pro satanás!

[...]

PAULINA

— (tomando coragem) Então faça uma matança só — acabe comigo e com Mariinha também! A morrer — morre as três junta! (muda o tom) Julião, lhe peço pelo leite que você mamou na sua mãe — poupe a vida da menina! Me dê o castigo que quiser, mas poupe minha filha que tá bem dizer a se esvair por si mesma [...] (OMA, p. 91-92).

Paulina, afinal, lutando com as armas discursivas que pode demandar, pede pela segurança da sua filha (“[...] Me castigue, me açoite, me mate, se quiser, mas num toque em Ana Rosa! [...]” (OMA, p. 91)), pois a percebe já frágil e alquebrada por tudo que a circunda (“[...] Nas condições que se acha num vai durar muito não [...] Tá se ultimando!” (OMA, p. 92)). De outro lado, para além de sua violência, Julião representa e defende uma falsa moral: sua decisão em levar adiante a mentira da suposta morte da própria filha, em defesa de sua própria honra (“[...] Tenho que acabar com essa cachorra antes que os vira-lata do mundo todo venha ganhar no meu terreiro!” (OMA, p. 92)), contraditoriamente se expõe quando ele tem a desfaçatez de propor que, dali em diante, sua afilhada Mariinha passaria a fazer-lhe companhia nas noites de solidão, enquanto à esposa sobrará o papel de babá da criança que estava prestes a nascer: tudo isso acaba por ser uma prova de seu caráter malicioso.

Em outros âmbitos, é possível perceber também esses desvios de caráter, Julião sonega impostos da produção algodoeira e está envolvido em planos de roubo dos recursos, sendo inclusive investigado: caso que quase passa por despercebido em meio aos acontecimentos envolvendo a família, mas que tomamos conhecimento pelas conversas dele com o seu vizinho e compadre Isidoro. Todavia, apesar da violência presente em suas

palavras, em alguns episódios, o coronel deixa escapar que sentia orgulho de alguns aspectos de sua filha, oriundos da criação e da educação que ele lhe oferecera, dizendo que ela “quando menina, depois de seis anos de estudo, num tinha mais o que aprender – lia todo livro, escrevia uma carta e respondava outra... dava até quinau nas mestras” (OMA, p. 96). Haveria, portanto, certo narcisismo no discurso de Julião que se assemelha ao que defende seu Lula (ou mesmo Zé Amaro): já que criara a filha com tanto zelo, não iria permitir, como vimos, o seu envolvimento com pretendentes que não tivessem a sua aprovação, podendo, inclusive, ocorrer que permanecessem solteiras e isoladas do mundo exterior. Ou talvez, para o próprio desfrute, ainda que a obra não permita isso, ou não deixe clara essa intenção do coronel.

Na esfera rural, onde os acontecimentos se dão, podemos depreender fortes indícios da preservação da honra/vergonha, tudo está permeado pelo modo de sentir e de formar ladeado por essa esfera trágica. Nesse ponto, é necessário compreender quais as dinâmicas da *estrutura de sentimento* que fazem com que Lourdes escreva sobre tais tensões entre gêneros, pois, em algumas situações, a dramaturga já afirmou que essa história é verídica e foi “baseada em fatos reais” (ANDRADE, 2005, p. 324).<sup>26</sup> No caso da peça em questão, desde a abertura do texto, a dramaturga esclarece que em todas as épocas e em todos os lugares as mulheres sempre foram tratadas como objetos e propriedades do homem, comparando Julião aos bárbaros que invadiram a Península Ibérica ou os pagãos que escravizavam mulheres, fazendo-as instrumentos de prazer ou vingança.<sup>27</sup> E, é a partir desse mote, e de um conjunto de memórias familiares ou mesmo de uma série de narrativas comuns ao imaginário nordestino, que a dramaturga construiu, supostamente, seu enredo.

---

<sup>26</sup> Apesar disso, não sabemos se a ocorrência dessas reclusões como forma de castigo para moças “perdidas” eram comuns, mas, de fato, essas histórias se fazem presente inclusive no imaginário popular e literário, a exemplo do livro de Carneiro Vilela, *A emparedada da Rua Nova*, que materializa a história de um pai que teria cometido esse crime: ter emurado a filha viva no banheiro, o que até hoje faz parte das lendas urbanas na cidade de Recife, Pernambuco. A motivação desse rico comerciante, de um temperamento grosseiro e vingativo, teria sido a descoberta que sua filha única estava grávida de um malandro da redondeza, sendo esse mesmo homem amante de sua esposa. O amante foi assassinado, Josefina (sua esposa) enlouquecera e a sua filha restou-lhe o castigo de ser emparedada no banheiro do sobrado.

<sup>27</sup> Não podemos, também, perder de vista o que foi discutido anteriormente, sobre as relações entre a obra ramalhiana e *A casa da Bernarda Alba*, de García Lorca, em que verificamos o drama das mulheres dos vilarejos da Espanha, subtítulo dado pelo próprio dramaturgo, em que temos os mandos e desmandos de Bernarda, a matriarca da família, que, após a morte do marido, decretará ritos de luto para as suas cinco filhas, consistindo no fechamento para o mundo durante oito anos. Nesse período, as filhas são obrigadas a viverem sem nenhum contato com o mundo exterior, sendo constantemente silenciadas pelo patriarcalismo vigente, almejando um casamento que poderá ser a “saída” daquele ambiente de opressão ao qual estão submetidas. Adela, filha mais nova de Bernarda, se colocará como antagonista da mãe, sendo, portanto, um símbolo de liberdade e transgressão.

Em relação às mulheres da fazenda Santa Rosa é notório que há, nas atitudes de Paulina e Mariinha, um temor em relação a Julião, notadamente no que se refere ao destino de Ana Rosa. Contudo, esta última não está presente fisicamente na cena, em nenhum dos momentos da peça: ela não possui voz, está silenciada, mas suas atitudes no passado é que movem as ações. No plano temático, compreendemos que esse silenciamento/opressão está dado desde a nota explicativa da autora, havendo, nesse sentido, uma correspondência do plano temático na forma – a falta da presença e da voz de Ana, nos diálogos, pois ela não consta inclusive na lista de personagens. Ao mesmo tempo, esta voz amordaçada e sequestrada de Ana Rosa revela, por outro lado, um perfil feminino bastante singular naquele universo ficcional, na medida que ela não se importou com o fato de Rafael ser comprometido com seu voto de castidade, afrontando os ditames morais e religiosos. Por estar ausente da ação cênica, Ana Rosa sofre essa violência de não poder decidir sobre si, fazendo, inclusive, com que Paulina e Mariinha busquem rotas de fuga e resistência às situações que lhe são impostas, indicando, portanto, uma contradição/ambiguidade com o que está dado no tema.

Dito isso, devemos compreender esse texto a partir de dois planos: o plano temático e o plano formal, dialeticamente formalizados pela *estrutura de sentimento*, que refletem a articulação das organizações sociais. Ou seja, considerando o plano temático, notadamente no que se refere à ausência de Ana Rosa, inferimos que há indícios do silenciamento e opressão às mulheres acionados por essa *estrutura de sentimentos residual do patriarcado*. Recuperando a discussão que realizamos anteriormente, tal termo é compreendido como um elemento do passado, mas que permanece como algo ativo no presente: significados e valores revividos e praticados na base do resíduo pelo âmbito cultural e social de uma cultura em suas bases sociais anteriores: e, assim, ainda se formalizam atitudes que têm como alicerce o patriarcado arquejante, que vinha sofrendo estremecimentos, mas que insistia (ou insiste) em se manter presente nas ações e atitudes das pessoas.

A personagem do coronel seria, portanto, a representação desses valores, um homem rude e intolerante quanto às escolhas e vivências dos que estão ao seu redor, principalmente as mulheres, que, desde o início da peça temem sua força de mando, representada pelo seu discurso agressivo e autoritário. O diálogo entre ele e Mariinha nos dá indícios de sua personalidade:

JULIÃO

— (autoritário) Se assente aí. Agora puxe a cadeira pra frente que você vai ter que escrever. Vá, pegue a caneta pra transladar pra esse papel o que tá assentado nesse outro.

MARIINHA

— (assustada) Eu... escrever?

JULIÃO

— Num foi o que eu disse? Vamo, molhe a pena no tinteiro ou quer escrever sem tinta? Vá, vire o papel de banda — quem já viu escrever desse jeito?

[...]

MARIINHA

— Num vou aguentar fazer, Padrinho... Meus nervo...

JULIÃO

—Que nervo coisa nenhuma! Vou mandar pra num ser obedecido? [...] (OMA, 84-85).

A autoridade de Julião é exposta como algo que faz estremecer as demais personagens. Nesse ponto do texto, começamos a nos dar conta das intenções de Julião, pois o bilhete que ele manda a afilhada transcrever é, na verdade, uma falsa confissão de Gumercindo acerca da morte do sacerdote, fazendo parte do plano arquitetado. Mariinha, que está presente em muitos momentos da peça, é descrita como uma agregada da casa, afilhada do casal, tratada como “moça véia”, apesar de seus vinte e cinco anos. Ela, ao saber que Gumercindo irá ser mandado embora, questiona o padrinho e esbraveja “o senhor vai me pagar! Ai, meu deus, o que vai ser de mim agora!” (OMA, p. 87). Essa preocupação de Mariinha é porque ela e Gumercindo estavam tendo também um romance escondido do coronel. Ou seja, enquanto ele acreditava que tudo estava sob seu controle, na verdade era contrário disso. Ele, desconfiado na aflição da afilhada, reflete que ela “Num é tão madura assim não – inda pode muito bem tá querendo homem!” (OMA, p. 89-90).

Tais acontecimentos só foram agravando a raiva de Julião em torno das mulheres daquela casa. Em relação a Paulina, ele a culpabiliza em duas esferas: por ela não ter tido a capacidade de lhe dar um filho homem, chamando-a de “maninha” (ou seja, estéril, a despeito de ter tido uma filha, o que exhibe a centralidade do valor do filho varão), bem como o fato de Ana Rosa não ter seguido subjugada às suas vontades, sendo acobertada pela mãe. É pensando nessa cobrança envolvendo a maternidade<sup>28</sup> que buscamos compreender a postura defensiva

<sup>28</sup> Diante dessa situação, é possível lembrarmos do enredo de *Yerma*, cujo tema central é uma mulher estéril, de García Lorca. Percebemos que Paulina cultivava o mesmo desejo da maternidade como a personagem lorquiana e, para isso, buscou realizar essa vontade com a ajuda divina, através de promessa, artifício utilizado por Julião para rebaixar e humilhar a esposa. Em Lorca, o “‘delito’ de Yerma, a desmesura que a levará a ser vítima da tragédia é que ela entende a maternidade como o único sentido de ser mulher e estar casada. E Yerma vê isso dentro do jogo social que cobra das mulheres casadas serem mães; e que, em geral, só admite que sejam mães

de Paulina ao declarar: “Maninha é quem não teve nenhum. Eu tive Ana Rosa”. Por estar casada e ser mulher, podemos levantar hipóteses de que, possivelmente, haveria uma cobrança para que ela se tornasse mãe, visto que a partir do jogo relacional e dos papéis atribuídos às mulheres, isto é, a maternidade, fez com que ela vivesse “ajoelhada em riba de checho, fazendo toda sorte de penitência”, como acrescenta Julião. É mister compreender que, nessa lógica, a culpa de gerar ou não um filho e desse mesmo filho nascer homem ou mulher é sempre condicionada à mãe – nunca o homem será responsabilizado, afinal.<sup>29</sup>

Também é recorrente o fato de Julião ofender rudemente Ana Rosa, comparando a uma “cadela que num se deu o respeito”. A sua honra é colocada em primeiro lugar e a sua defesa deveria, conforme ele entende, ter sido priorizada pelas demais mulheres dessa casa, pois para Julião a preservação de seu “bom nome” estaria acima, inclusive, da integridade física da filha. Prova disso é que, ao saber que sua filha estava mal de saúde, ele diz:

JULIÃO

– (passado o susto) Que o diabo carregue essa infeliz das costa ôca! Morre, danada e leva teu segredo, pra eu poder de novo levantar a vista e fitar os homem sem morrer de vergonha! Num tá vendo que num pode ser – eu, Julião Santa Rosa, dono de léguas de terra, de um baú tinindo de outro; eu, respeitado e temido em toda a redondeza – pai de uma fubana sem vergonha?! (OMA, p. 93).

Prevalece, nesse sentido, uma noção de honra bastante particular, ofendida por Ana Rosa e seu comportamento sexual, não adequado diante das normas rígidas, o que faz com que ela seja inclusive animalizada, ao ser referida como uma “cadela no cio”. O fato de estar preocupado com o que os outros irão falar é a justificativa que o coronel usa para agir de modo tão violento, isso dialoga com muitas produções do teatro clássico espanhol, conhecido como “dramas de honra” em que

[...] uma mulher era honrada (e assim não ofendia a honra familiar) se seu comportamento sexual se mantivesse dentro das rígidas normas que lhe eram impostas à época. Qualquer suspeita de desvio exigia do marido ou pai a defesa do bom nome mediante a violência, não apenas contra o suposto ofensor, mas também contra a mulher que houvesse dado lugar à ofensa (GONZÁLEZ, 2013, p. 65).

---

dentro do casamento. Yerma internaliza isso de maneira radical. Desenvolve-se nela uma obsessão crescente que se agrava à medida que ela vê a fertilidade que a lei da Natureza cumpre em toda parte, e a maternidade como a realização de todas as mulheres que conhece” (GONZÁLEZ, 2013, p. 62).

<sup>29</sup> No caso de *Yerma*, que significa “terra infértil”, talvez quem fosse infértil não fosse ela e sim o marido (Juan), porém, dentro da lógica patriarcal essa responsabilidade não recai sobre o homem, o desvio é sempre por parte do feminino.

A suspeita, portanto, já seria suficiente para que o pai ou marido tomasse a frente da situação. No caso de Julião houve a confirmação e a elucidação do caso: o ofensor estava morto, sem língua, com os olhos furados e emasculado. Restaria, agora, acertar as contas com a que deu espaço para que a ofensa ocorresse: Ana Rosa.<sup>30</sup> Nesse caso, percebemos que no plano formal, contrário a esse patriarcado residual, há um duplo movimento: a *ausência da fala* de Ana e as *rotas de fuga* que são desenhadas desde o início pelas demais personagens femininas, que funcionam como a representação temático-formal de *estruturas emergentes* que começam a corroer as estruturas dominantes de opressão ali formalizadas. Ao passo que há uma contradição entre forma e conteúdo (a personagem central não está presente cenicamente, permanecendo fora do diálogo, este que é elemento fundamental do drama), o não questionamento da forma é posto em xeque, indicando incompatibilidade em seus pressupostos e funcionando como indícios de uma *crise*.

Em um primeiro momento, precisamos recorrer às demais personagens para compreender a gama de significado acionado por Ana Rosa, diante de sua caracterização pelos homens e mulheres postos em cena. Em outras palavras, entendemos que se essa personagem não fala sobre si e nem age na cena, mas nos é dada a conhecer mediante o que as demais personagens falam sobre ela. Os diálogos iniciais entre Julião e Clemente nos dizem muito da relação estabelecida de cada um deles com a moça: os dois relembram os eventos envolvendo Ana Rosa, tornando-a objeto da ação (ou seja, aquela que se desenha nos diálogos, enquanto depósitos de fragmentos narrativos) e figura central nesses diálogos que delineiam a narrativa a partir de elementos que estão fora da ação cênica, esboçando o conflito através

---

<sup>30</sup> Se pensarmos o diálogo intercultural, defender o nome da família acima da integridade física pode ser visto como motivador do conflito entre Leonardo e o Noivo, em *Bodas de Sangue*, de García Lorca. Para a Mãe do Noivo, o passado é sombrio e a ação inicial com a navalha (quando o Noivo a pede para a mãe, a fim de colher as uvas) é o prenúncio da tragédia que acontecerá posteriormente. A todo momento ela nega entregá-la ao filho, pois esse objeto remete às desgraças do passado que atingira a família, pois foi através desse instrumento que ela ficou viúva e perdeu seu outro filho, devido a uma rixa com a família de Leonardo, os Félix. Ou seja, como já pontuou Raymond Williams (1983), a navalha é tanto instrumento de trabalho, quanto símbolo das rixas familiares, havendo perigo em tudo. Ao se dar conta da fuga dos amantes (a Noiva e Leonardo), é a voz da matriarca que faz com que o Noivo reaja: ele muda radicalmente a sua postura que sempre negava o passado, passando a ser movido por ele, pois é urgente que ele vingue a honra familiar maculada. A navalha, posta no início da peça (quando mãe e filho conversam sobre afazeres diários), é utilizada como uma imagem que se transmuta em ação, fazendo parte de um movimento inteiro da peça (Cf. WILLIAMS, 1983). Nesse sentido, podemos perceber indícios desses valores presentes também nos pensamentos femininos: a exemplo da mãe do noivo e em Bernarda Alba, como já apontamos em momentos anteriores. A mãe, em *Os mal-amados*, é uma personagem que inicia “trêmula” com medo da vingança de Julião, mas que, ao passo que o patriarca vai decaindo de sua posição de superioridade, ela cresce e passa a confirmar a nossa hipótese de que há nessa peça uma contradição acerca do feminino, pois este não permanece inerte diante dos fatos que sucedem, sendo desenhadas rotas de fuga ou meios de resistência.

de uma epicização do passado. O período passado no convento, a forma rígida como Julião a criara, as proibições e impedimentos que afastavam os possíveis pretendentes da moça – tudo são elementos temáticos centrais nessas passagens:

JULIÃO

– [...] Se alembra daquelas novena de mês-de-maio? Daquele maria-vai-com-as-outra?

CLEMENTE

– E eu me esqueço? (rindo) Era um tá estudante que, tinha chegado da capitá, todo metido a sebo... Aí ficou logo embeijado pela menina. Que quando foi o leilão da festa, arrematou um laço de fita dos pé de Santana e mandou pra ela... (entusiasmado) Foi um labacé da molesta! Patrão ficou brabo!

[...]

JULIÃO

– (Pensativo) Antes tivesse deixado! Tinha sido melhor com qualquer vagabundo... Mas eu podia lá adivinhar que a danada trazia um fogareiro aceso debaixo da saia! (OMA, p. 97).

Os momentos em que Julião conversa com o criado nos dão a compreensão de como se dava a vida de Ana Rosa naquela casa. Sob a ótica do pai, ela é descrita como “Safada”, “boa pro fogo”, “fubana”, “desavergonhada”, “puta, etc.; já Clemente a descreve com um certo fascínio, tomando como uma “santa, como uma moça pura e bem tratada”. O patriarca criou a filha em uma espécie de redoma, sendo constantemente vigiada com o objetivo de não ser cortejada pelos rapazes da cidade, tendo sido enviada para um convento, período no qual o coronel mandava ofertas generosas à Igreja. Mas, mesmo diante de todas essas castrações, Ana Rosa acabou seguindo um caminho diferente do que era esperado por seu pai, ele que reafirma seu desgosto em ter tido uma filha mulher, pois já vislumbrava que uma desgraça lhe aconteceria:

JULIÃO

– [...] eu já esperava desde a hora em que, esperando um filho macho, veio a parteira me dizer que tinha nascido mulher – e, para castigo meu, só ela – e acabou-se!

[...]

[...] E eu, que sonhava com um filho varão, pra tomar conta dos troço adquirido com tanto sacrifício, me vejo às volta com uma feme, além do mais – PUTA!” (OMA, p. 92-93).

Há, nesse sentido, a presença dos aspectos residuais de um forte imaginário do patriarcado rural, evidenciado na fala de Julião que, em outros momentos, acaba denotando esse modo de reificação da moça, tratada como mais um objeto, mais um adorno da casa e não como um ser vivente e desejante, por exemplo. Isso se torna ainda mais evidente diante do expresso desejo de um pai em ter um filho “varão” como possibilidade de perpetuação do domínio masculino, o que envolve, inclusive, questões de propriedade, acabando por infundir uma manutenção patriarcalista opressiva para com as mulheres. Vale salientar que tais elementos residuais fazem parte da *estrutura de sentimento* de uma época e, normalmente, eles permanecem presentes nas sociedades por meio da incorporação das estruturas societárias dominantes, acabando por ser tornadas convenções nas obras artísticas de um outro momento histórico (neste caso, o do Brasil dos anos de 1970). Diante disso, essas atitudes de Julião podem ser lidas como reflexos do ambiente autoritário e a cuja supervalorização do filho varão seria, supostamente, uma garantia de continuidade.

Tais relações podem ser recuperadas, inclusive, em outra peça da dramaturga em que a busca por essa manutenção é pregada pelas mulheres. É o que ocorre n’*As velhas* nas dinâmicas entre a sertaneja Mariana/Chicó x Branca. Mariana adota uma postura protetiva em relação à Chicó, demonstrando preocupação com os afazeres feitos por seu filho (que não estaria habituado ao trabalho pesado) e ficando aflita acerca do seu temperamento impulsivo. De outro lado, ela revela a aludida valorização do filho varão quando enxerga um aspecto positivo para Chicó, mesmo diante de sua visão negativa sobre os homens. Quando é interpelada por Branca se ela acha Chicó ruim, de pronto, ela afirma que “Chicó num é homem, é filho”. Já quando se trata das mulheres, nesse mesmo diálogo, Mariana diz que existem duas raças de mulheres as “[...] que presta e a das que num presta [...]”, mas a filha interpela:

BRANCA

— [...] Agora, eu queria saber se sou da raça das mulher que presta ou das que num presta?

MARIANA

— Sei lá.... eu num conheço o fundo de seu coração... Cada pessoa é um poço, e o que elas é - fica escondido no porão... (RAMALHO, 2010, p. 23)

Essa postura diferenciada da mãe em relação aos filhos nos dá indícios de que há um tratamento diferente para o filho-homem e para a filha-mulher: quando se trata de Chicó há de pronto uma tentativa de defesa e quando se trata de Branca percebemos que a matriarca

carrega uma desconfiança sobre a conduta e as ações de sua filha. Essa defesa e valorização do filho varão ocorre também no outro núcleo familiar d'*As Velhas*, pois Ludovina, bem como sua arqui-inimiga, é defensora ferrenha do seu filho. Essa postura é oriunda não só da postura patriarcal, mas também pela segurança que José lhe dá, sendo o responsável por sua proteção, enxergando-o como “homem duro”, “carne de galo”. Esse cuidado se estende para a desconfiança dela em relação à amizade de José e Chicó, bem como se coloca contra o namoro dele com Branca, defendendo veementemente que seu filho não casará “com uma noiva sem grinalda”, isto é, que ela não o criara para casar com uma “perdida”, uma mulher na condição de Branca (que já carrega um filho em seu ventre). Nessa peça, o final trágico nos conduz a inferir que os dois jovens morreram em uma emboscada, marcando a impossibilidade de perpetuação de um novo modo de ser homem, através dos ideais de José e Chicó, prevalecendo, nesse sentido, a velha ordem de Dr. Procópio que é quem manda matar os dois por estarem reunindo provas contra seu esquema fraudulento de desvio de verbas públicas. Dantas Filho (2007, p. 56) ao tratar sobre esse personagem infere que há semelhanças entre ele e o patriarca na peça em que estamos nos detendo, isso porque

Se nos voltarmos para Julião Santa Rosa, em *Os mal-amados*, veremos que, além de sertanejo, ele ainda se encaixa no tipo ‘senhor de engenho’ ou ‘coronel’, um tipo constituído por grandes proprietários de terras que, exercendo o poder político e o mando em vastas áreas rurais, dedica-se à produção do algodão. Julião é um homem de posses, cruel e com sentimentos de vinganças, um tipo semelhante ao Dr. Procópio, personagem implícito de *As Velhas*, em que o poder se traduz no ‘eu posso’, levando esses homens à prática da crueldade como método de se livrar dos infortúnios que a vida oferece.

O exercício do poder de Julião, desse modo, não se limita ao ambiente domiciliar, diante do lugar social que ele ocupa naquela comunidade. Em um lugar contrário ao dele, temos Clemente que possui um pensamento diferente sobre Ana Rosa, evidenciando que as falas masculinas sobre ela são díspares. As motivações de Julião estão baseadas na manutenção da honra/vergonha da família e as de Clemente partem de uma relação de classes, tendo em vista sua posição subalternizada. Talvez, por isso, ele sempre esboça simpatizar com Ana Rosa, se referindo a ela como uma boa pessoa, como uma moça “fermosa”, “a virge”. Há, nesse sentido, uma incompatibilidade entre os dois discursos masculinos: enquanto as falas do pai revelam uma indignação sobre o fato de Ana Rosa não ter preservado a sua pureza sexual e ter transgredido os ditames morais, pois que ele não podia adivinhar que “a danada trazia um fogareiro aceso debaixo da saia!” (OMA, p. 98); as

falas de Clemente, por sua vez, colocam-na em um patamar de adoração e de respeito, fazendo com que ele se torne um aliado nos artifícios criados pelas mulheres da casa (a fim de driblar a vigilância do coronel), como veremos adiante.

Perante essa formalização próxima à dimensão do trágico cotidiano,<sup>31</sup> que se revela como um pavio que queima lentamente (usando a metáfora sarrazaquiana), o pai, em suas falas, demonstra a todo o tempo uma excessiva preocupação quanto à sua reputação. Suas atitudes são expressão do binômio honra/vergonha: para manter essa ordem, há uma responsabilidade que sai dele e se estende a toda a sua família, principalmente, às mulheres. Quando acha que sua filha morrerá, pois ela parece estar muito abalada com o avançar dos acontecimentos, ele anseia por isso, pois tal fato enterraria qualquer mácula: a defunta carregaria consigo o “segredo, pra eu poder de novo levantar a vista e fitar os homem sem morrer de vergonha” (OMA, p. 93). Ou seja, para além do bem-estar familiar, o que ele deseja é “andar de cabeça erguida” e tenta a todo custo fazer com que a real situação não chegue ao conhecimento dos moradores da redondeza: é criada, então, uma ficção, na medida em que a morte da moça parece iminente – é encomendado o caixão, que deveria ser lacrado, sob a desculpa de que a causa da morte teria sido uma “tísica – da galopante, que é a pior, pra nenhum engraçadinho ter a astúcia de querer vir fazer quarto” (OMA, p. 98). O trágico do cotidiano é revelado justamente por essa relação de Julião com as demais pessoas da comunidade (e atestamos o valor das relações de caráter intersubjetivo), uma vez que o julgamento social é o que aciona as ações da personagem em busca de preservar o que está oculto, isto é, a vergonha que lhe abate.

Isso tudo parece justificar todo o entorno moral e social que torna Ana Rosa sensível à pressão exercida pela opinião pública, levando-a a um estado de adoecimento físico que,

---

<sup>31</sup> Ao discutirmos sobre as possibilidades do trágico apontadas por Sarrazac, é necessário pensá-lo em seu tratamento frente ao *corpus* da presente pesquisa. Ao refletir sobre a ocorrência do trágico moderno, Sarrazac ressalta esse simples nascer e estar no mundo como algo próprio da filosofia do trágico. No caso em tela, estamos lidando muito mais com a dimensão da filosofia do trágico e com aspectos formais que passam a ser verificados, pela compreensão da *crise* do paradigma do drama, mas não rompem radicalmente com a forma do drama-návida. Sarrazac, por sua vez, ao debater sobre essas mudanças, situa-as no âmbito do infra-dramático, adequado à poética presente em muitos textos da dramaturgia contemporânea. Em suma, essa questão nos dá indícios que o texto analisado ainda está localizado na poética do drama, ao qual se refere Szondi (2004), em que há o conflito intersubjetivo, decorrente da interação dos homens entre os outros, isto é, a ação se passa em meio ao conflito familiar, cuja comunicação se dá pelo diálogo, próprio do dramático. A dimensão do infra-dramático ocorreria, assim, pela diluição das personagens, dos microconflitos e do intrapsíquico. Sarrazac, portanto, compreende que o infra-dramático é um alargamento do aspecto dramático e não uma substituição, porque, segundo ele, a ação do homem passa de uma esfera do interpessoal para a esfera do homem só e separado, cuja ação é menos ativa e mais passiva. Ao retomar esses aspectos, visamos esclarecer a presença da concepção do drama moderno na escrita ramalhiana, mais precisamente do que Szondi (2004) apresenta como um momento de transição, ou uma mudança de estilo, tudo isso em meio à crise do drama e às tentativas da resolução épica.

enfim, parece ser bastante conveniente ao pai. Curiosamente, quando se dá um grave silêncio no quarto da moribunda, que estava sendo acudida pelas mulheres da casa, Julião manda Clemente verificar o que se passa, mas não sem antes advertir que ele não “se achegue muito não, que em camarinha de mulher homem num mete o bedelho” (OMA, p. 101). A preservação desse recato é sempre acionada por Julião em seu debate com Clemente, isso porque ele não permite que o outro tome muita liberdade quando se trata dos assuntos envolvendo a filha. Ao afirmar que Ana Rosa “era a mais fermosa”, Julião, de pronto, repreende o empregado: “Num passe o pé adiante da mão, nego!”, ou seja, ele não permite que Clemente se dirija com nenhuma ousadia para com a filha, mesmo diante da contradição pelos fatos ocorridos. Essa incoerência é confirmada pela tentativa de preservar uma imagem cristalizada de santa para Ana Rosa diante da comunidade. No episódio do caixão, já mencionado, o coronel recomenda a Clemente:

JULIÃO

— Apois vá encomendar o caixão. Mande cobrir todo de pano azul...

CLEMENTE

— Azul da côr do céu...

JULIÃO

— É, pra esconder os pecado dessa deslambida... Diga a Zé que enfeite todinha de estrela de lata doirada....

CLEMENTE

— Reclamado de estela como as noite escura...

JULIÃO

— Que reborde a tampa de guirlanda de flor... pra mentira ficar bem bonita.... E, quando ela passar pelo meio da rua, aquele enterro de virge...

[...]

JULIÃO

— (dando um murro na mesa) Virge... virge fudida, fudida, fudida! (OMA, p. 101-102).

De maneira contraditória, Julião aciona os signos e cores que remetem a elementos religiosos. No caso da cor azul e das estrelas douradas (considerando a tradição católica), ele faz uma direta referência à Virgem Maria, e o patriarca utiliza dessa simbologia virginal a fim de forjar uma imagem para Ana Rosa, ou melhor, aquilo que ele deseja que fique no imaginário dos vizinhos, representando-a, pelo caixão, como uma moça pura e casta, que morreu virgem e intocada, mesmo expressando que a imagem que fica para ele é a da “virge fudida”. Somente

através da preservação da pureza sexual das filhas é que esses pais sentiriam que a sua honra estaria preservada, pois dentro dessas organizações sociais, são esses os atributos esperados de uma mulher.<sup>32</sup> Sabendo disso, no que toca o binômio honra/vergonha há a indicação de questões alocadas na esfera do modo de sentir e de formar ladeado por uma esfera trágica, reveladora de questões acerca da crise oriunda no drama-na-vida, que começa a apresentar mudanças no paradigma antigo, mas que não rompe radicalmente com ele, no âmbito da poética.

O tipo de tragédia que termina com o homem nu e desamparado, conforme Williams (2002), pode ser equiparada à noção do drama-na-vida, cujas ações passam de um estado de felicidade à infelicidade, a partir da *harmatia*, conforme discussão apresentada no capítulo anterior, mas que é possível perceber, pelo menos nesse aspecto, que há uma correspondência dessa peças com a compreensão em torno do drama-da-vida, enquanto ambiente trágico desde os primeiros acontecimentos – e aqui o acontecimento fundante do trágico parece ser essa preocupação de Julião Santa Rosa quanto a sua reputação. Sobre isso, Cutielo (1971 apud PERISTIANY, 1888, p. 18) declara que "o prestígio de um homem, a sua reputação, a sua honra [...], dependem tanto dele como da sua família e é considerando a família e não apenas seus membros, isoladamente, que podemos compreender cabalmente este sistema de valores". Aquele que tem uma boa reputação carregaria consigo, então, tais valores em atinência ao comportamento de toda a sua prole, em contraponto à falta de vergonha que é desonrosa, inserindo-o no rol das pessoas de tidas como de má reputação.

Isso deixa claro que, nas organizações sociais, existem virtudes que são comuns a ambos os sexos, enquanto outras são vistas por uma conduta diferente. Em outras palavras, a desonra para as mulheres ocorre quando há uma “mancha” em sua pureza sexual, enquanto com os homens não ocorre dessa maneira, isso porque certas condutas são honrosas para ambos os sexos, mas algumas exigências e virtudes são cobradas de apenas um dos sexos (Cf. PITY-RIVERS, 1988). Lourdes Ramalho, então, formaliza isso no âmbito das convenções sociais e teatrais mediante a articulação de tal estrutura de sentimentos, cabendo à Julião,

---

<sup>32</sup> Esses elementos de santificação da filha estão presentes também no imaginário de *Fogo Morto* e *d'A casa da Bernarda Alba*. Tanto em *Neném* (através de Seu Lula) e em *Adela* (com Bernarda) há uma busca pela preservação da imagem de santa das filhas. Bernarda, ao encontrar Adela enforcada, manda com que as demais filhas se calem e diz “[...] Adela, a filha mais nova de Bernarda, morreu virgem. Escutaram?”. O narrador de *Fogo Morto* deixa tal questão bem clara ao afirmar que o coronel Lula se questionava: “[...] Por que não era mais aquela menina que ele punha nos joelhos e criara como a uma santa? [...] Não, ele não permitiria que mãos de homens fossem magoar a sua filha” (REGO, 2017, p. 256).

como símbolo de “macheza”, defender sua honra e da sua família, enquanto à Ana Rosa é exigida a conservação de sua pureza sexual, pois quando:

[...] uma mulher é desonrada, perde a *vergüenza*<sup>33</sup> ao manchar sua pureza sexual mas um homem não. Enquanto certas formas de conduta são honrosas para ambos os sexos, o binómio honra – vergonha exige noutras esferas formas de conduta que são virtudes exclusivas de um dos sexos apenas. Obriga um homem a defender sua honra e a honra da sua família, uma mulher a conservar a sua pureza (PITT-RIVERS, 1988, p. 31).

Desse modo, compreendemos que Julião possui esse perfil de um homem que, a todo custo, busca defender sua honra. Ana Rosa transgredindo a norma estabelecida acaba desvirtuando sua “pureza” sexual e pagando o preço que o patriarcado lhe cobra por isso – o que se formaliza no seu emparedamento e na sua ausência da cena, revelando a pertinência temático-formal do seu silenciamento, pois, em uma forma estética movida pelo diálogo isso é bastante revelador de um ponto de vista da dramaturgia sobre o que se está trazendo à discussão. Percebemos, a partir dos conflitos presente nessa família, que o processo de aniquilação do indivíduo não é exclusividade das ações circunscritas à esfera pública, como caráter institucional, posto que o núcleo familiar, como uma ferramenta poderosa de instituição privada, é um fortalecedor das normas e sistemas políticos autoritários que visam oprimir as individualidades. Ou seja, ainda considerando as falas de Julião, esse fator está em evidência, uma vez que ele afirma que não aceita ser olhado “de cima” pelas demais pessoas, pois ele é um poderoso e temido dono de terras e, com isso, é vergonhoso ser pai de uma filha que “não se deu o respeito”. E, para alcançar seus objetivos e manter essa reputação, o uso da violência é um recurso que, diante do imaginário veiculado por ele, pode e deve ser utilizado.

Sobre isso, no caso do tipo masculino regional, a saber, o nordestino, a violência e a masculinidade funcionam como elementos constitutivos de representação dessa imagem. Albuquerque Júnior (1999) analisou as construções desses tipos na literatura de cordel, cabendo uma relação com o que viemos discutindo até o momento. Nessa literatura é comum observarmos a escrita de histórias envolvendo sangue e alguns tipos bem comuns em nossa região: coronéis, cangaceiros, bandidos, valentões, cabras machos que *defendem a honra*. Há uma reprodução de fatos que visam, na maioria dos casos, trazer uma “moral” da história e

---

<sup>33</sup> Pitt Rivers (1988) afirma que uma tradução mais próxima de seu sentido seria: uma qualidade pessoal e aplica-se àqueles que afrontaram a opinião pública. O antropólogo publica seu estudo no livro “Honra e Vergonha: valores das sociedades mediterrânicas” (1971), organizado por John G. Peristiany, em que apresenta uma série de pesquisas sobre tais questões que circundam em grupos comunitários do mediterrâneo. Nesse caso em particular, ele desenvolve seu estudo sobre uma comunidade da Andaluzia, na Espanha.

servir de exemplo de comportamento e da conduta daqueles que têm acesso a esta literatura. O homem nordestino, portanto, é desenhado por um conjunto de personagens que carregam marcas da violência e da valentia que podem ser sinônimos de crueldade e maldade. Posto isso, não é raro nos depararmos com histórias em que essa valentia, coragem e violência sejam associadas ao masculino e à sua virilidade, como destacou Albuquerque Júnior. É comum, portanto, a permanência de produções artísticas em que os personagens nordestinos representados confirmam tais características. Ao considerarmos que as *estruturas de sentimento* de determinadas épocas são formalizadas nas obras artísticas, a partir dos modos de sentir de um contexto em particular, podemos considerar a recorrência desses temas em esferas rurais, onde se perpetua até os dias atuais essa relação muito estreita em defesa de uma honra familiar e que, muitas vezes, desembocam em uma estrutura asfixiante para as mulheres.

No quadro 2 da peça, podemos observar mais de perto essas relações na esfera rural em que de um lado está a preservação desse lugar subalterno das mulheres e de outro estão os compromissos sociais e fiscais atribuídos aos homens. Essa dinâmica é desenhada pelo diálogo de Julião e Isidoro, que age como uma espécie de porta-voz dos acontecimentos que se dão fora da casa, e é a partir dele que Julião começa a espalhar a mentira. Apesar de Julião achar que todas as suas ações ocorriam sem deixar vestígio, algumas brechas vão sendo encontradas pelo caminho, implicando em uma série de remendos de uma mentira para a outra. Ao recomendar que Chico Preá (personagem que só é mencionado nesse momento) leve uma carta para Paraíba (na verdade o bilhete escrito por Mariinha), Julião descobre que essa viagem já está na boca do povo e diz a Isidoro que isso não era nenhum segredo, só queria deixar reservado o fato de ter enviado essa suposta carta a um doutor do Rio de Janeiro, capaz de curar sua filha. O compadre então começa a traçar um posicionamento que a nós interessa pela ambiguidade presente nessa “falsa moral”:

ISIDORO

— Ah, compreendo, o que o compadre num queria era ver esse assunto de boca em boca... Faz muito bem, embora doença num seja vergonha – ninguém adoce por gosto. Feio seria outras coisas... Ora, isso nem se fala – só de pensar sujaria a santidade dela...

JULIÃO

— O que foi que você falou?

ISIDORO

— Loucuras! é o que se vê hoje em dia! Por isso é que o pai de família tem toda razão de trazer as filhas presas... Não tanto, talvez, como você, que vivia com a menina numa redoma...

JULIÃO

— E no entanto... adoeceu! E eu correndo detrás de doutor na capital federal!

ISIDORO

— Num confiou nas hemeopantias deste seu criado... se tivesse avisado em tempo... mas, como ia dizendo, hoje em dia é descalabro! Ninguém mais sabe quem é passada ou donzela – é um tal de mulher solta pelo meio da rua, e andam tão mal forradas e num remelexo tão amolestado que revolta, compadre! (OMA, p. 103-104)

Na fala de Isidoro é provado o medo de Julião, isso porque o posicionamento do compadre denota uma postura de julgamento para o modo como as mulheres agem (doença não é vergonha, mas em compensação outros comportamentos são). Ao questionar sobre o que o vizinho queria dizer com isso, é possível observar que a colocação irônica feita por Isidoro logo é retirada diante da reação de Julião. Pensando nisso, nos questionamos se a reputação de Ana Rosa estava assim tão preservada como julgara Julião... Em outro momento, Isidoro afirma que a sua mulher bem que percebeu que Ana Rosa estava estranha, diferente. Essa leitura fica no âmbito da especulação, uma vez que não se pode afirmar com certeza de que já haveria uma desconfiança acerca do comportamento das mulheres daquela casa, mas é possível apontarmos os modos como essa *estrutura de sentimento* está permeada pela convenção da honra/vergonha, à qual nos referimos. Ainda na fala de Isidoro, há um espanto ao dizer que naqueles dias não se sabe mais quem é “passada ou donzela” e que as mulheres andam “mal forradas e num remelexo amolestado”, isto é, há uma tentativa de preservar os costumes residuais em confronto ao que surge de emergente no comportamento das mulheres daquela esfera social.

Em contraponto a esse caráter ressentido em torno dos ditames morais, há, na postura desses dois senhores, uma preocupação com os fatos que circundam os seus negócios. Isidoro comenta que foi intimado pelo “causo dos peso e do algodão”, sua preocupação é motivada pelo fato de estarem sendo obrigados, pelo Conselho Municipal, a usarem somente as balanças de ferro, visando a uma padronização na pesagem do material. E, isso, logicamente os incomoda. Por isso, eles interpretam como um afronte, uma vez que, no peso antigo, chamado “pesinhos de pedra”, a medida se dava de acordo com que seria conveniente para os patrões. E, além disso, ele afirma que “descobriram que nós tava carregando algodão por riba da serra pra num pagar imposto. Só pode ter havido denúncia...” (OMA, p. 107). Esses

fatos comprovam que os dois não aplicam a mesma medida para as suas ações da mesma forma como exigem das mulheres uma postura que seja conivente às normas morais, isso ocorre, pois, o rigor utilizado nos princípios familiares tem como oposição à falta dessa austeridade no que toca aos compromissos sociais e fiscais.

É possível, então, na peça, como consequência daquela aludida asfixia, que faz eclodir novas estruturas, observarmos a construção de caminhos alternativos ao silenciamento imposto a Ana Rosa. Ao passo que compreendemos que, apesar de estar deslocada da ação cênica, Ana Rosa move as personagens em torno de si e de seu destino. Isso significa que na dialética forma/conteúdo há um paradoxo, pois, no paradigma do tema, ela é o objeto da ação e o patriarcado (na figura de Julião) é o sujeito que toma as decisões sobre seu destino, cabendo-lhe a obediência. Contudo, no paradigma da forma, Ana Rosa passa a ser prefigurada como sujeito ativo, pois sobre esse ponto de vista há uma busca pela voz feminina nas ações das personagens mulheres da peça, contrariando, portanto, o que está dado pelo tema: o silenciamento. A fim de esclarecer os elementos que têm nos guiado na análise até o momento, propomos o seguinte esquema:

**Figura 1 – Esquema da ação via dialética forma/conteúdo**



No esquema acima, podemos observar os dois paradigmas que estão guiando a nossa discussão até o momento. O plano do silenciamento feminino está sendo tratado como conteúdo prefigurado, pelo qual podemos observar as estruturas residuais do patriarcado (tendo Julião como representante delas) agindo sobre as mulheres, considerando Ana Rosa como um sujeito passivo que não decide e nem participa cenicamente das ações dramáticas. No plano formal, podemos observar as ações femininas, que vão, aos poucos, desenhando uma

contrapartida com o que está dado tematicamente. Recuperando o que víamos discutindo sobre a noção entre forma e conteúdo, quando algumas formas historicamente estabelecidas não são capazes de lidar com novos conteúdos, cabe ao artista adaptar esses conteúdos às formas pré-existentes (Cf. COSTA, 2012).

Em alguns casos, essa correspondência do plano temático e formal são complementares, evoluem no interior do enunciado formal sem nenhum atrito, mas nem sempre isso é possível, é o que ocorre nos momentos de crise. O drama, apontado por Szondi (2011) como “forma ideal”, pressupõe alguns pré-requisitos, funcionando perfeitamente na ordem burguesa. Há uma relação com o social e também a relação entre os indivíduos via diálogo que pode ser comprovada em *Os mal-amados*, afinal se dando através de um enredo com começo, meio e fim. Na peça analisada também podemos observar essa linha própria do drama, em que se tem o nó e o desenlace da situação trágica (fator que retornaremos adiante). Nesta direção, compreendemos que os artifícios que movem Julião não estão localizados na esfera do presente,<sup>34</sup> mas no passado (ou seja, formalizando um princípio externo ao drama) e, com isso, ele tenta imobilizar Ana Rosa, cristalizando no tempo a sua reputação de moça virgem e intocada diante da sociedade, indicando que são as ações passadas que movem o presente ou o imobiliza. Além disso, Costa (2012) acrescenta que o drama absoluto não deve remeter ao que veio antes ou ao exterior, sendo uma ação fechada em si, mas, como vimos percebendo, na peça analisada, é justamente o que está dado fora da casa que motiva as ações no interior da casa. Se considerarmos o critério do drama, portanto, a peça apresenta “defeitos” por usar artifícios da narração através dos diálogos das personagens, constituindo episódios inteiros que remetem para o que está fora da cena, soando como “pouco teatrais” do ponto de vista do drama absoluto. Mas, como vimos, essa narração é utilizada por exigência formal, uma vez que era necessário contextualizar e formalizar as ações de Ana Rosa, relevantes ao eixo temático.

Acrescentamos que, além do princípio de autonomia, há a exigência de que “sendo o diálogo o veículo discursivo do drama, não há nele lugar para a narrativa (épica), mesmo que ele sempre esteja ‘contando uma história’, porque o drama expõe uma história ‘no momento em que ela acontece’: esta é a essência da ilusão dramática” (COSTA, 2012, p. 16). O contrário disso é utilizado pela dramaturga a fim de trazer para a cena acontecimentos passados. É

---

<sup>34</sup> Sobre isso, devemos destacar que o “princípio formal do drama é a *autonomia*: ele deve ser um todo autônomo, absoluto. Não pode remeter a um antes, nem a um depois e muito menos ao que lhe é exterior; deve ser uma ação fechada em si mesma. Disto decorre a sua determinação temporal. O tempo do drama é o *presente-que-engendra-o-futuro*: cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro, e o encadeamento desses instantes obedece também à lógica da casualidade (COSTA, 2012, p. 15, grifos da autora).

através dessa épica interna que os acontecimentos passados são trazidos à tona a partir da voz das personagens. A princípio, não sabemos as motivações que levam Julião e a família a se encontrarem naquele momento de tensão, pois as ações fundamentais que geram o conflito estão fora da ação do presente: a desobediência de Ana Rosa, a gravidez e o assassinato do Padre são assuntos do passado que movem as personagens. Há, nesse sentido, a modificação dos elementos fundamentais do drama, indicando um *drama em crise*, cuja dialética inter-humana está em fase de transformação, adaptando o diálogo desencadeado pela necessidade de narrar o que está fora da cena. Ao trazer a representação do passado pela épica, observamos que a ideia de ação dramática se contradiz de modo que nos deparamos com um passado que move as ações das personagens do presente.

Na organização formal, isso se dá a partir da divisão do texto, justamente quando há uma passagem de tempo. Na primeira parte da peça (ou seja, seus quatro primeiros quadros) é possível percebermos a fermentação dessa resistência feminina. No fim do quadro 4, Julião afirma que a partir daquele momento será dito que Mariinha é a mãe da criança que está prestes a nascer e “pra num ficar sem marido ainda nova, eu passo, de hoje avante, a dormir na sua camarinha...” (OMA, p. 119). Essa fala causa revolta nas mulheres que reagem:

PAULINA

— Quer fazer da casa uma Sodoma e Gomorra!

JULIÃO

— Sodoma e Gomorra fez vocês! Queriam que eu assistisse a um fim-de-mundo desse e ficasse fazendo papel de leso? Assim, cada qual com seu castigo merecido! [...] Vamo, rola empapada velha, se prepare pra daqui por diante passar suas noite trocando cueiros desse filho do pecado, enquanto Mariinha vai ser, pro resto da vida, a companhia de minhas noites sem sono... [...]

MARIINHA

— Prefiro mil vezes morrer! O senhor é velho, um velho sujo, um velho imundo, sujo, nojento, imundo, imundo, imundo... (Mariinha grita histericamente e Julião parte para ela, agarra-a, ela o esbofeteia, luta, grita, até que ele, soltando-a, rodopia sobre si e cai, numa convulsão).

CLEMENTE

— (entra) Patrão! Que é isso, que é isso, Patrão?

PAULINA

— (aproxima-se) Ele repuxou a boca como o velho pai, entronchou a cara, como o velho avô – congestionou, como todos os homens da família! É correr a rua e comprar um purgante de aguardente alemã, como todos costuma tomar... é preparar a cadeira de roda, que dessa ele num se levanta mais... (Neste momento ouve-se a caixinha de música) (OMA, p. 120-121).

É, a partir desse momento que consideramos, assim como está dito no esquema, que Julião passa a ser objeto da ação dramática, tendo Ana Rosa como sujeito dessa ação. Do ponto de vista formal, podemos observar que a insubordinação dessas mulheres é recuperada pela natureza épica dos diálogos. As falas de Julião e Clemente, por exemplo, contextualizam os acontecimentos passados e, pelo diálogo, ficamos sabendo quais foram as motivações que culminaram naquele conflito. Há, nesse sentido, um desvio quanto à unidade actancial do drama em que o recurso formal ao épico é necessário por conta da exigência temática.

A decadência da autoridade de Julião é evidente, também, no episódio com Mariinha, pois através da convulsão do coronel ele passa por um processo de desmoralização do seu posto de autoridade naquela casa, chegando a ser chamado de “imundo”, ao levar uma cusparada na cara. Por mais que houvesse a tentativa de rebaixamento de Ana Rosa, por parte do patriarca, com a sua subida para o sótão, há uma elevação de seu caráter, contrariando a tentativa do pai. Com ele, ocorre o processo inverso, ao passo que sua autoridade começa a ser questionada, pela desobediência de Ana Rosa que está dado desde o início da peça, o coronel entra em um processo de queda moral e física, cuja marcação mais evidente está na passagem a que acabamos de nos referir. Assim, quando ele passa mal, todos os presentes ouvem o sinal da caixinha de música, indicando o nascimento da criança. É pensando nisso que confirmamos a maneira como as discussões realizadas até o momento apontam para o silenciamento feminino, neste caso centralizado na retirada de Ana Rosa da vida pública e social, além de todos os impedimentos impostos a ela. Contudo, há uma contrapartida por parte das demais personagens femininas.

Doravante, buscaremos verificar o argumento de que as demais personagens femininas começam a traçar rotas de fuga, confirmando que tais mulheres não permaneceram inertes aos acontecimentos que lhes atingiam. Primeiramente, devemos considerar que Julião não teve conhecimento dos fatos envolvendo Ana Rosa:

JULIÃO

— Pere aí – quero ter uma conversinha com as duas. Eu num já tinha prevenido? Ou pensam que aconteceu do que aconteceu e vocês duas vão ficar esgravatando os dente?

[...]

— Mas vamo ver – com quantos mês tá essa desavergonhada?

PAULINA

— Entrou pros oito.

JULIÃO

— Ah, peitica dos inferno, quer dizer que chambregaram todo esse tempo e eu comendo mosca! Só prestava matando!

MARIINHA

— A pobre já ta prisioneira! Diga o que quer de nós, castigue a gente mas deixe a menina em paz!

JULIÃO

— Vocês todas me enganaram! O descarado aqui todo dia comendo quindins e pratinhos, que quando já tarde da noite fazia que saía, era só arrodar a casa e... *tibumg* na safadeza. Aposto que já se despedia de mim de mandioca armada! (OMA, p. 114-115).

Esse diálogo é prova do período de tempo que Julião foi ludibriado pelas mulheres, e ele mesmo admite que todo esse tempo estava “comendo mosca”, sem tomar conhecimento do que acontecia ao seu redor, sendo enganado e recebendo, por muitas vezes, a visita do sacerdote dentro de sua própria casa. Considerando ainda o fato de Julião ter demorado oito meses para descobrir a relação amorosa e a gravidez de Ana Rosa, ressaltamos que diversos artifícios foram utilizados pelas mulheres em busca de driblar a autoridade do coronel. Esse ato pode ser interpretado como uma forma de resistir e de fazer ruir por dentro as estruturas de opressão às quais todas elas estavam submetidas.

É importante fazer um adendo sobre a recorrência do número *oito* nesta peça – o segredo é escondido de Julião por oito meses, depois, por oito anos Ana Rosa ficou enclausurada no sótão e, conseqüentemente, esta é a idade de Conceição (sua filha) ao fim da peça. Além disso, Ana Rosa contava oito meses de gestação quando foi “emparedada”<sup>35</sup>. Se considerarmos as questões ao redor da simbologia desse número, percebemos que este pode ser interpretado como símbolo de equilíbrio e do infinito, indicando o início e fim, a vida e a morte. Pensando no contexto da peça ramalhiana, poderíamos interpretar tal recorrência como referência à serpente que faz companhia a Ana Rosa, sendo esse caminho trilhado por diversos significados, um deles fazendo referência ao pecado, conforme a tradição judaico-cristã.<sup>36</sup> Posto isso, podemos compreender, em um primeiro momento, que a serpente colocada no sótão, a fim de resguardar a moça dos ratos, soa como algo cruel. Contudo, sobre este animal, Mariinha afirma: “Eu essa noite tava deitada, de lamparina acesa, quando vi a bichona passando por entre as telha. É uma lapa de cobra! E Ana Rosa num tem medo, sempre

<sup>35</sup> Em *A casa da Bernarda Alba*, curiosamente, a matriarca afirma que durante oito anos as filhas deverão permanecer em luto fechado por conta da morte do pai, sendo esse o período em que estariam isoladas do mundo exterior.

<sup>36</sup> A serpente faz parte de um rico imaginário e é concebida, em muitos casos, como um “animal do mistério subterrâneo, do mistério além do túmulo, ser primordial, símbolo das origens da vida, do eterno *retorno*, do perpétuo *recomeço*, da *morte*, do *renascimento*, do *conhecimento*, da ligação com a terra, da *fertilidade* cósmica, da sabedoria, da revelação, da *iniciação*, das *forças do mal*, da *tentação*, da *sedução*” (RIBEIRO, 2017, p. 11, grifo nosso).

achou ela bonita. Agora é quem lhe faz companhia” (OMA, p. 113). A moça afirma que Ana não temia a cobra e que agora ela era a sua companhia, o que nos leva a interpretar que a serpente, é tornada também um símbolo fálico, pode ser entendida dentro do contexto a que Ribeiro (2017) se refere a ela, isto é, para Ana a cobra pode representar a *iniciação* de sua vida sexual, como uma *força do mal, tentação e sedução*, ou como um *passagem para o recomeço* e para um provável *renascimento*, visto que é por conta da morte da cobra (pelo tiro dado por Pedro no meio da noite) que Paulina manda comprar o veneno para os ratos, que culminará no envenenamento de Julião. Poderíamos interpretar o tiro dado por Pedro como um prenúncio do fim da peça, pois a serpente tanto pode simbolizar o pecado, como apontar para “[...] a causa do conhecimento e o impulso para a trajetória humana em busca do Paraíso perdido” (RIBEIRO, 2017, p. 15). Diante disso, Paulina passa o poder da chave de libertar Ana para as mãos do advogado, sendo ele o responsável por trazer “[...] pra vida a santa que durante oito anos viveu emparedada por esse arrenegado” (OMA, p. 150).

Vejamos como, no quadro 4, a sós, as duas mulheres buscam encontrar saídas para o conflito instaurado:

PAULINA

— O jeito é aguentar tudo o que ele quiser fazer. Melhor ela viva lá em cima do que se debarar no mundo ou morrer pelas mão do pai.

MARIINHA

— A gente tem que ganhar tempo até o menino nascer. Como se pode saber da hora, Ana Rosa trancada naquela semitumba?

PAULINA

— Ora, todo dia Quelemente vê ela. Quando as dor chegar... Sabe de que me lembrei? Tem a caixinha de música que... ele tinha dado de presente... vamo mandar Quelemente combinar com ela – na hora que as dor apertar – ela toca a caixinha...

MARIINHA

— Madrinha, parece coisa feita pelo destino! O derradeiro presente dele servir pra anunciar o nascimento do filho! (OMA, p. 112).

A caixinha de música presenteada a Ana Rosa pelo amante é tomada como um meio de anúncio ao mundo externo sobre o nascimento da criança – inclusive, bastante simbólico pois é signo da continuidade geracional do padre –, combinada com o envio de um “cotoco de lápis e um pedaço de papel”, se torna uma certa comunicação entre elas, prenúncio da construção das rotas de fuga, visto que elas são proibidas de estabelecer contato direto com Ana. Clemente é o responsável por levar comida e de retirar os dejetos da moça do sótão,

funcionando como elo entre essas mulheres, sendo sua ajuda compreendida sob dois aspectos: o primeiro deles revela que pela relação de subalternidade (Clemente – Ana Rosa) há a possibilidade de alianças entre eles em vista do *status quo* patriarcal em ruptura; a segunda revela que Clemente atua na peça como a materialização do criado ladino, que apoia a desordem feminina que está sendo implantada, motivado também pela sua subalternidade. Contudo, essa questão pode ser lida como uma forma de rebaixamento do feminino, uma vez que Paulina, como patroa, precisa do auxílio do empregado para alcançar o objetivo de ajudar a filha, pois Clemente, afinal, é homem. Essa possibilidade de leitura nos revela o caráter ambíguo que está presente nas peças ramalhianas, nas quais, muitas vezes, é preciso desnaturalizar os discursos interpretativos em vias de alcançar uma maior dimensão de significados de sua escrita.

Seguindo a trilha dessas ambiguidades, em outras peças de Lourdes Ramalho percebemos um declínio da superioridade masculina, revelando personagens fraturadas no que diz dos símbolos de sua masculinidade e autoridade. São homens ausentes, doentes, presos e, com base nessas mudanças, entra em cena a ação das mulheres para tomar as rédeas das situações, como em *As Velhas* (1975) e *A Feira* (1976). Essa “crise do masculino” é evidenciada pela ausência ou algum tipo de instabilidade/fragilidade do homem: por exemplo, n’*As Velhas*, Tonho, objeto de disputa entre a cigana Ludovina e a sertaneja Mariana também não está em cena, pois vive em cima de uma cama, doente, na casa de Vina, após ter fugido com ela. N’*A Feira*, o feirante Nequinho está preso e Bastião, filho de Filó, possui um tipo deficiência mental, o que faz com que a matriarca vá em busca de seu marido encontrando seu final trágico ao cair morta na porta de um prostíbulo no meio da feira livre. *Os mal-amados* é a única peça em que temos a presença do patriarca, mas que no decorrer da trama vai perdendo o seu lugar de destaque e vai sendo levado à invalidez, como o Tonho de *As velhas*. Tais acontecimentos nos soam como uma tentativa de compreender o estabelecimento de uma ordem familiar em que o homem não é tomado como base intocável e cuja continuidade está direcionada às mulheres. Esse fator poderia ser tomado como uma convenção ramalhiana, uma vez que a centralidade do feminino é base para muitos de seus escritos. Na peça em comento, é possível ver, portanto, a fermentação da revolta do oprimido, sendo Paulina a que toma a iniciativa de colocar em prática o que já aponta no primeiro quadro, quando afirma que “Um dia é da caça – outro do caçador” (OMA, p.114). Ela se rebela e enfrenta Julião, culminando na decisão de lhe servir café envenenado, o que irá por fim às artimanhas do coronel.

Na segunda parte do texto, se dá a chegada de Dr. Pedro Santos – personagem importante nesse ponto. Ele entra em cena após oito anos do nascimento de Conceição<sup>37</sup> e dos episódios que deixaram Julião preso a uma cadeira de rodas, como já pontuamos. Este personagem é advogado e sobrinho do Padre Rafael, e sua estada na cidade é motivada pela busca de respostas acerca desse misterioso caso envolvendo a morte de seu tio. Nessa altura dos acontecimentos, é possível observarmos uma postura diferente de Paulina frente às mentiras de Julião. Desenhando sua imagem de santo, homem justo e amigo próximo do Padre Rafael, Julião conversa com Pedro e continua utilizando artifícios para que o advogado acredite em sua versão dos fatos:

PEDRO

– (levanta-se e vai ao encontro) Salve o major Julião, a quem admiro e respeito há muitos anos!

JULIÃO

– Doutor, pra que insultar um pobre velho como eu!

PEDRO

– Nas mãos dos velhos é que se encontra a sabedoria e os bons ensinamentos... Não sabe como me sinto feliz em estar de um dos maiores amigos do meu falecido tio!

JULIÃO

– Estou com vergonha, moço! Amigo de seu tio eu era, mas, por força do destino, na hora em que ele mais precisou de mim – eu falhei! Nada fiz por ele – nada!

---

<sup>37</sup> Diante das aflições que ocorrem, Mariinha e Paulina estão sempre apelando para a intervenção divina, diante do ocorrido. O nome dado a criança recém-nascida vem da promessa para Nossa Senhora da Conceição feita por Mariinha. O aparecimento mais uma vez do imaginário da virgem cerca Ana Rosa, pois, de acordo com Paulina, “[...] se ela tiver essa criança em paz, vai passar o resto da vida vestida de branco, com um manto azul na cabeça” (OMA, p. 112) -- o que indica o acionamento da sua imagem de Imaculada, cuja concepção (Conceição) foi realizada sem a mancha do pecado. Além disso, podemos acionar as informações do senso comum sobre a nomeação a crianças cujos pais são desconhecidos: antigamente, era comum a escolha de sobrenomes para órfãos com base em características particulares de algum santo, considerando aspectos religiosos para a escolha. Ou seja, a depender do período do ano e das festividades do calendário católico é que eram atribuídos os nomes das crianças, sendo utilizado diversos sobrenomes como “da Conceição”, “dos Santos”, “de Maria”, “da Assunção”, etc. Não podemos nos esquecer que a menina, apesar de crescer como filha de Mariinha e Gumerindo, não possui a presença do pai, praticamente sendo criada pela mãe de Clemente, essa informação é dada por Pedro quando afirma que a menina diz que uma santa a ensinou a ler e a escrever “[...] que a santa ia todas as noites pra casa da mãe de Clemente, onde ela mora, que depois da aula saíam as duas passeando pelas veredas...” (OMA, p. 136). Será, então, que os da casa articulavam estas escapulidas de Ana Rosa para estar com a filha? Conceição não aparece em cena, assim como a mãe, mas em uma única passagem, como rubrica, é indicada o ressoar de uma voz infantil que chama por Clemente: “Quelê! Venha cá! Venha se não entro aí!”; ele, por sua vez, responde: “Já vou! Num entre não! Num sabe que patrão não gosta de você? Pra que é teimosa?” (OMA, p. 131). Pedro, ao questionar o motivo da menina não poder entrar na sala, tem de Julião como justifica que ela é muito “arteira” e que ele precisa de sossego. Mas, na realidade, como sabemos, a menina é a materialização da desobediência de Ana Rosa e, sendo assim, o coronel utiliza da autoridade que ainda lhe resta para mantê-la longe de sua visão.

PEDRO

— Conheço o drama que o senhor atravessou naquela época. naquelas circunstâncias o senhor não podia mesmo fazer nada – se não sofrer a sua dor! (OMA, 1980, p. 123).

A primeira impressão que Pedro tem de Julião é esta imagem de um homem frágil, doente, que perdeu sua filha única para uma doença cruel, tornando-o incapaz de fazer mal a ninguém. Nesse jogo de aparências, percebemos que o sobrinho do padre tem as suas desconfianças sobre o ocorrido, mas precisa entrar no jogo do coronel para reunir as provas necessárias e comprovar quem é o verdadeiro culpado pela morte do parente. Nesses diálogos, percebemos uma postura diferente de Paulina frente aos comentários do marido, em sua fala ela começa a soltar pistas, como no momento em que Julião declara que o padre “[...] era um santo de carne e osso! Dava tudo o que tinha! E a fé que tinha em Deus... nunca vi uma criatura tão crente!” (OMA, p. 124), ao que ela suspira e, ironicamente, diz: “Ai, céu...”. Ainda nesse sentido, ela ainda afirma:

PAULINA

— Oito ano de sofrer é coisa muita! Oito ano de semitumba!

PEDRO

— De que?

JULIÃO

— Eu, preso nessas quatro parede, a mulher num se conforma! [...] (OMA, p. 125).

Esses comentários de Paulina, cada vez mais reveladores, e as tentativas de Julião em reverter a situação embaraçosa só acrescenta motivos para a desconfiança do advogado, inflamado mais ainda quando ela diz que “A mentira só impera enquanto a verdade num chega” (OMA, p. 127). São atitudes inesperadas de uma mulher que, de início, falava com medo da ameaça do marido, isto é, compreendemos que diante dos acontecimentos e a decaída pela qual passou aquele homem, abalando mais ainda sua autoridade naquela casa, a personagem de Paulina também cresce no decorrer das ações dramáticas, fazendo com que ela tome uma atitude inesperada em vista do desenlace do conflito. Mesmo diante da tentativa de recusa de Julião em hospedar Pedro, houve a insistência por parte do advogado, devido ao seu plano de elucidação do crime. Durante essa estada, ele descobre que Mariinha foi quem escreveu a carta de confissão que seria a prova contra Gumercindo, quando pede que ela escreva uma lista de materiais que ele irá comprar na cidade. Entre essas encomendas está o veneno para

rato (a pedido de Paulina). Com isso, o sobrinho do Padre coloca Julião contra a parede, na tentativa de “juntar os dois , testa a testa e saber onde está a verdade!” (OMA, p. 141).

Isso aponta que, através da épica utilizada na construção do texto (pois isso não foi posto cenicamente), ficamos sabendo que Pedro, em meio as suas investigações, consegue encontrar Gumercindo que lhe conta a sua versão dos fatos envolvendo o assassinato do Padre. Assim, ao ser avistado por alguns vizinhos (outro fato que recuperamos apenas pelo âmbito narrativo acionado pelo diálogo), ficamos sabendo que o empregado está nas redondezas, a fim de empreender seu acerto de contas com o coronel. Diante das ameaças de Pedro e Gumercindo, Julião decide por fim àquela situação:

JULIÃO

— Quelemente! Abra a o que fôr de baú e empilhe as roupa nessa fogueira do corredor! Vai ser a noite de S. Bartolomeu!<sup>38</sup> Quem fôr do lado daquele padre dos seiscentos diabos vai virar cinza hoje! (OMA, p. 143)

Diante da ameaça que se apresenta diante de sua segurança e da vida de todos que estão ali na casa, inclusive a de Ana Rosa, Paulina reage:

PAULINA

— Julião, você tá tremendo. Daqui a pouco tem outra congestão e num tem quem vá lhe acudir. Vou trazer o resto do café que tá na panela. (sai)

PEDRO

— Você foi mais esperto do que eu pensava. Mas não adianta me matar – Gumercindo já falou o bastante.

[...]

— Conceição é filha do padre com Ana Rosa.

JULIÃO

— Você vai provar isso no inferno pra num me matar de vergonha!

PAULINA

— (entra e atravessa a mira que Julião faz para Pedro) Deixe de besteira e venha tomar o café pra sua mão num tremer quando Gumercindo entrar.

[...]

— E do jeito que ele tá irado, num vai poupar a vida de ninguém! E eu preciso ficar viva – tenho que dar conta dos rato da casa... (OMA, p. 144-145)

---

<sup>38</sup> A noite de São Bartolomeu, a que Julião se refere, é uma referência ao massacre religioso conhecido por esse nome pois ocorreu na noite do dia 24 de agosto de 1572, em que se celebra no catolicismo o dia desse santo. Sobre esse conflito, envolvendo católicos e protestantes, é sabido que um número elevado huguenotes (nome dado aos protestantes franceses de doutrina calvinista) foram assassinados nesta noite por católicos extremistas que não aceitavam o protestantismo na França.

Questionamo-nos se a atitude de Paulina, em mandar que Pedro compre o veneno na cidade, foi pensada para realizar esse feito de matar o próprio marido ou se, realmente, ela queria dar fim aos ratos do sótão. Sabemos que ela utilizou essa saída para o desenlace do perigo ao qual estava submetida, deixando pistas de sua rota de fuga em construção, quando ela afirma: “[...] eu preciso ficar viva – tenho que dar conta dos rato da casa” (OMA, p. 145). Nessa fala há evidências indicando que, dentre esses ratos, está o marido, corroborando, através dessa interpretação, que houve uma tomada de decisão consciente por parte da matriarca diante das estruturas patriarcalistas que lhe ameaçavam, isto é, há uma representação do patriarcado sendo corroído por dentro e que, por essa ótica, é uma praga que precisa ser combatida. Envenenado, Julião começa a passar mal, Paulina começa a dar ordem para que ponha fim ao fogo e à situação:

PAULINA

– Vigie água pra apagar o fogo, Clemente! Vá buscar terra lá fora! Abra a porta, deixe Gumercendo entrar – aqui não tem mais nada a fazer!

JULIÃO

– Se sair... eu... atiro... ai, (vomita) o café (tenta levantar sozinho e sai terno, tombando, agarrado no estômago)

PAULINA

– (cínica) Que remédio milagroso – ele até andou!

[...]

– (quase dançando) A visita da saúde! O homem se mexendo! Venha, me pegue, me mate! Cadê a substância, a derradeira substância?

JULIÃO

– (cai, num espasmo) A fo... guei... ra... (cai com o rosto no vômito)

[...]

PAULINA

– O remédio fez efeito – morreu já o primeiro rato! (OMA, p. 147-149)

Esse trecho é revelador quando consideramos a postura de Paulina desde o início do texto: há uma transfiguração da personagem, perceptível na ação realizada e na reação expressada, pois, além de realizar o feito, debocha da situação em que Julião se encontra, liderando as decisões que serão tomadas a partir daquele momento. Ele, mesmo prestes a morrer, continua na tentativa de utilizar a violência para amedrontar a esposa, que não mais o teme. Em outros termos, ela que esteve sempre marcada por esse caráter submisso, com o decorrer dos acontecimentos, intercedeu pela filha e, ao se ver obrigada a atender as vontades

de Julião, decide, como vimos, envenenar o próprio marido a fim de salvar a todos diante da situação conflituosa e aparentemente sem solução.

Após a assassínio por envenenamento de Julião, a mãe de Ana Rosa retira a chave do sótão do pescoço do coronel e a entrega nas mãos de Dr. Pedro. E esse ponto merece bastante atenção: a matriarca acrescenta que aquele que descobriu toda verdade seria quem faria justiça, libertando a moça enclausurada – reverberando muito do imaginário presente em muitos contos tradicionais, a que chamamos *de fadas*, responsáveis por enformar muito do que entendemos enquanto amor romântico. Por isso, devemos nos questionar sobre a motivação dessa atitude, uma vez que Paulina fora a que matou o próprio marido para salvar a todos, por que não ela seria digna de trazer a liberdade para Ana Rosa? Esse momento específico e de culminância da ação levou-nos a refletir até que ponto há a representação de uma desestruturação do patriarcalismo nesta peça, isso porque essa atitude nos leva a compreender que Ana Rosa passa do domínio das mãos de um homem para as mãos de outro, como uma espécie de “transferência de posse” simbolizada pela chave do sótão. Pensando nisso, podemos entender que a dramaturga, inserida em uma estrutura de sentimento, traz para sua dramaturgia o resíduo do que está posto em seu contexto, em que o casamento é visto por essa ótica. Ao transmutar esses resíduos para a sua escrita, Lourdes Ramalho recupera esse pensamento também em outra peça sua, *As Velhas*, na qual Branca reclama da constante vigilância de sua mãe e afirma que, dessa forma, nunca arrumará um casamento. Mariana, por sua vez, responde: “Ô engano da molesta. – É sair dum dono pro outro. Mulher nasceu pra ser sujeita mesmo” (RAMALHO, 2010, p. 23-24).

O casamento, neste caso, é visto a partir de um lugar de prisão, uma vez que, no caso de Paulina, ela transfere o direito de libertar Ana Rosa ao advogado, sobrinho do padre, formalizando uma espécie de passagem do domínio de um homem (Julião) para outro homem (Pedro). Assim, sob esse ponto de vista, na obra ramalhiana o casamento é visto como um assujeitamento feminino.<sup>39</sup> Estaria, então, Ana Rosa mais uma vez submetida ao mando de outro homem, quem sabe na realização de um casamento entre ela e Pedro, ou seria essa ação uma tentativa de Lourdes compreender que, talvez, houvesse a possibilidade de um tratamento diferenciado para a mulher, díspar do que a velha ordem de Julião pregava,

---

<sup>39</sup> É interessante citar que, em Lorca, essa instituição é uma possibilidade também de fuga, especificamente, no caso das filhas de Bernarda, mas até que ponto o casamento pode trazer a liberdade, seja ela física como sexual, diante da esfera social em que estão inseridas? Em outra peça do espanhol, *Yerma* (1934), a protagonista vê no casamento a possibilidade de ter o filho que tanto sonha, porém, a não chegada desse rebento a levará a loucura, bem como o trágico conflito, em *Bodas de Sangue* (1933), em que a noiva, ao escolher viver a paixão com seu ex-namorado, Leonardo, acaba por presenciar o fim trágico dos dois amantes.

evidenciado pela figura de Pedro? Esses questionamentos nos levaram a compreender de modo diferente a leitura da peça que pode ser conduzida por diferentes caminhos interpretativos.

Pensando nisso, consideramos nessa análise que em *Os mal-amados* podemos encontrar indícios do silenciamento feminino, ao passo que Julião Santa Rosa é a materialização do patriarcado que busca manter de pé a velha ordem. Mas, não só isso, nessa mesma leitura, podemos observar que as mulheres não permanecem inertes diante dessa opressão, traçando, para isso, rotas de fuga que possibilitam a reviravolta da ação trágica. Esses fatores nos levam a compreender que há vários modos de lidar com a escrita ramalhiana em que vemos a construção de uma ambiguidade. A sua dramaturgia permite que ela comunique sua experiência ao seu público, e diante daquele momento histórico em que havia muitas mudanças ocorridas no âmbito da sua experiência social, em volto do residual e do emergente, é que ela tenta utilizar a arte para formalizar questões próprias de sua estrutura de sentimento.

Ao iniciar a leitura da peça, o leitor já é inserido em um ambiente tomado pelos aspectos inerentes ao trágico moderno, em que há uma série de pequenas catástrofes inaugurais, não ocorrendo, pois, a mudança de um estado drástico para o outro. Um dos aspectos do trágico moderno é justamente uma ação rarefeita, anêmica, em que não há o entrechoque de vontades e paixões individuais, aspectos que, como pode ser atestado, não correspondem à ação da peça analisada, isso porque percebemos que os acontecimentos são justamente motivados pelas paixões individuais e o entrechoque do pensamento do patriarca com as atitudes das mulheres, ocorrendo o conflito. Assim, o trágico em consonância com o banal e o trivial não se aplica ao que ocorre na peça, isso porque há o impacto na comunidade, não sendo comum e nem banal o fato de um pai castigar desse modo o desvio de uma filha, sendo impactante para a estrutura social de 1922, no qual se desenrola a história, bem como os receptores do espetáculo de 1977, assim como para nós, no ano de 2019 – posto que facilmente nos chocamos com situações que não tão raro aparecem nos telejornais, envolvendo casos de cárcere privado de mulheres nos Estados Unidos e em outros países.

Desde os primeiros momentos, as ações das personagens demonstram o conflito trágico instaurado. A situação trágica que abate os Santa Rosa nos mostra que a falta de saída não é definitiva, uma vez que pode propiciar uma solução para o conflito pela rebeldia de Paulina. O termo "trágico" funciona, assim, como um elemento de esclarecimento para essa problemática, já que se pode declarar que um texto é *trágico* não só para evidenciar que ele

possui características de um determinado gênero da literatura clássica, mas também por causa de seu conteúdo, que dentro dessas peças se configura em sua situação trágica. Apesar de não ocorrer uma mudança drástica de um estado para outro, como é próprio das tragédias clássicas, uma vez que há a decaída do estado de felicidade para a infelicidade, na fazenda Santa Rosa o trágico acionado desde os primeiros momentos continua presente no decorrer dos acontecimentos, mas que possibilita a saída, pois Julião vai perdendo seu posto e a solução do conflito trágico chega com a sua morte.

A peça dialoga, portanto, com alguns dos aspectos do trágico do cotidiano ao qual nos referíamos no início dessa análise, pois, através dos acontecimentos que vão sendo postos, começamos a entender que o trágico sempre esteve presente na fazenda dos Santa Rosa e que apenas foi se revelando progressivamente, no sentido fotográfico da palavra (Cf. SARRAZAC, 2013). Dentro dessa percepção, identificamos que a discussão central da peça não está no questionamento da sobrevivência ou do desvio do modelo da tragédia, assim como estabeleceu a tradição aristotélica, pois, ao entendermos que as formas são históricas, começamos a identificar indícios da filosofia do trágico ou de uma visão de mundo trágica que é capaz de modificar a forma dramática, transformando-a. Além disso, o trágico moderno configura a ausência dos personagens nobres, do herói e, na peça analisada, a configuração desse trágico se dá pela presença e atuação de homens comuns, isso significa que a sustentação do trágico é dada por personagens que vivem e desejam. Mas, nem sempre, tais vontades estão adequadas ao que está posto na esfera social, entrando em embate os impulsos desejantes do indivíduo frente às imposições morais, ocorrendo, com isso, a manutenção de uma estrutura residual e dominante.

Portanto, apesar de ficcional, a dramaturgia de Lourdes Ramalho corresponde a um mundo histórico-social existente plasmado na obra, cujos aspectos da regionalidade são configurados por uma estrutura de sentimento em consonância com o trágico. Assim, a regionalidade como indício de modernidade (Cf. CHIAPPINI, 2014) indica que essa obra reconstrói e possibilita discutir aspectos inerentes dos resíduos do patriarcalismo. Tais tendências acabam sendo formalizadas nas representações artísticas do Nordeste, tratando, por exemplo, dos conflitos marcados pelas relações/tensões entre homens e mulheres, sendo eles indicativos de um outro conflito, o social, que faz ecoar a voz do homem rural, diante das mudanças ocorridas em um momento de ruptura nos âmbitos históricos, políticos e econômicos, isto é, aspectos inerentes à modernidade/contemporaneidade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrendo os caminhos da escrita de Lourdes Ramalho, chegamos até aqui com a certeza de que as representações estéticas do Sertão nordestino, diante do regionalismo enquanto uma tendência da literatura brasileira, ainda carregam muitas marcas das imposições da sociedade *patriarcal*, demonstrando a urgência das discussões sobre questões que foram/são relevantes aos debates acerca das relações entre os gêneros. As mulheres representadas carregam marcas de uma história própria de seu contexto, sendo obrigadas a abdicar de suas individualidades em nome dos valores que movem aquela realidade representada, como a honra. Contudo, mediante a leitura empreendida de *Os mal-amados* (1976), percebemos que a estrutura de sentimentos em que a dramaturga está inserida é ainda vazada pelas tentativas de calar a voz dessas mulheres, que, todavia, são marcadas por estratégias diversas de burla: podemos observar as *rotas de fuga* que são desenhadas ao longo das ações das personagens femininas inseridas, fazendo emergir daquela ambiência trágica novos modos de sentir e formar.

Conforme discutimos, os aspectos do trágico acionados pela formalização daquela estrutura de sentimentos, vazada em aspectos da regionalidade, difere da compreensão de tragédia clássica, isso porque há na peça o embate entre o desejo e a realidade que são irreconciliáveis por seu teor normativo, o que gera, por sua vez, um modo de compreender o trágico em que o homem não passa por estado de decaída, mas já está, desde o início, nu e desamparado (Cf. WILLIAMS, 2002). O impulso desejante de Ana Rosa, assim, projeta e revela o trágico da peça: ela sofre o castigo por desvirtuar as normas estabelecidas através de sua vivência erótico-sexual, acionando os efeitos do trágico para todas as mulheres e homens da fazenda Santa Rosa. Consideramos, por essa ótica, que o trágico também é acionado sobre a figura masculina, pois Julião sofre tais efeitos de modo físico e moral. Mas, considerando o que era tomado como uma *situação trágica por excelência*, segundo Lesky (1996), a falta de saída

não é, nesta peça, definitiva, possibilitando a resolução do conflito que se dá com os eventos que levam ao envenenamento de Julião.

Diferentemente do que vivem as personagens gregas, na experiência trágica que vimos formalizada por Lourdes Ramalho, as personagens estão marcadas por uma exigência social que as oprime, aniquilando aquelas que transgridam os preceitos convencionalmente estabelecidos pelo coletivo, ou seja, o trágico passa a ser aproximado a uma *visão de mundo trágica*. Assim, o protagonismo do homem comum dialoga com a noção do drama-da-vida (ou da tragédia universalmente humana) referida por Jean Pierre-Sarrazac (2013) em seus estudos sobre o *trágico do cotidiano*. O teórico francês considera que esse trágico reflete um paradigma novo, que não deve ser analisado sob os mesmos parâmetros da tragédia clássica, a saber: a existência de um herói, a unidade de lugar, unidade da ação e a jornada fatal. Esses aspectos são desvirtuados na peça ramalhiana, passando a apontar para indícios de uma obra dramática em *crise*, pois ela não se adequa a todas as características próprias do drama absoluto, mas, ao mesmo tempo, é preciso compreender que esta forma estaria alocada em entre-lugar, dados os aspectos formais e temáticos discutidos: em *Os mal-amados* nos deparamos com uma ação em que há reviravoltas, em que há conflito dramático, ou seja, a peça é composta por uma organização lógica e orgânica da ação; mas não só isso: podemos perceber que existem aspectos exteriores que se fazem presente nos diálogos, através de uma recorrência à épica interna, que problematiza o diálogo enquanto meio comunicacional ao acionar o passado para justificar e mobilizar as ações do presente, contrariando o que é exigência do drama em vista da permanência e da superioridade do presente que engendra as ações futuras.

Defendemos, em nossa argumentação, a hipótese de que, no plano temático, há a presença do silenciamento/opressão feminina, explicitado através das estruturas tirânicas de Julião. Concomitantemente, no plano formal há uma duplicidade, em que há a *ausência cênica e da fala* de Ana Rosa e as construções de *rotas de fuga* que são tomadas por Mariinha e Paulina mostram o modo como as figuras femininas procuram saídas, que vão configurando uma invasiva oposição à masculinidade hegemônica, cuja representação é instaurada pela moral conservadora própria dos *modos de sentir* daquela dada sociedade representada no texto. Nesse ponto, observando o nome das personagens percebemos a relação estabelecida com as forças que se contrapõem na peça analisada: Julião está no aumentativo, enquanto, Paulina e Mariinha estão no diminutivo, fator que nos leva a crer as personagens femininas criam uma

força de resistência perante à esfera de opressão, ocasionando em uma implosão da ordem patriarcal por dentro.

Ao compartilhar esse sentimento presente na organização social de seu contexto, a dramaturga passa a materializar tais questões em sua escrita, reproduzindo os resíduos presentes na sociedade, em que as mulheres são as primeiras vítimas de repressão masculina, assim, os *aspectos residuais* de uma estrutura de sentimentos são elementos do passado que são revividos na atualidade mantendo relação ativa na cultura. Aproximando essa definição para a ideia que defendemos nesta pesquisa, compreendemos o patriarcalismo como um aspecto sociocultural de uma formação cultural anterior à escrita do texto, mas que são trazidos à tona pela estrutura dominante que incorpora tais experiências e práticas residuais, fazendo-as ainda serem perceptíveis na forma artística engendrada. Em outras palavras, com base no processo cultural, essas propriedades residuais atuam em conjunto ou oposição às características dominantes e emergentes. Como vimos, Raymond Williams (1979) entende o *emergente* como estruturas que são novos valores e significados, novas práticas e um novo modo de relação que dialogam com as vivências mais contemporâneas. Aqui, adotamos esse aspecto conceitual como modo de compreender o surgimento de uma postura de transgressão feminina diante das normas estabelecidas, cujas ações desenham rotas de fuga para o ambiente de asfixia e vigilância em que estavam inseridas, culminando em choque entre o que é *emergente* e o *residual*. Tais noções fazem parte do termo-chave da *estrutura de sentimento* que age como meio operativo para investigar as formas artísticas e o cenário social de um dado período.

Assim, confirmamos a hipótese de que não se pode compreender o conjunto de obras produzidas apartados do contexto onde foram formadas. Consideramos que a dramaturgia ramalhiana é uma resposta criativa à experiência histórica de seu tempo. A artista, através de sua criatividade individual, pelas mudanças ocorridas nas estruturas, passa a absorver tais modos de sentir que irão ser expressas por novas formas e novas convenções. Isso significa que os traços da dialética forma/conteúdo serão formados como elementos indissociáveis e que dimensionam as práticas sociais. Ao passo que tais elementos estão em tensão, estabelecemos que a construção do drama d'*Os mal-amados* apresenta características do drama-moderno, pois há nesta peça uma contradição entre o âmbito da forma e do conteúdo na peça em comento, todavia dialogando com uma estrutura de sentimentos que, como vimos discutindo, pode ser caracterizada como trágica.

É neste ponto em que chegamos às convenções circunscritas às esferas rurais ou próprias de uma concepção da tragédia a que poderíamos chamar de *rural*, sendo elas a convenção temático-formal do regionalismo, a qual, tematicamente, reflete a extrema opressão e defesa da honra/vergonha familiar, quase sempre exigida do feminino. Consideramos, para isso, os *modos de sentir* que interferem no aspecto formante d'Os *mal-amados* e a utilização de dadas convenções temáticas da literatura regionalista, como o patriarcalismo residual marcado pela preservação da honra/vergonha. Esses dados convencionais presentes na estrutura de sentimentos foram alguns dos elementos que passaram a ser considerados como indícios trágicos nesse ambiente rural representado, cujo conflito pode ser recuperado pelo atrito dessas estruturas residuais com a modernidade emergente, motivada pelas alterações nos "modos de vida", ou, em outras palavras, nas modificações das organizações sociais que exigem a incorporação de novas convenções, no caso em discussão, justamente, as ações de resistência das personagens femininas que não permanecem paralisadas diante da autoridade patriarcalista.

Considerando a regionalidade presente na dramaturgia de Lourdes, motivada pelo modos de sentir, se formaliza na obra de arte e não tem correspondência apenas com elementos exteriores do homem rural, mas tematiza e exprime “[...] sua forma de pensar, de sentir, de falar e de narrar” (CHIAPPINI, 2014, p. 51): aspecto interessante da escrita do texto ramalhiano, pois ao lado dessas questões discutimos a defesa da honra/vergonha e do *ethos* feminino em conflito com o patriarcalismo. Essa era, sem dúvida, uma das preocupações correntes do projeto estético de Lourdes Ramalho, atendendo também às exigências que eram próprias daquele contexto artístico (justamente as convenções teatrais de sua época, perceptíveis nas obras que formalizam uma dada estrutura de sentimentos), isto é, a produção de uma dramaturgia voltada à representação do povo nos palcos, o que demandava um trabalho de pesquisa e comprometimento por parte da autora, a que chamamos de uma busca pelo nacional-popular em sua obra.

Nesta direção, a regionalidade pode ser percebida na compreensão de que esses temas, circunscritos a uma dada região, não são tomados com base apenas em um lugar que pode ser localizado no mapa, mas é referida por uma região que é reconstruída ficcionalmente, através da recriação do espaço regional em meio aos “[...] seus símbolos, a um mundo histórico-social e a uma região geográfica” (CHIAPPINI, 2014, p. 52). As referências, tomadas pelo real (ao se afirmar que a história foi baseada em fatos verídicos), são utilizadas como meio de recriação em que a região abarca os acontecimentos históricos, pelo

sentimento íntimo de compreender tal expressão do trágico, pois o modo de sentir atua como elemento inerente ao seu modo de formar e recriar literariamente o Nordeste.

Sobre essas questões, algumas crônicas publicadas nos jornais da época, vinculavam como esses aspectos eram presentes não só nos textos ramalhianos, mas também nas propostas desenvolvidas no Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, sob sua coordenação. Sobre a montagem d'*Os mal-amados* (1977) propriamente dita, no jornal *O Norte* (em 06 de maio de 1977), afirma-se que o texto “[...] trata do tabu da virgindade no sertão, no início deste século. O tema é tratado dentro da perspectiva de pesquisa linguística, característica das obras anteriores da mesma autora”. Além disso, Hermano José (em 27 de maio de 1977) acrescenta que “como nas suas outras peças, o veículo é os costumes e o linguajar do povo do Sertão, que ela conhece muito bem e a que dedica pesquisa constante”. Isso nos dá uma ideia de como a questão linguística era importante para a construção da produção de Lourdes, uma vez que sua preocupação converge com o que consideramos como um “arte-fato”, utilizando por empréstimo o termo utilizado por Haesbaert (2010).

Posto isso, o regionalismo é adotado como paradigma de realismo, em que nossa região é um espaço referencial e simbólico, instaurando um compromisso da autora diante da representação das tensões de domínio/submissão entre os gêneros. A expressão da regionalidade na peça ultrapassa, para nós, a ideia de região, pois a dramaturga movida pela estrutura de sentimento de seu tempo absorve os valores sociais emergentes que são acionados pela tensão entre os desejos individuais e as instituições sociais (incluindo a família) como indícios que apontam para a percepção de uma estrutura de sentimentos trágica e regional na peça analisada.

Com base nesses apontamentos, reconhecemos que diversos caminhos exigem uma retomada posterior, a fim de verticalizar as discussões iniciadas aqui, contemplando, por exemplo, o diálogo intercultural presente na dramaturgia de García Lorca e de Lourdes Ramalho, circunscrita não só entre esses dois autores, mas que pode abranger os aspectos da literatura produzida em nossa região, que traz muito do imaginário Ibérico. Há, nesse sentido, a possibilidade de continuar discutindo aspectos temático/formais na dramaturgia de Lourdes Ramalho e García Lorca, evidenciando que no interior do Nordeste muito se guarda da hierarquia e assimetria das relações entre os gêneros (elementos que ainda não esgotaram sua possibilidade de discussão). Inicialmente, ao deliberarmos sobre a interculturalidade da produção de ambos, indicamos algumas possibilidades de estudo, que poderão ser retomadas por outros pesquisadores (ou mesmo por nós) em um momento propício.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. "Quem é frouxo não se mete": Violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. **Projeto História (PUC-SP)**, São Paulo, v. 19, p.173-188, nov. 1999.

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

ANDRADE, Valéria; SCHNEIDER, Liane; MACIEL, Diógenes. O teatro feminino-feminista-libertário de Lourdes Ramalho. **Faces de Eva**. n. 21. Edições Colibri. Universidade de Nova Lisboa, 2008. p. 63-78.

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

APOLINÁRIO, Rodrigo Emanuel de Freitas. **A literatura de folhetos nordestina e o teatro em cordel de Lourdes Ramalho**: Cruzamentos. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

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

ARISTÓTELES. **Poética**. 1. ed. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

AYALA, Maria Ignez Novais. O conto popular: o fazer dentro da vida. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, IV.,1989, Recife, **Anais...** São Paulo: ANPOLL, julho de 1989, p. 260-267.

BALME, Christopher B. Theories of theater 1: historial paradigms. **The Cambridge introduction to theatre studies**. New York: Cambridge University Press, 2008. p. 151-177.

BATISTA, Fernanda Félix da Costa. Encontros e desencontros n'a feira, de Lourdes Ramalho. In: MACIEL, Diógenes André Vieira. **Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais**. Campina Grande: Edupeb, 2016. p. 85-106.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva: Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. **Formas de ser um, de ser só**: Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa em Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

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

CASTRO FILHO, Claudio. **O trágico no Teatro de Federico García Lorca**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa. Dois críticos literários. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Bpotempo, 2004, p. 135-158.

CEVASCO, Maria Elisa. **As Dez Lições Sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p.9-98.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

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.

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

COSTA, Patrícia Valéria da. **O silenciamento das personagens como expressão do trágico em Cartilha do silêncio, de Francisco José Dantas**. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.

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

CUTILEIRO, José. Prefácio à edição portuguesa (1971). In: PERISTIANY, John G. **Honra e vergonha: Valores das sociedades mediterrânicas**. 2. ed. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 1988, p. 4-27.

DANTAS FILHO, João. **Homens nordestinos em cena: relações/tensões de masculinidades em As Velhas, de Lourdes Ramalho**. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

DIAZ-PLAJA, Guillermo. **Federico Garcia Lorca: um estúdio crítico**. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948.

FARIA, João Roberto. Um tema: a formação do teatro brasileiro. In: FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (orgs). **Décio de Almeida Prado: um homem de teatro**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997. P. 267-281.

FERREIRA, Jefferson Nunes. **Sem medo das palavras: Introdução à obra de Lourdes Ramalho**. 88 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, 88, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de Literatura e de Experiência para a Sociologia da Cultura de Raymond Williams. Trad. Leila Curi Rodrigues Olivi. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, v. 14. n. 27, 2009. p. 371-396.

GADELHA, Carmem. De arquétipo e flores. In: CASTRO FILHO, Claudio. **O trágico no Teatro de Federico García Lorca**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2009. p. 5-14.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 05, p. 44-55, 2000.

GARBUGLIO, José Carlos. Fôlego de gato (o regionalismo e suas versões), **Acta Semiótica et Lingvística**, PPGL/UFPB-SBPL, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 41-46, 1979.

GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangue**. Trad. Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

GARCÍA LORCA, Federico. **A casa da Bernarda Alba**: drama das mulheres em vilarejos da Espanha. Trad. Marcus Mota. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, I.M.M; JANOTTI JUNIOR, J (org.). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011. p.29-48.

GOMES, Heloisa Toller. **O poder rural na ficção**. São Paulo: Ática, 1981.

GONZÁLEZ, Mário M. **A trilogia da Terra Espanhola**: De Federico García Lorca. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GRAMSCI, Antonio. Conceito de nacional-popular. In: **Cadernos do cárcere**. Trad. e Org. Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. p. 39-45.

GUINSBURG, J; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HAESBAERT, Rogério. Região, Regionalização e Regionalidade: questões contemporâneas. **Antares**, Rio de Janeiro, v. 3, p.1-24, jan-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/416/360>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

HOHDEN, Fabíola. Para que Serve o Conceito de Honra, ainda hoje? **Ensaio Bibliográfico**, Campos, v. 2, n. 7, p.101-120, ago. 2006.

JOSÉ, Hermano. Os Mal-Amados. Os mal amados: uma tragédia sertaneja. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. **O Norte**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

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.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. A feira: reflexões em torno de algumas linhas, entrelinhas e dinâmicas. In: MACIEL, Diógenes A. V; ANDRADE, Valéria [orgs]. **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Ideia, 2007. p.239-254.

MACHADO, Roberto. Poética da tragédia e filosofia do trágico. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Azhar, 2006. p. 23-49.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Lourdes Ramalho na cena teatral campinense (1974-1975). Mimeo, 2017a.

MACIEL, Diógenes André Vieira. A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.26, n.1, p.23-42. 2017b.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Lourdes Ramalho na cena campinense: Aproximações metodológicas para uma pesquisa em história do teatro. In: MACIEL, Diógenes A.V. (org). **Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais**. Campina Grande: Eduepb, 2016. p. 13-34.

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://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%2010\\_1\\_final\\_12.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%2010_1_final_12.pdf).

MACIEL, Diógenes André Vieira. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 18, n. 28, p.328-347. 2009.

“Mal-amados” estreia hoje no Santa Roza a partir de 21 horas. **O Norte**. João Pessoa, 6 mai. 1977, p. 3.

MONTE JÚNIOR, Humberto Carneiro. **Tragédia e remitologização em A bagaceira de José Américo de Almeida**. 2017. 65 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras - Português, Universidade Estadual da Paraíba, Monteiro, 2017.

MORAES, José Marcos Batista de. **Do texto à cena, da cena ao texto: Reflexões sobre diferentes encenações d'As velhas, de Lourdes Ramalho**. 2014. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

MORETTI, Tacyana Muniz Caldonazzo. **Trágico e tragédia em Uma mulher vestida de sol, de Ariano Suassuna**. 2011. 88 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. **“Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, de Federico García Lorca: a tradução como processo e como resultado**. 2008. 330 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: USP, 2000.

OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella de. **Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama**. 2014. 180 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-RIO, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de

Janeiro, 2014. Disponível em: <[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=1011745\\_2014\\_Indice.html](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=1011745_2014_Indice.html)>. Acesso em: 12 out. 2017.

OLIVEIRA, Izabel Cristina da Costa Bezerra. **A dupla poética do silêncio**: Uma análise de Fogo Morto e Cartilha do silêncio. 2010. 248 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

PAVIS, Patrice. Para uma teoria de Cultura e de Encenação. In: **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva: 2008, p. 1-20.

PITT-RIVERS, John. Honra e posição social. In: PERISTIANY, John G. **Honra e vergonha**: Valores das sociedades mediterrânicas. 2. ed. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 1988, p. 11-59.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **As velhas**. Campina Grande: Editora Bagagem, 2010.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. O ibérico na dramaturgia do Nordeste. In: MOREIRA, Nadilza M. B.; SCHNEIDER, Liane (Orgs). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 49-54.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Os Mal-Amados. In: CORRÊA NETO, Alarico et. al. **Teatro paraibano, hoje**. João Pessoa: A União, 1980. p. 81-150.

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 7-16.

REIS, Luís. **TPN – Teatro Popular do Nordeste**: o palco e o mundo de: Hermilo Borba Filho. Recife: Cepe, 2018.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto**: romance. 80. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

RIBEIRO, Maria Goretti. **Imaginário da serpente de A a Z**. Campina Grande: Eduepb, 2017.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. Foco: desde Aristóteles. **Modernidade e tragédia**: de Budapeste a Berlim às voltas com Peter Szondi e seus amigos. Tese (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009. p. 16-78.

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

ROHDEN, Fabíola. Para que serve o Conceito de Honra, ainda hoje? **Revista de antropologia**, Campos, v. 2, n. 7, p.101-120, 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7436/5330>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

ROMILLY, Jacqueline de. O gênero trágico. Trad. Ivo Martinazzo. **A tragédia grega**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 15-46.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

SANTOS, Monalisa Barboza. Paraíba em cena: Lourdes Ramalho e a busca por uma historiografia do teatro campinense. **Cadernos de Pós-graduação em Letras**, São Paulo, v. 17, n. 2, p.215-229, jul-dez, 2017.

SANTOS, Monalisa Barboza. **A discussão em torno da peça Os mal-amados**: produção crítica e memória sobre o teatro campinense. 2016. 60 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras - Língua Portuguesa, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno - que poderia ser um trágico (do) cotidiano. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 4, p. 3-15, abr. 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A “reprise” (resposta ao pós-dramático). **Outro diálogo**: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Tradução de Luiz Varela. Évora: Editora Licorne, 2011. p. 33-50.

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

SÜSSEKIND, Pedro. A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi. **Folhetim**, n. 17, mai0-ago, p. 17-23, 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1980-1950)**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: **Recursos de esperança**: cultura, democracia, socialismo. Trad. Nair Fonseca; João Alexandre Pechanski. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p.3-28.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Drama from Ibsen to Brecht**. Londres: Pelican Books, 1983.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. ORROM, M. **Preface to Film**. London: Film Drama Ltd, 1954