



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

MONALISA BARBOZA SANTOS COLAÇO

LOURDES RAMALHO NO "PALCO DAS PALAVRAS":
as fontes documentais e a cultura teatral como caminhos para a análise-interpretação de
duas peças – *A Eleição* e *Festa do Rosário*

CAMPINA GRANDE – PB

Março, 2023

MONALISA BARBOZA SANTOS COLAÇO

LOURDES RAMALHO NO "PALCO DAS PALAVRAS":
as fontes documentais e a cultura teatral como caminhos para a análise-interpretação de
duas peças – *A Eleição* e *Festa do Rosário*

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

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos
Culturais

Área de Concentração: Literatura e Estudos
Interculturais.

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

CAMPINA GRANDE – PB

Março, 2023

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.

C683I Colaço, Monalisa Barboza Santos.
Lourdes Ramalho no "Palco das palavras" [manuscrito] : as fontes documentais e a cultura teatral como caminhos para a análise-interpretação de duas peças – A Eleição e Festa do Rosário / Monalisa Barboza Santos Colaço. - 2023.
202 p. : il. colorido.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "

1. Dramaturgia ramalhiana. 2. Pesquisa documental. 3. Historiografia teatral. 4. Crítica social. I. Título

21. ed. CDD 808.2

MONALISA BARBOZA SANTOS COLAÇO

LOURDES RAMALHO NO "PALCO DAS PALAVRAS":
as fontes documentais e a cultura teatral como caminhos para a análise-interpretação de duas peças
– *A Eleição e Festa do Rosário*

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

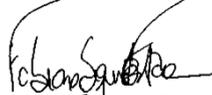
Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos
Culturais

Aprovada em: 31 de março de 2023.

BANCA EXAMINADORA



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



Profa. Dra. Fabiana Siqueira Fontana
(Examinadora Externa – DAC/CAL/UFSM)



Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati
(Examinadora Externa – PROFLETRAS/UDEL)



Profa. Dra. Valeria Andrade
(Examinadora Interna – PPGLI/UEPB)



Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva
(Examinador Interno – PPGLI/UEPB)

*À memória de Maria de Lourdes Nunes Ramalho,
por toda sua contribuição à cultura teatral campinense, dedico.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro Ítalo Colaço, que, entre as pessoas que convivem comigo, certamente, conheceu o meu melhor e o meu pior nesta trajetória. Por sua paciência e seu cuidado, o meu muito obrigada.

Aos que foram alento, porto seguro e casa. Pelas palavras de incentivo e compreensão, agradeço aos meus familiares e amigos.

Aos professores Zuleide Duarte, Marcelo Medeiros e demais avaliadores pela leitura generosa do meu trabalho.

Aos agentes da cena campinense Waldenys Brasil, Fátima Ribeiro e Emilson Formiga.

Ao meu querido orientador Diógenes Maciel: obrigada pelas partilhas e sua generosidade em guiar-me pelas searas do teatro e da dramaturgia ramalhiana.

Ao corpo docente e colegas do PPGLI.

À CAPES, pelo fomento crucial para o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa se volta à análise-interpretação de dois textos dramaturgicos da dramaturga Lourdes Ramalho, a saber *A Eleição* e *Festa do Rosário*, com o fito de considerar a relação entre a agente e o seu trabalho intelectual e criativo de artista, em meio a uma cultura teatral e a um sistema teatral, especificamente no que tange às dinâmicas da cena teatral campinense. Toma-se o evento teatral e as aludidas dinâmicas contextuais, nas décadas de 1970 e 1980, mediante a análise do arquivo pessoal como um elemento a ser considerado em face do trabalho coletivo que marca a prática teatral, também resguardada em arquivos públicos – neste caso, o Arquivo Nacional, na Seção de Processos Teatrais referentes à censura prévia de textos-espetáculos. A análise-interpretação que se propõe parte da compreensão do arquivo, da dramaturgia e da encenação do *corpus*, considerando os trânsitos entre a obra dramaturgica e a obra cênica, recuperados pela tessitura de uma narrativa tomada com base na investigação das fontes. Parte-se, pois, de uma pesquisa documental, com base nas fontes textuais (obra dramaturgica), considerando tanto os datiloscritos, disponíveis nos arquivos privados e públicos, bem como os textos editados em livros e os programas de espetáculos montados a partir desses textos, além de outros documentos iconográficos acessíveis a partir de álbuns de recortes e clipagem das estreias. Por fim, busca-se, pela análise-interpretação envidada, discutir os elementos da comicidade e da crítica social, explorados na dialética forma-conteúdo, que marcam uma mudança no modo de sentir e de formar da dramaturga e que, conforme se intenta mostrar, contribuem para o entendimento das dinâmicas do fazer teatral da cidade de Campina Grande (PB).

Palavras-chave: dramaturgia ramalhiana; pesquisa documental; historiografia teatral; comicidade; crítica social.

ABSTRACT

This work analyses two dramaturgic texts of the playwright Lourdes Ramalho, namely *A Eleição* and *Festa do Rosário*, with the purpose of pondering about the relation between the artist and her intellectual and creative work, amid a theatrical culture and a theatrical system, specifically regarding the dynamics of the Campina's theatrical scene. We take into consideration the theatrical event and the alluded context dynamics, in the decades of 1970s and 1980s, through the analysis of the personal archive as an element to be considered due to the collective nature that marks the theatrical practice, as well as the public archives. – in this case, the National Archive, in the Theatrical Processes Section referring the prior censorship of performance-texts. The analysis-interpretation we propose starts from the comprehension of the archive, the dramaturgy and the staging of the *corpus*, considering the movements between the dramatic work and the scenic work, retrieved by the composition of a narrative based on the investigation of the sources. We proceed through a documentary research, based on textual sources (dramatic work), considering both the typewritten texts, available in the public and private archives, and the texts published on edited books and the programs of performances mounted from these texts, in addition to other iconographic documents accessible through the scrapbooks and clipping from the plays'premieres. Finally, we aim to discuss the elements of comicality and social criticism, explored in the form-content dialectics, that indicates a transition in the dramaturg's way of feeling and creating that, as we intend to show, contributes to the understanding of the dynamics of the theatrical creation of the city of Campina Grande (PB).

Keywords: Ramalho's dramaturgy; documentary research; theatrical historiography; comicality; social criticism.

RESUMEN

La presente investigación realiza un análisis-interpretación de dos textos dramáticos de la dramaturga Lourdes Ramalho, que son *A Eleição* y *Festa do Rosário*, con el objetivo de considerar la relación entre el agente y su trabajo intelectual y creativo de artista, en medio de una cultura teatral y un sistema teatral, específicamente en lo que se refiere a las dinámicas de la escena teatral de Campina Grande. Toma el evento teatral y las dinámicas contextuales, en las décadas de 1970 y 1980, a través del análisis del archivo personal como elemento a ser considerado frente al trabajo colectivo que marca la práctica teatral, también resguardada en archivos públicos – en este caso, el Archivo Nacional, en la Sección de Procesos Teatrales referentes a la censura previa de textos-espectáculos. El análisis-interpretación que se propone parte de la comprensión del archivo, de la dramaturgia y de la puesta en escena del *corpus*, considerando los tránsitos entre la obra dramática y la obra escénica, recuperados por la estructura de una narrativa basada en la investigación de fuentes. Se parte, de este modo, de una investigación documental, a partir de fuentes textuales (obra dramática), considerando tanto los mecanografiados, disponibles en los archivos privados y públicos, como los textos editados en libros y los programas de espectáculos hechos a partir de estos textos, además de otros documentos iconográficos accesibles a través de álbumes de recortes y collages de los estrenos. Por fin, se busca, a través del análisis-interpretación realizado, discutir los elementos de la comedia y la crítica social, explorados en la dialéctica forma-contenido, que marcan un cambio en la manera de sentir y de formar de la dramaturga y que, conforme se propone evidenciar, contribuyen para comprender las dinámicas de hacer teatro en la ciudad de Campina Grande (PB).

Palabras-clave: dramaturgia ramalhiana; investigación documental; historiografía teatral; comedia; crítica social.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema de mediação evento-contexto	36
Figura 2: Requerimento de liberação de A Eleição (1978)	40
Figura 3: Certificado de censura da Obra Teatral Festa do Rosário (1985)	41
Figura 4: Capas das coletâneas de textos de Lourdes Ramalho	43
Figura 5: Página do datiloscrito de A Eleição [1978] submetido à avaliação da censura	46
Figura 6: Capa e contracapa do programa da temporada da SOBREART-PB (1977)	57
Figura 7 Página referente à listagem do Elenco e Ficha técnica de A Eleição [1978]	62
Figura 8: Pequeno histórico do grupo no programa de A Eleição [1978]	62
Figura 9: Capa do programa do espetáculo A eleição, de 1978	67
Figura 10: Recorte de Jornal referente à apresentação d'A Eleição na IV Mostra de Teatro	72
Figura 11: Recorte do Jornal O Norte	73
Figura 12: Capa e segunda página do programa do espetáculo Festa do Rosário [1985]	128
Figura 13: Terceira e quarta página do programa do espetáculo Festa do Rosário [1985]	129
Figura 14: Festa do Rosário no XIII FENATA	175
Fotografia 1: Em cena d'A Eleição: Lourdinha Santos (Olorosa) e Emilson Formiga (Damiana)	74
Fotografia 2: Cena do espetáculo Festa do Rosário [1985]	178
Fotografia 3: Cena do espetáculo Festa do Rosário [1985]	178

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	DA DRAMATURGIA RAMALHIANA PUBLICADA, ENCENADA E ARQUIVADA	22
3	DE UMA ELEIÇÃO NO C... DO MUNDO.....	78
4	DO ROSÁRIO DOS PRETOS	125
5	CONCLUSÃO	182
	REFERÊNCIAS.....	194

1 INTRODUÇÃO

A PRESENTE PESQUISA se volta à análise-interpretação de dois textos dramaturgicos, a saber *A Eleição* e *Festa do Rosário*, considerando-os em meio a discussões sobre a *cultura teatral* da cidade de Campina Grande (PB), muito marcada, nas décadas de 1970 e 1980, por peças capazes de tensionar, a partir de um processo de modernização da cena local, um debate sobre o regionalismo/regionalidade em diálogo com a herança popular, utilizando-se, para isso, da comicidade e da crítica social como elementos potentes a serem explorados. Neste espaço, o nome de Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920-2019) – autora dos textos em tela – é basilar, quando se pretende tratar das dinâmicas culturais e teatrais desenvolvidas durante a segunda metade do século XX.

A dramaturga possui um impacto indiscutível na cultura teatral local, ocupando um lugar solar no que tange à recepção de sua obra e que, conseqüentemente, vem recebendo uma atenção crescente da crítica nos últimos anos, mediante argumentos que apontam para a necessidade de se promover o seu devido reconhecimento em meio ao desenvolvimento de um projeto artístico significativo para o sistema teatral nordestino, de modo mais amplo, e paraibano, de modo mais específico – sem que sejam esquecidas as suas incursões transatlânticas, já que sua obra já foi montada e remontada também em terras lusas. Conforme já sabemos, no início da década de 1970, a trajetória de Lourdes Ramalho foi marcada por um momento de autorreconhecimento de sua atividade estética como *dramaturga*, na medida em que se intensificava a sua atuação como *empreendedora cultural*, a partir de seu envolvimento com diversos projetos ligados ao fazer teatral campinense, o que acaba tendo seu “momento decisivo” (Cf. MACIEL, 2019) no ano de 1974, quando da estreia de seu texto *Fogo-Fátuo*, pelo Grupo Cênico Manuel Bandeira, da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira/FACMA, àquela altura, sob sua presidência, no I Festival Nacional de Teatro/FENAT, realizado em Campina Grande. É nesse período que, diante dessa consciência artística, a já reconhecida professora e poeta dedica-se com afinco à produção, sistematização

e registro de suas atividades teatrais, já desenvolvidas desde a sua atuação nas escolas em que lecionava, passando a atuar naquela *cultura teatral*.

Entendemos por *cultura teatral* um conjunto de práticas produtoras que passam pelo critério interpretativo dos agentes que participam diretamente do seu processo de criação, bem como daqueles sujeitos que recepcionam tais processos. Sobre esse conceito, Torres Neto (2016) esclarece que a atividade teatral é marcada por ser uma prática coletiva significativa que auxilia a compreensão da cultura, como elemento produtivo nas pesquisas teatrais. O pesquisador defende que o levantamento de certos “sintomas”, relacionados ao esforço intelectual e criativo de um artista, em diálogo com a sociedade, terá como mediadores as obras, as instituições, os próprios agentes envolvidos no processo de criação do evento teatral. Nesta direção, ele defende que o trabalho teatral está fundado em três esferas: a da criação, da execução e da recepção, resultando em um *sistema* marcado pelos elementos dessa cultura teatral.

Tal pensamento dialoga, portanto, com a compreensão do *sistema teatral* que reflete as ações e reações dos agentes nele e por ele envolvidos. Por isso, neste trabalho, nos dedicamos à investigação em torno de produções estéticas de Lourdes Ramalho, pois percebemos que a análise-interpretação do seu modo de operar nesta cultura teatral, acrescentar-nos-á subsídios para compreender as dinâmicas do sistema teatral campinense, pois, conforme a perspectiva de Torres Neto (2016, p. 54):

Tal sistema pode ser visualizado pela dinâmica que nutre, fazendo reagir múltiplos agentes e elementos de uma cultura teatral, elementos estes que são as variáveis que fazem o sistema agir, o qual não existe de maneira pré-fabricada ou idealizada. Um sistema teatral estaria, assim, delimitado por questões geográficas (local, regional e nacional) e faixas temporais referentes às durações das relações entre conceber e criar, executar e exhibir, fruir e desfrutar uma obra.

Nesse sentido, metodologicamente, recorreremos à *pesquisa documental*, notadamente ao lidarmos com fontes textuais (de sua dramaturgia), a saber, os datiloscritos (mantidos em arquivos privados e públicos), os textos editados em livros e os programas de espetáculos montados a partir destes textos, além de outros documentos iconográficos acessíveis. Por esta

direção, intentamos discutir a *história dos textos*, tomada a partir da análise de livros já publicados ou pela documentação que compõe o acervo pessoal da dramaturga citada (manuscritos, datiloscritos e textos digitados) e pelos textos que podem ser localizados junto ao Arquivo Nacional, na Seção de Processos Teatrais referentes à censura prévia de textos-espetáculos.

De outro lado, também buscaremos traçar aspectos que toquem a *história dos espetáculos*, fundada na compreensão que considera não só os textos dramaturgicos, mas uma história a ser (re)contada através dos vestígios¹ que tragam as marcas do fato teatral, lidando, para isso, com a análise das fontes escritas, imagéticas e orais (Cf. BRANDÃO, 2001; BRANDÃO, 2017). Diante disso, apesar das discussões realizadas aqui tomarem a obra dramaturgica como ponto de partida, é importante salientar que nossa discussão não se restringe a ela, pois consideramos também a análise das fontes, com o fito de tecer *uma* narrativa sobre um evento-teatral, contribuindo, portanto, para uma visão que considera o texto e a sua articulação com a memória da cena local.

A partir disso, antes de realizar o afunilamento sobre a nossa pesquisa propriamente dita, notadamente no que se refere ao seu *corpus* e descrição dos demais capítulos, é mister compreender o terreno em que se situa esta proposta, à medida que vamos considerando as

¹ Em uma pesquisa como esta, a utilização das fontes documentais nos ajuda a compreender os arquivos (onde elas podem ser localizadas) por essa premissa, em que as fontes são estabelecidas pelos vestígios conservados pelos homens ou pelo tempo. Brandão (2001) afirma que um passo essencial para o trabalho em *História do Teatro* é compreender as tipologias das fontes. Para isso, expõe que há aquelas fontes *primárias* que, ainda que mantenham uma relação próxima com a cena, podem ser organizadas como fontes primárias de primeiro grau e de segundo grau. As fontes primárias de primeiro grau englobariam “o texto da montagem, [...] os cadernos de ensaio e de montagem ou esboços, croquis, esquemas, maquetes e plantas, as fotos e registro iconográficos do processo de ensaio e de apresentação” (BRANDÃO, 2001, p. 213-214). Por sua vez, as fontes primárias de segundo grau podem ser identificadas como aquelas que estariam mais distanciadas do processo da cena, que dizem de uma exterioridade, mas que estão atreladas às dinâmicas da montagem, que visem a divulgação, produzidos pela equipe artística, isto é, “os programas, cartazes, filipetas, releases, enfim, todos os textos em que o objeto não é mais atuar em um processo de montagem/criação” (BRANDÃO, 2001, p. 214). As documentações ligadas aos trabalhos jornalísticos e críticos, em um primeiro momento, foram tomadas como fonte primária de segundo grau pela pesquisadora que, posteriormente, reavalia esta materialidade e as compreende como fonte de primeiro grau, diante da escassez das fontes primárias por excelência.

relações entre a história e o tempo², bem como uma noção mais ampliada de teatro brasileiro, à medida que essa aproximação está permeada pela “impossibilidade” de escrita de uma história desse sistema, pois, nessa empreitada, há duas afirmações que são sobremaneira relevantes considerar: a primeira é a consciência de que não foi elaborada uma obra monumental,³ resultado de estudos sobre a trajetória do teatro no Brasil (no que diz de sua enorme extensão territorial); e a segunda é que o que foi elaborado, até o momento, localiza-se em um patamar limitador, visto que são apresentados apenas elementos fragmentários e parciais, muito concentrados no Sudeste do Brasil.

A limitação referida indica, então, que há uma série de dificuldades atinentes aos estudos sobre cultura teatral no Brasil, em especial, ao se pensar sobre os termos “teatro” e “brasileiro” como elementos desse obstáculo. Isso ocorre porque, em muitas situações, os estudos de *teatro* são reduzidos à dramaturgia e ao universo da literatura, a partir do reconhecimento de tendências e tradições, resultando em uma desvinculação da materialidade particular (Cf. BRANDÃO, 2010). Consequentemente, por meio dessa ação, os estudos realizados produzem “alguns volumes [que] são muito mais estudos de História de Literatura Dramática do que estudos sobre o teatro, sua diversidade, seus procedimentos, mecanismos, conceitos, imagens, motores, personalidades e acontecimentos” (BRANDÃO, 2010, p. 337). Além disso, outro caminho traçado é o estudo baseado em um olhar letrado por

² A relação do homem com o tempo nos diz de dinâmicas de um longo processo de aprendizagem, sendo construído como um lugar de duração e mudança, uma continuidade inquieta ou uma “construção cultural deliberada”, de acordo com o pensamento de Norbert Elias, recuperado por Brandão (2010). Diante disso, o ser humano é constituído por uma dinâmica intensa de mudanças de construção e desconstrução de um patrimônio histórico já adquirido, contribuindo, portanto, para uma operação de alargamento desse repertório. A história, por sua vez, conforme o dizer de Brandão (2010), está diretamente ligada ao tempo: assim, a dinâmica entre história e tempo é o ponto de partida para qualquer pesquisa em torno da cultura teatral.

³ A *história monumental* refere-se a um conjunto de acontecimentos, cuja abordagem engloba uma visão consolidada do teatro como referência cultural, correspondente ao que seria um “espírito” ou alma do país, conforme a pesquisadora supracitada. Em outras palavras, “seria, portanto, uma espécie de olhar panorâmico que concederia a lógica, uma inteligibilidade à arte praticada na extensão territorial do país” (BRANDÃO, 2010, p. 334). Brandão (2010) aponta a falta de volumes e estudos publicados em relação a uma historiografia do teatro brasileiro: “Nestes poucos volumes é bem difícil localizar visões contínuas, consequentes e detalhadas do processo e acontecimento do teatro em nosso país, no tempo em seu sentido amplo, o que se pode definir como *um enfoque de longa duração*. E esta falta vai mais adiante, extrapola a exigência do reconhecimento da presença do tempo como força estruturadora e estruturante” (BRANDÃO, 2010, p. 336, grifos da autora).

meio de uma História da Literatura, partindo de uma cronologia ou encadeamento de obras dos autores.

Em nosso caso, não consideramos o texto dramaturgico como fonte única e exclusiva, visto que o cruzamento com outras tipologias documentais nos auxilia a analisar a atividade cênica empreendida em seu entorno, cujo movimento inicial se distancia da tendência dominante, quando se lida com a história do teatro, vista sob a ótica da história da literatura dramática. Posto isso, esta reflexão parte de uma compreensão metodológica que lida com a “experiência de trabalho com objetos, metodologias e fontes documentais que não querem mais esgotar-se na utilização do texto literário como fonte documental primária e exclusiva” (RABETTI, 2006, p. 33). Isso não indica, por sua vez, que se deva excluir a peça de teatro do âmbito de sua competência documental, isto é, como fonte primária, mas aponta para a irrupção de uma postura diferenciada do pesquisador no tratamento analítico que será adotado, isso porque, no âmbito da historiografia, esse posicionamento difere do exercício crítico apreciativo.

Ainda sobre a problemática de Brandão (2010) no que se refere ao segundo termo – *brasileiro*, a pesquisadora destaca o recorte realizado em relação às tendências teatrais, durante os séculos XIX e parte do XX, em que predomina o aparecimento das manifestações ocorridas no Rio de Janeiro, capital do país àquela época. De tal modo, o Rio de Janeiro foi o principal epicentro dos estudos e pesquisas realizadas, dando a entender, em muitos casos, de que não acontecia práticas teatrais fora da cidade. Só a partir de 1950, as pesquisas realizadas começam a incluir São Paulo como um novo centro do poder teatral, o que pode ser justificado pelo crescimento industrial da cidade como potência econômica, o que reverbera efervescências no mercado de teatro.

Contudo, em relação aos demais Estados fora desse eixo, pouco se é dito, ou seja, “quando muito, são apresentadas notas esparsas, restritas à localização de ciclos locais ou personalidades, fatos de exceção que escamoteiam o vazio de pesquisa, um dos maiores problemas da área de estudos” (BRANDÃO, 2010, p. 338). Percebemos, diante desses apontamentos, que as histórias do teatro brasileiro – ou melhor, as histórias que até agora

foram contadas – são permeadas, quase sempre, por uma forte exclusão das práticas teatrais ocorridas fora do eixo Rio-São Paulo, em que há uma atribuição de grandeza nacional a esses dois Estados sem ocorrer problematizações a respeito.

Por isso, seguindo esta trilha problemática, chegamos às *lacunas* e às *séries*, constituindo dois elementos que são artificios de negação do tempo, ao qual nos referíamos anteriormente, uma vez que estabelecem meios de supressão em que

as lacunas surgem da falta de conceituação de tempo histórico (do teatro), de teatro e de nacionalidade, bem como omissão de temas e parcelas do objeto de estudo ainda não pesquisados; as séries resultam da repetição mecânica de formulações anteriores, sem abordagem crítico-analítica nova (BRANDÃO, 2010, p. 338).

É assim que, como já destacamos acima, a presente pesquisa, especialmente no que se refere ao campo e às fontes, foi de cunho *documental*, justamente diante da impossibilidade de uma escrita *monumental* também já aludida, pois o objeto pesquisado “não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos” (BRANDÃO, 2006, p. 111). Ao considerar tal questão, visamos empreender uma pesquisa sobre o contexto local, obviamente fora do eixo Rio-São Paulo, posto que se percebe as inúmeras *lacunas* (referentes à historiografia do teatro em outras regiões do país) e as *séries* que, assim, naturalizam o apagamento de tantos fenômenos da escrita dessa mesma história.

Nesse sentido, não pretendemos contemplar uma totalidade das manifestações teatrais campinenses, mas dar curso a uma mediação entre presente/passado e entre texto/cena. E, por isso, ao lidarmos com aspectos que dizem da tessitura da história e da historiografia do teatro na Paraíba, nos deparamos com questões que são bastante convergentes, como a escassez de estudos e publicações nesse campo. Isso ocorre, entre outras coisas, porque existe um sistema de produção variável e múltiplo, com a ação de diferentes agentes, em meio a ideologias e convenções que exigem do pesquisador uma consciência histórica para entender as particularidades dessas práticas teatrais. Assim, um

exemplo dessa pluralidade é a *cena campinense* em contraponto à *cena tabajara* (desenvolvida na capital), como destaca Duílio Cunha Lima (2016).⁴

Diante dessa questão, reiteramos a possibilidade de termos, diante de nós, um vasto campo de pesquisa que ainda não está devidamente trilhado. Mas, antes, precisamos considerar os caminhos já trilhados, pelos quais se busca compreender mais sobre as dinâmicas da cena campinense (1974-1975), corroborada pela pesquisa desenvolvida por Diógenes Maciel (2019), cuja sincronia teórico-crítica e metodológica dialoga com a pesquisa de Cunha Lima (2016), mas que toma a figura de Lourdes Ramalho sob a ótica de uma “empreendedora cultural”, cuja atuação na cidade contribuiu para a percepção da iniciativa de um projeto de grupo, dizendo muito das dinâmicas do teatro moderno de Campina Grande àquela época. Assim, dando prosseguimento às reflexões realizadas pelo pesquisador, buscamos, através da análise de dois textos (montados em espetáculos), testar a hipótese de que é possível perceber essa iniciativa em face da *manutenção* de um projeto de teatro de grupo, com muita ênfase sobre a constituição de um repertório, inicialmente com a Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira (FACMA), passando pelas atividades ligadas à Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (SOBREART) e, posteriormente, ao Grupo Cênico do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno (CCPCM).

Em outros termos, neste trabalho de tese, via um estudo de caso no contexto campinense, traçamos uma compreensão sobre a cultura teatral, olhando para as atividades criativas empreendidas sobre textos ramalhianos, a partir de dados temas, formas e convenções. Sistematizando, portanto, tais questões, traçamos as seguintes hipóteses: (1)

⁴ Diante dessa realidade, destacamos as contribuições dadas pelo pesquisador que, em sua pesquisa doutoral, trouxe aos estudos teatrais da Paraíba avanços relevantes acerca da, assim chamada, “cena tabajara”, com ênfase no último quartel do século XX (1975-2000). Nessa pesquisa, o professor buscou recuperar as memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa, tecendo *uma* história dentre tantas que poderiam ser traçadas, dando ênfase à relação texto/cena e destacando Fernando Teixeira como encenador-síntese daquela época. Inicialmente, este empreendimento visava dar conta do mapeamento e análise da produção teatral de João Pessoa e Campina Grande. Todavia, pelo “levantamento e a análise preliminar dos dados coletados em jornais, optamos por trabalhar apenas com os espetáculos realizados na capital do estado. Este afunilamento aconteceu em função do grande volume de espetáculos produzidos e, em especial, por enxergar uma dinâmica diferenciada de produção [...] que provavelmente, apontaria para duas análises díspares” (LIMA, 2016, p. 16). O esclarecimento dado por Lima (2016) corrobora a ideia de que não há *uma* história do teatro, mesmo quando o recorte é feito em um mesmo estado, no caso da Paraíba.

seria possível perceber, a partir da década de 1970, uma maior movimentação no mercado teatral de Campina Grande, uma vez que, no que se refere ao texto-cena, foi consolidada a valorização de dramaturgos locais, que apresentavam textos com temáticas sob uma ótica da regionalidade; (2) a criação de novos grupos de teatro amador, a exemplo da FACMA, como também as atividades ligadas à SOBREART, em concomitância à criação do Grupo Feira ligado ao Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, é um sinal de que ocorria na cidade um empreendimento em vista da reestruturação do teatro de grupo, cujas experimentações dizem respeito a uma modernização da cena campinense, via ampliação das linhas temáticas e abordagens genéricas.

Com isso, traçamos a tese de que a análise da trajetória de Lourdes Ramalho, como uma *agente da cena*, produz, a partir de sua relação com a sociedade, uma compreensão sistemática dos modos de articulação cultural no sistema teatral campinense. Nesse sentido, mediante o recorte analisado (1975-1985), é possível recuperarmos aspectos de uma cultura teatral expressiva no âmbito local, delineando dinâmicas de um mercado teatral frágil, ainda voltado às experimentações amadoras. Consideramos, para tanto, um critério de seleção para o período histórico e para a definição do corpus de análise: o recorte foi delimitado no momento em que cessam, até agora, as pesquisas mais largamente desenvolvidas em torno da obra ramalhiana, a saber, o ano de 1978, quando se deu a montagem, do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, da peça *A Eleição*, no qual se verifica, inicialmente, a manutenção da convenção regionalista enquanto projeto estético advindo, em esfera de continuidade, do período imediatamente anterior e já esmiuçado pelas pesquisas empreendidas por Diógenes Maciel, e, depois, a ruptura com a convenção de um trágico-regional, mediante o acionamento de recursos de comicidade e riso.

Assim, tal história (dos textos e dos espetáculos) está sendo investigada por meio da pesquisa documental, etapa essa que se desenvolve pela organização e coleta de materiais no arquivo pessoal da dramaturga, denominado Arquivo Lourdes Ramalho (ALR), em que se reúnem, além dos seus textos dramaturgicos, materiais ligados ao processo de criação, à montagem e à recepção dos espetáculos (dossiês, programas, cartazes, críticas, fotografias e

matérias de jornais), bem como as dinâmicas de trabalho dos grupos aos quais se vinculava, considerando a experiência coletiva, utilizando-se também dos registros documentais do Arquivo Nacional, oriundos dos processos gerados pelo Divisão de Censura e Diversões Públicas.

Este trabalho, assim, está subdividido em três capítulos: no primeiro capítulo, intitulado “Da dramaturgia ramalhiana publicada, encenada e arquivada”, buscamos analisar os documentos, considerando os seus contextos de produção, orientados pelas dinâmicas da *cultura teatral* circundante que acaba por dialogar com a metodologia proposta por Thomas Postlewait (2009). Tal perspectiva considera o contexto como um elemento plural – subdividido em mundo, recepção, agentes e patrimônio artístico – e que se relaciona ao evento-teatral. Ainda nesse capítulo, consideramos os elementos para compreensão da pesquisa em arquivos, da constituição do arquivo pessoal como fonte de pesquisa, bem como os elementos ligados às fontes orais que nos auxiliaram a tecer uma narrativa em torno do evento teatral. Assim, empreendemos a busca por uma *história do espetáculo*, de modo que pudemos privilegiar o momento de mudança do modo de sentir/formar da dramaturga Lourdes Ramalho em relação à tessitura de um trágico-regional para uma dinâmica ainda mais ligada ao regional, mas sob uma perspectiva cômica.

Buscamos, portanto, compreender como a reorganização do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno diz de uma dinâmica contextual e marcada por aspectos relativos ao repertório e à sua organização amadora, mediante uma análise de documentações presentes em arquivos públicos e pessoais, passando pelos processos em torno da estreia do espetáculo *A eleição* [1978], apresentando também uma introdução à problemática que envolve *Festa do Rosário* [1985], texto que permaneceu inédito aos palcos [de 1977 a 1985], mesmo após a sua publicação, e cuja documentação é bastante exígua, elementos que foram analisados no capítulo três. Ainda nesse primeiro capítulo, privilegamos a discussão que toma os diálogos estabelecidos, as interrelações e o exercício das funções dos artistas que geraram os resquícios daquela cultura teatral passíveis de serem recuperados pelos documentos.

Dando seguimento à busca por uma compreensão em vista da materialidade textual, no segundo capítulo, sob o título: “Uma Eleição no c... do mundo”, destacamos o processo criativo em torno do texto encenado e do texto publicado, de *A Eleição*, sendo esse último o objeto da análise desenvolvida. Nessa etapa, as contribuições de Bakhtin (2010), Bergson (2018) e Propp (1992) nos auxiliaram na compreensão dos elementos da comicidade e riso, bem como da relação do baixo material-corporal e a sua ligação com a tradição popular, elemento ambivalente presente nas imagens acionadas pela dramaturga. Ao passo que esses elementos são explorados, analisamos e propomos uma interpretação sobre a maneira como Lourdes Ramalho formaliza esteticamente o jogo político-eleitoral que estrutura a obra dramaturgica, e investigamos, pois, como as relações entre as personagens estão vazadas por uma lógica do favor, da compra de votos e do *espírito rixoso*, este último como uma categoria definida por Otsuka (2016) e utilizada por nós para auxiliar a interpretação dos elementos temático-formais explorados pela dramaturga.

Já no terceiro capítulo, intitulado: “Do rosário dos pretos”, destacamos os elementos de composição do enredo de *Festa do Rosário*, tomando os elementos temático-formais na tessitura das tramas e das relações estabelecidas entre as personagens negras representadas. Consideramos, portanto, o modo como a dramaturga traz aos palcos os dramas de uma comunidade de negros, em uma cidade interiorana, nas vésperas da preparação da festa em celebração à Nossa Senhora do Rosário, a partir das contribuições de Ayala (1996). Diante disso, foi possível compreender que a trama do texto une a memória social/cultural, a festa comunitária, a vida política, sendo perpassada por elementos de individualidade e das relações afetivo-sexuais. Com isso, contemplamos as dinâmicas que emolduram a peça, a saber a Festa do Rosário, diante das interrelações entre a comunidade e as autoridades locais, além dos conflitos étnico-raciais que revelam ambiguidades. Outros elementos destacados, nesse capítulo, são as dinâmicas que envolvem as personagens femininas da peça e do espírito rixoso e disputas como elemento temático-formal como uma chave-de-leitura desse drama ramalhiano.

2 DA DRAMATURGIA RAMALHIANA PUBLICADA, ENCENADA E ARQUIVADA

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, 2013, p. 496-497).

Lidar com a história do teatro é lidar, constantemente, com as ausências e com os vestígios, pois o espetáculo teatral é marcado pela efemeridade e, supostamente, a dramaturgia (enquanto obra literária, do gênero dramático) seria permanente. Apesar dessa máxima fazer parte de um lugar-comum, quando se trata das pesquisas na grande área das artes cênicas, faz-se importante retornar a ela para compreender a constituição dos arquivos enquanto suportes desse efêmero e dessa permanência. Conforme Rousso (1996, p. 86), a definição de *arquivo* está relacionada à noção de *fontes*, na medida em que elas podem ser entendidas como “vestígios do passado que os homens e o tempo conservaram, voluntariamente ou não – sejam eles originais ou reconstruídos, minerais, escritos, sonoros, fotográficos, audiovisuais, ou até mesmo, daqui pra frente, 'virtuais’”.

Nossa postura, doravante, será voltada à necessidade de compreendê-los a partir de seu papel na busca por uma tessitura narrativa, no caso, de uma história do teatro. Ou seja,

de maneira consciente, deliberada e justificável, [buscaremos] elementos comprobatórios da informação a fim de reconstruir uma sequência particular do passado, [com o fito] de analisá-la ou de restituí-la a seus contemporâneos sob a forma de uma narrativa, em suma, de uma escrita dotada de uma coerência interna e refutável, portanto de uma inteligibilidade científica (ROUSSO, 1996, p. 86).

Ao tratarmos de eventos teatrais, temos que nos fincar sobre a compreensão de que eles deixam resquícios/rastros/registros, os quais podem ser evocados ao longo de uma investigação. A postura do pesquisador, diante do documento, conforme o dizer de Le Goff (2013), deve ser a de alguém que desconfia, porque nenhum documento é *inócuo*, uma vez que ele traz marcas da época em que foi produzido, bem como do momento histórico em que foi manipulado (ou não). Nesta direção, considerando que os eventos teatrais, apesar de serem efêmeros, deixam rastros e que as fontes, nesse campo de pesquisa, possibilitam a investigação do processo em que se deu, por exemplo, a passagem de uma obra dramatúrgica para uma obra cênica. Por isso, poderemos investigar sobre a maneira pela qual tais rastros guardam marcas dos agentes produtores envolvidos, e, também, da natureza do contexto em que o próprio documento foi produzido.

Sobre isso, Maciel (2018, p. 108) esclarece que, apesar de o espetáculo ser passageiro, a documentação sobre ele permanece, ou seja, “dos jornais emergem fotografias de cena, muito relacionadas a fins publicitários, mas, mesmo assim, interessantes à busca da história da cena, podendo ser cruzadas com todas as demais tipologias documentais”.⁵ Assim, o cruzamento de diferentes tipologias documentais, para além do texto dramatúrgico, relaciona-se a um elemento central da pesquisa de historiografia teatral, i. e., a possibilidade de tessitura de uma *história do espetáculo*.⁶ Assim, no que lhe concerne, tal história pode ser

⁵ Brandão (2001) afirma que devemos considerar os arquivos ligados à cena, identificando as tipologias que abarquem além dos impressos e manuscritos, relacionados à dinâmica da imprensa, uma variedade de fontes para a pesquisa teatral, incluindo as fontes orais, fotografias, vídeos, filmes e outros materiais iconográficos. No tocante à história de um espetáculo, portanto, as fontes são cruciais, pois, ainda que o pesquisador seja contemporâneo a uma peça que está sendo encenada e analisada, em algum momento, ele lidará com a falta, necessitando recorrer ao que restou como documentação daquele evento.

⁶ A *história dos espetáculos* funda-se na compreensão que considera não só os textos dramatúrgicos, mas uma história a ser (re)contada através dos vestígios que tragam as marcas do fato teatral, lidando, para isso, com a análise das fontes (Cf. BRANDÃO, 2001).

investigada por meio da pesquisa documental, etapa essa que se desenvolve a partir da organização e coleta de materiais, em nosso caso, no arquivo pessoal da dramaturga Lourdes Ramalho, em que se reúnem, além dos seus textos dramáticos, materiais ligados ao processo de criação, à montagem e à recepção dos espetáculos (dossiês, programas, cartazes, críticas, fotos de ensaio e matérias de jornais recortadas e coladas em álbuns), bem como às dinâmicas de trabalho dos grupos aos quais se vinculava.

Analisaremos tais *documentos*, considerando os seus contextos de produção, orientados pelas dinâmicas da cultura teatral circundante. Por isso, o pesquisador poderá lidar com duas faces na pesquisa em teatro, conforme o dizer de Brandão (2017): uma que abarca a realidade dos agentes criadores e outra que diz da perspectiva dos agentes receptores. No primeiro caso, há os atores, o dramaturgo, o diretor, por exemplo; e o segundo, conseqüentemente, diz dos espectadores ou dos fãs. Ao considerar, portanto, o arquivo de um artista (ou de um espectador) de teatro, entendemos que há ali, nas relações estabelecidas com seus contemporâneos, a busca pela construção de uma imagem artística de alguém, ou nas palavras de Brandão (2017), a imagem de um “ícone de arte”. De tal modo:

esse ícone da arte se apresenta como uma entidade original e universal, capaz de irradiar sensações adequadas ao seu tempo, consegue, em consequência, captar o interesse dos contemporâneos. A construção do ícone da arte pressupõe a absorção da imagem da arte do tempo, a resposta às demandas e exigências feitas pela sociedade ao artista, o domínio e o diálogo com os cânones, com as ferramentas e com a tradição da arte (BRANDÃO, 2017, p. 77).

Sendo assim, um primeiro elemento a ser considerado é a impossibilidade de recompor uma história *monumental* de um espetáculo, visto que só é possível evocá-lo através de referências e documentos, ou seja, a história de um espetáculo é, antes de tudo, *documental* (Cf. BRANDÃO, 2006). Justamente por isso, o tratamento dos arquivos e documentos oriundos da prática teatral relaciona-se à acumulação de tais fontes e está, em muitos casos, circunscrito ao âmbito da guarda privada, sendo a discussão sobre o arquivo pessoal (de um

ator, de um diretor, de um dramaturgo, ou mesmo de um fã) um ponto determinante para o percurso metodológico a ser adotado⁷.

Por seu turno, na pesquisa historiográfica, a análise de documentos adstritos a arquivos demanda uma postura ética, mas, também, a necessidade de se investir de sentidos o material que está acessível, de modo que se siga percebendo neles a sua historicidade: o ato de documentar, portanto, indica uma tendência que busca preservar uma memória, estando ligada a uma *imagem pública*, através dos arquivos selecionados. Em vista do nosso interesse de pesquisa, quando investigamos os documentos referentes à atuação de Lourdes Ramalho em meio às dinâmicas teatrais campinenses, compreendemos que seu arquivo acaba por construir uma narrativa relacionada a sua figura pública sempre em face de sua obra.

Isso aponta para a compreensão de que o produtor de um arquivo pessoal, pela liberdade de acumulação (e, claro, de seleção), segue critérios acionados por sua necessidade individual, contrariando uma suposta naturalidade – vista como uma característica essencial para a constituição de um arquivo. Por essa visão, muitos profissionais e pesquisadores entendem que os arquivos pessoais, por estarem marcados pela subjetividade de um produtor, não são passíveis de receber um tratamento convencional. Nos álbuns de recortes de jornal (conforme ocorre no arquivo da dramaturga, em estudo), por exemplo, há o acionamento de um outro *local da memória*, sendo, nesse caso, aquele da salvaguarda da memória, uma vez que a própria autora se apropriou e armazenou as páginas dos jornais, editando-as conforme as suas necessidades em meio às determinações de cunho histórico e pessoal, que indicam um registro bastante particular de sua trajetória na arte.

Nesse sentido, a análise dos documentos resultantes do contexto de atuação da dramaturga aproxima-nos aos estudos referentes à grande área das *escritas de si*, na medida

⁷ Convém anotarmos que, muitas vezes, se discute uma suposta marginalidade dos *arquivos pessoais*, em dados estudos e abordagens. A motivação dessa recusa dá-se pelo entendimento das acumulações realizadas por um indivíduo como algo intencional, objetivando traçar uma trajetória particular, sendo, pois, a sua constituição e elaboração motivadas, surgindo como produto de uma ação deliberada (Cf. CAMARGO; GOULART, 2007). Essa noção leva a crer que tal sorte de arquivos não segue dadas normas que são impostas, por exemplo, no âmbito institucional. Porém, um caminho possível para se verificar uma certa imparcialidade e até mesmo uma certa naturalidade nos arquivos pessoais é observá-los sob a ótica do contexto de sua produção, por exemplo (Cf. FONTANA; SCHMIDT, 2020).

em que, conforme Gomes (2004), a “produção de si” atrela-se tanto a gêneros estritamente biográficos, tais quais os diários, como também à elaboração de uma “memória de si”. Esta é advinda daquilo que é colecionável, seja através de objetos ou outros documentos ligados à história de um indivíduo, já que “o indivíduo moderno está construindo uma identidade para si, através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado” (GOMES, 2004, p. 11).

A análise dos documentos, como já afirmamos nas primeiras linhas deste capítulo, exige uma compreensão para além da individualidade do sujeito produtor e/ou acumulador, considerando o modo como um dado arquivo foi formado, relacionando-o a outros agentes, pois que, como discutiremos adiante, o teatro é uma arte coletiva. Mesmo que o arquivo de um artista de teatro flerte com a produção de uma subjetividade, pelo ato de selecionar/registrar, ali também se adivinha um conjunto de relações de um indivíduo com o mundo social que o cerca e no qual ele, afinal, desempenha uma função, i. e., uma espécie de memória coletiva. Nessa direção,

as funções e os ofícios teatrais, fundamentais na análise das espécies e tipos documentais identificáveis no seio da memória documental do teatro brasileiro, revelam que, no âmbito dos documentos pessoais de artistas, originários da preparação do espetáculo, a individualidade do sujeito está expressa, em grande parte dos casos, apenas no que varia quanto às informações presentes no conteúdo de um documento. O formato, a razão da origem e o universo de assuntos dos registros de criação são aspectos de considerável estabilidade e, conseqüente, recorrência nos arquivos pessoais dos artistas da cena. O que quer dizer que os documentos oriundos dos processos criativos, no âmbito das artes cênicas, são representativos da ação de um artista no desempenho de uma função, de seu ofício (FONTANA; SCHMIDT, 2020, p. 435-436).

Portanto, já é consenso afirmar que os documentos que formam o, assim chamado, Arquivo Lourdes Ramalho (ALR) envolvem os registros concernentes à sua participação na cena teatral: como dramaturga em vista de seu processo de criação e como alguém que atuou junto à produção e ao gerenciamento dos grupos aos quais estava vinculada, enquanto uma *empreendedora cultural*, tudo isso nos termos já consignados pelas pesquisas de Maciel (2019). Tal compreensão nos leva a entender a dramaturga como uma *artista* a desempenhar uma função, um ofício, nas dinâmicas teatrais e culturais campinenses, relacionando-a com o que

estava em seu derredor. Dessa dinâmica resultou a atividade de produzir, sistematizar e salvaguardar documentos que foram sendo acumulados ao longo do tempo.

Nesta altura, é importante esclarecer que as discussões aqui realizadas dialogam diretamente com as reflexões do professor Diógenes Maciel e o seu trabalho com os Álbuns de Lourdes Ramalho⁸ que, em nossa compreensão, integram o ALR. Tais álbuns trazem, em sua maioria, recortes de jornais acerca dos espetáculos e das atividades realizadas pela dramaturga, reúnem também alguns cartazes, programas de espetáculos, convites para diversas situações, programações de festivais, ofícios, requerimentos, certidões, certificados, diplomas, entre outros documentos atrelados à produção teatral.

Esses álbuns, assim, estabelecem um percurso em vista dos objetos (tomados como fontes documentais) e nascem, primeiramente, dos atos de “cortar-colar-colecionar” feitos pela mão da dramaturga: uma ação muito importante para o pesquisador que se disponha a “ler-manusear-interpretar-narrar”. Tais volumes encadernados, assim, parecem ajudar a preservar uma memória, tecendo uma narrativa pelos documentos ali guardados, como se este fosse seu objetivo precípua. Em outros termos, tais objetos (os quatro álbuns, como uma materialidade) são

documentos que consolidam dados da narrativa (no caso em questão, uma narrativa pública, pois que é, quase que exclusivamente, formada por recorte de jornais) em torno da dramaturga e de suas obras, sendo interessante observar as interações entre quem produziu a memória social (os autores dos artigos de jornais publicados previamente) e quem selecionou dela aquilo que permaneceria na memória ou provas irrefutáveis da ocorrência de eventos, transformando-a, então, em uma memória pessoal e, à sua maneira, autopromocional (MACIEL, 2019, p.28)

⁸ Maciel (2019) esclarece que os álbuns da dramaturga podem ser compreendidos como um *clipping* que traz em simultâneo um arquivo pessoal e público porque os recortes reunidos dizem também da trajetória dos grupos aos quais a dramaturga estava vinculada, tratando-se de um “arquivo de si”, conforme define Machado (2015). Os documentos analisados, pelo professor, são caracterizados enquanto dossiês de trabalho que revelam as redes travadas entre os agentes daquele contexto.

As pesquisas já consolidadas acerca da obra de Lourdes Ramalho⁹ compreendem sua escrita por uma perspectiva cíclica. Do exposto, pode-se afirmar que, entre 1940 e 1970, há um período de formação, que só era passível de ser recuperado pela memória biográfica, quando os textos produzidos ainda estavam muito próximos dos trabalhos desenvolvidos por ela como parte de suas atividades como professora (deste momento, restaram apenas os textos de *Ingrato é o céu* e de *o Príncipe Valente*, além de registros muito parciais de seus trabalhos como produtora, por exemplo, de uma montagem de *Bodas de Sangue*, de García Lorca, em 1968). Há, depois, o ciclo que se funda na sua tomada de consciência artística, através da sua efetiva participação em festivais e o empreendimento de um projeto estético atrelado à expressão da regionalidade nordestina, a partir de meados da década de 1970 (cujo ponto de partida é a estreia de *Fogo-Fátuo*, pelo Grupo Cênico da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira, em 1974) até fins dos anos de 1980 (com a montagem do espetáculo *Fêmeas*, a partir de seu texto *Anáguas*, em 1989). Posteriormente, verifica-se o ciclo dos anos de 1990, que se estende até a

⁹ O professor Diógenes Maciel e a professora Valéria Andrade, ao longo de muitos anos, dedicaram-se a pesquisas e discussões acerca da obra dramaturgical de Lourdes Ramalho. Nesse sentido, os dois publicaram muitos artigos, capítulos de livros, bem como foram responsáveis pela edição e publicação de textos éditos e, até então, inéditos da dramaturga, realizando edições anotadas e comentadas. Conjuntamente, trabalharam na organização, apresentação, notas e estudos sobre o teatro ramalhiano reunidos no livro *Chã dos Esquecidos* (2020), bem como "Teatro de Lourdes Ramalho – 2 textos para ler e/ou montar" (2005), possibilitando o contato com os textos dramaturgical *As Velhas* e *O trovador encantado*. Depois, foram responsáveis pela elaboração dos livros "Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho", organizados em dois volumes: I – Teatro em cordel; II – Mulheres (2011). Nesses livros, pode-se ler, no primeiro, os textos: *Romance do conquistador*; *O trovador encantado*; *Charivari*; *Presépio Mambembe*. O segundo volume, por sua vez, reúne os textos que trazem como elemento central as personagens femininas, a saber *Mulher da viração*; *Fiel espelho meu*; *Guiomar sem rir sem chorar*; *Guiomar filha da mãe*; *Um homem e uma mulher* e *Uma mulher-dama*.

No tocante às discussões realizadas por Andrade, destacamos o artigo "Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro" (2012); "Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro" (2011), bem como a discussão intitulada "A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho" (2005). Considerando, ainda, as publicações realizadas recentemente pelo professor Diógenes Maciel, aproveitamos o espaço para citar a incansável pesquisa publicada em dois livros: "Lourdes Ramalho em cena: modernidade teatral, dramaturgia e regionalidade" (2019), além da organização de "Dois textos místicos" (2021), onde foram publicados os textos inéditos da dramaturga: *O arco-íris* e *O reino de Preste João*, a partir de uma rica pesquisa que originou as notas do texto, de modo a desvelar muitos sentidos ali apreendidos.

A contribuição desses pesquisadores não se encerra nessas poucas linhas, há muitas outras discussões publicadas em diversos suportes, porém buscamos reunir aqui algumas indicações básicas para aquele que visa aprofundar-se nos estudos realizados sobre o teatro campinense, especificamente, quando se tratar da dramaturgia em questão. Além disso, a discussão acerca da perspectiva cíclica da obra ramalhiana pode ser recuperada em dois textos: no capítulo intitulado "Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada" (2007), sob a autoria de Valéria Andrade e no artigo "Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos" (2012), do professor Diógenes Maciel.

primeira década dos anos 2000 e, por outro lado, reforça um compromisso com as tradições ibéricas e raízes étnico-culturais judaicas, com especial ênfase ao aproveitamento das formas versificadas do folheto nordestino, pela montagem do seu *Romance do Conquistador*, em 1992, espetáculo que explicita o Nordeste enquanto um “cadinho onde se misturam a cultura ibérica do século XVI, em seus fortes matizes judaicos ou judaizantes, agora assumidos pela dramaturga como identidade a ser difundida, defendida e compreendida por si e pelo seu público destino” (MACIEL, 2012, p. 102).

Como mencionamos acima, no tempo que antecedeu àquele primeiro momento de autoconsciência artística, muitos dos seus textos foram perdidos, porque, ao serem encenados, em situações domésticas ou escolares, eram descartados, como reflexo de um momento em que Lourdes Ramalho ainda não se compreendia como dramaturga (Cf. MACIEL, 2019). Córdula e Oliveira (2019), discutindo sobre o arquivo pessoal do poeta paraibano Políbio Alves, afirmam que, no processo de amadurecimento daquele escritor, percebe-se uma mudança de postura, a partir de um dado momento, o qual denuncia uma vontade de registrar, salvaguardar, assemelhando-se ao ato de colecionar aquilo que representa a si e ao outro (Cf. CÓRDULA; OLIVEIRA, 2019).

Tal afirmação é importante para nossa discussão, pois percebemos semelhanças na atitude da dramaturga, cuja tendência de guardar aquilo que contribui para a construção de sua *imagem pública* como artista relaciona-se, também, à memória das redes/interações estabelecidas com outros agentes – o que acabará por dialogar com o ato de editar/publicar seus textos, mas também de guardar os originais não encenados e que permanecem engendrados em seu arquivo pessoal. Ou seja, tais atitudes produzem uma memória, formalizada na seleção e registro do testemunho escrito, ligado à cultura escrita e que acaba por dialogar com uma tradição, ou, conforme veremos, com o patrimônio artístico que a circundava.

Ainda sobre esse processo de autoconsciência, a figura de Paschoal Carlos Magno foi determinante à consolidação desta dramaturga, notadamente quando consideramos que ele ocupa um lugar de autoridade, quando se trata de teatro brasileiro, pois, reconhecendo-a e

valorizando-a, ele contribuiu para que ela tomasse consciência de seu fazer teatral, investindo, a cada dia, no projeto estético a ser desenvolvido¹⁰. É notável que a dramaturga em formação dispusesse, em sua casa, de um ambiente que dava lugar aos ensaios e às reuniões dos grupos de que era mentora.

Hoje, esse ambiente reúne, sob salvaguarda de sua família, além de sua biblioteca pessoal, um grande volume de documentos relacionados a sua trajetória, os quais funcionam como um registro de seu lugar no mundo. Este conjunto documental ainda não possui uma organização sistemática, por ordem cronológica ou por temas específicos, carecendo de tratamento adequado em face da ação predatória que anda lhe rondando.¹¹ Antes do falecimento da dramaturga em 2019, foi desenvolvido, por iniciativa da família, um trabalho inicial de organização dos materiais disponíveis, porém este não foi finalizado – o que, apesar de ter promovido algum avanço em termos de sistematização, também acabou descaracterizando a feição inicial de alguns conjuntos documentais. Hoje, restam apenas quatro álbuns tais quais urdidos pela dramaturga. Vale destacar, portanto, que existiam outros volumes encadernados, mas que, diante da tentativa de sistematização do arquivo, a pessoa (aliás, alguém sem formação adequada) antes responsável pela organização demandada, desmembrou volumes, separando e reelaborando os fragmentos sob outra lógica. Como resultado daquela ação, extinguiu-se, pois, a organicidade dos recortes

¹⁰ Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi uma personalidade importante não só para a trajetória ramalhiana, mas para a história do teatro brasileiro no século XX, em face de seu processo de modernização e dinamização da cena teatral. Ele contribuiu diretamente na formação e no incentivo de diversos grupos cênicos, dos quais se destaca o Teatro do Estudante Brasileiro (TEB). Paschoal foi um entusiasta e incentivador da formação de grupos estudantis, da montagem de espetáculos e da organização de festivais de teatro em todo o território nacional.

¹¹ Assim, os documentos, atualmente, estão subdivididos em pastas e caixas identificadas por índices que indicam “textos dramatúrgicos”; “documentos do Centro Cultural”; “textos para adultos”; “teatro infantil” etc. Em nossa trajetória de pesquisa, iniciamos um processo de inventário das fontes arquivísticas que compõem essas caixas e arquivos. Contudo, diante dos impasses impostos pela pandemia da COVID-19 e por conta de algum desacordo entre os herdeiros no que diz respeito ao trato deste importante acervo, esse trabalho foi interrompido. Naquele momento, a lide ocorreu com uma atenção maior às caixas que sistematizam documentações de espetáculos: muitos datiloscritos e textos dramatúrgicos digitados, programas de espetáculos (dos grupos locais ou de outros lugares que montaram textos da dramaturga, em outras cidades e Estados). Há, também, fotografias, programações, documentos administrativos do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, cartazes, notícias, currículos, recortes de jornais soltos, informativos, cópias de projetos desenvolvidos nas escolas, desenhos etc.

conforme a composição realizada por Lourdes Ramalho, gerando uma dubiedade, através de um impacto ora positivo ora negativo no trato e acesso àquele arquivo pessoal.

Porém, apesar de a dramaturga ser a figura central da maioria dos documentos ali reunidos, compreendemos que eles transcendem a individualidade biográfica da produtora, sendo, estes, documentos que dizem de sua atuação na *cultura teatral* em que se inseriu: são registros da recepção de suas peças editadas, encenadas e, obviamente, o registro do seu processo de escrita, por conta do enorme número de originais datiloscritos e/ou manuscritos ali presentes (inéditos no mundo dos livros e dos palcos). Contudo, é urgente se atentar para a compreensão de que os

registros, sob qualquer forma, nos oferecem, em primeiro lugar, testemunhos de nossas interações com os outros, no contexto de nossas próprias vidas e do lugar que ocupamos nas deles – são provas de “nossa existência, de nossas atividades e experiências”. Fabricamos e guardamos os registros que compõem um arquivo pessoal para assegurarmos nosso lugar no presente e no futuro (MCKEMMISH, 2013, p. 24).

Ao lidarmos com a determinante atuação de uma pessoa física na produção de um arquivo, é mister considerar que, naquele conjunto documental, não se verificarão aspectos que, normalmente, são evidenciados em arquivos institucionais. A desobediência a um requerido rigor científico, naquela produção, é uma questão a ser observada, justamente porque esses documentos resultam de uma produção que não obedece a uma lógica imposta por instituições:

O que podemos observar então é que, se tratando dos documentos pessoais, o que temos é, por vezes, uma ausência no alinhamento dos princípios arquivísticos em relação a determinadas formas de tratamento dos documentos. Podemos identificar, assim, tipos de caminhos trilhados pelo estudo em arquivos pessoais: ausência de rigor científico; questões ligadas à subjetividade e memória do sujeito produtor; identificação dos princípios de natureza arquivística “plena” (BATISTA, 2020, p. 32).

Compreender o caráter orgânico próprio e a falta de rigor científico, na lida com o arquivo da dramaturga, foi uma das primeiras ações que afinaram o nosso olhar sobre os

materiais ali disponibilizados. De tal modo, seguimos afirmando que tais documentos atuam numa dada construção que denota a sua *imagem pública* e efetua parte da narrativa de seu percurso. Por isso, devemos entender que tal sorte de arquivo pode ser avaliada como resultado da atuação profissional, das relações estabelecidas com os agentes do processo e o interesse em erigir uma imagem (Cf. FONTANA, 2019).¹²

Há, pois, uma primeira questão que aparece na análise dos documentos: Lourdes afasta-se da imagem de “dramaturga de gabinete”, isto é, “alguém que escrevia e entregava passivamente o seu texto para ser montado por um diretor/encenador” (MACIEL, 2019, p.15-16) e passa a ser entendida como mais uma *agente da cena*. Alocado à imagem de *empreendedora* dedicada à organização da cultura está o *status* que lhe foi assegurado pela memória social ainda vigente (que a toma como mais um daqueles “ícones da arte”), ocorrendo uma centralização sobre a figura da dramaturga, como uma importante agente da cena campinense, e sua contribuição para o projeto centrado na delimitação de um grupo, com repertório coerente (e mais ou menos estável) – o qual passará por mudanças entre os anos de 1974 e 1977, porém sem se distanciar daquela visão sobre a regionalidade que seria sempre seu eixo. Assim, vejamos.

Em 1975, após a estreia de *As velhas*, seu primeiro grande sucesso, Lourdes Ramalho se desligou da FACMA, processo esse já bem definido no trabalho de Maciel (2019), e, como passo seguinte, criou e consolidou as atividades do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno (como parte do Centro Cultural de mesmo nome, fundado em 1976) e, até 1977, as ações do grupo estavam relacionadas às iniciativas da Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte

¹² Deste modo, um primeiro passo para a descrição da documentação que compõe um arquivo pessoal é ter em mente a percepção de que a totalidade daquele conjunto deve ser compreendida pelas articulações e os nexos estabelecidos nas atividades e funções que os originaram, contextualizando-os. O ALR, nesse sentido, nos dá pistas sobre a trilha percorrida pelos grupos amadores da cidade de Campina Grande, em meio às dinâmicas entre pessoas e instituições, a saber a Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira (FACMA) e o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno (CCPCM) – os dois principais empreendimentos com os quais Lourdes Ramalho esteve envolvida entre os anos de 1970-1980, que serão cruzados por outras siglas e denominações, como Grupo Feira e Grupo SOBREART.

(SOBREART)¹³, em que ela atuava como delegada da filial do órgão na Paraíba. Convênios com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba (SEC-PB) e com o Serviço Nacional de Teatro (SNT) são travados e, como resultado, monta-se *A Feira* [estreada em 1976], em princípio, intitulada *Na Feira de Campina Grande*, e, logo depois, *Os mal-amados* [estreada em 1977]. Após o desligamento da SOBREART, o grupo tentou se reorganizar e adotou, em algumas montagens, o nome Grupo Feira, alinhando-se “à sua proposta mais amplamente aproveitada relativa ao regionalismo” (MACIEL, 2019, p. 20).

Com base no estabelecimento dos liames que ligam o evento teatral ao momento histórico-social, o ALR reúne uma gama de documentos que refletem a preocupação da autora em gerir um projeto estético, ao passo em que participa e interfere diretamente sobre ele como dramaturga, mas também como professora, membro da FACMA, delegada da SOBREART, presidente do CCPCM. Nesse sentido, recorreremos e dialogamos diretamente com as pesquisas já realizadas, buscando compreender que o fato de registrar, guardar, recortar e colar foram ações que a agente prezou, ao passo que tomara maior consciência de seu caráter artístico, traçando um registro de si.

Para tanto, não se pode olvidar que os processos estéticos desenvolvidos em Campina Grande estavam, naquele momento histórico (entre 1975-1985), marcados pela instauração de convenções vinculadas ao modo de sentir e formar uma regionalidade nordestina, instituída não só pelo gosto (do público), mas também pelos editais e estruturas de fomento, fazendo com que Lourdes Ramalho explorasse “um *filão dramaturgico*, vinculado à representação da regionalidade nordestina, formalizando um repertório bastante caro à cena local, e apontando

¹³ A SOBREART foi instituída no Brasil, em 1973, com o objetivo de ampliar as dimensões da educação criadora e reunia professores, artistas, cientistas, filósofos e afins de modo a difundir a Cultura em território nacional. Entre os objetivos do órgão estava: contribuir para integração da arte no processo educativo, enriquecendo o desenvolvimento da pessoa humana; fomentar pesquisas e experiências criativas; realizar a documentação e divulgação de atividades nacionais e estrangeiras; ser uma ponte de intercâmbio das entidades nacionais no campo da educação; realizar eventos ligados ao saber e à discussão de ideias, realização de cursos, estágios e convênios. Com sede localizada no Rio de Janeiro, a SOBREART implantou na Paraíba um núcleo, em 1974, em que Lourdes Ramalho ocupou o lugar de representante regional. Reunimos essas informações a partir da leitura de um documento que consta no Fundo Walter Tavares, mantido pelo pesquisador, à guisa de arquivo pessoal, identificado como “Boletim Informativo da SOBREART” em que, ao longo de suas páginas, é possível encontrar textos sobre o órgão, os seus objetivos e principais atividades.

para um modo de compor, mediante um aparentemente inesgotável diálogo com as matrizes populares” (MACIEL, 2019, p. 197-198). Por isso mesmo, tomamos a produção ramalhiana dentro de um processo cultural de discussões sobre o regionalismo/regionalidade, para além do quadro típico e pitoresco que se têm dessas representações, envolvendo uma busca por uma representação realista da prosódia regional, intitulado, geralmente, como *teatro-pesquisa*, mas que começa a se modificar, saindo de uma atmosfera trágica para se investir de uma concepção cômica, a exemplo do que foi feito no espetáculo *A Eleição* [estreado em 1978, sobre o qual falaremos mais adiante].

O *evento-teatral*, portanto, carrega marcas da movência de tais convenções, relacionando-as ao contexto de produção dessa cultura teatral. Por isso, a partir da discussão proposta por Thomas Postlewait (2009), compreendemos como tais dinâmicas, que implicam relações entre evento/contexto, interferem nos procedimentos e princípios básicos para a pesquisa em história do teatro. Sobre isso, Postlewait assinala a necessidade de o historiador avaliar a autenticidade das fontes e confiabilidade das testemunhas dos eventos a serem analisados, agindo sobre esses documentos com desconfiança, assemelhando-se, portanto, ao que já afirmou Le Goff (2013).

Para além disso, a criação de hipóteses, a contextualização e o confronto de tais suposições são importantes para a separação entre evento e contexto. Diante dessa separação, há duas posturas recorrentes: a primeira, que toma o evento por uma visada individual; e a segunda, que enfatiza as grandes estruturas, direcionando o seu desenvolvimento histórico. A proposta de Postlewait (2009) é, então, repensar o modo de lidar com o evento e o contexto, recusando tal binarismo. Para ele, apesar de obter uma constituição complexa, o evento possui natureza singular; já o contexto deve ser analisado por um viés plural que implica a possibilidade de sua análise por quatro perspectivas, subdivididas em: mundo, agentes, recepção e patrimônio artístico. Tais pontos dialogam com o *evento*, servindo como fio de Ariadne para a pesquisa historiográfica teatral.

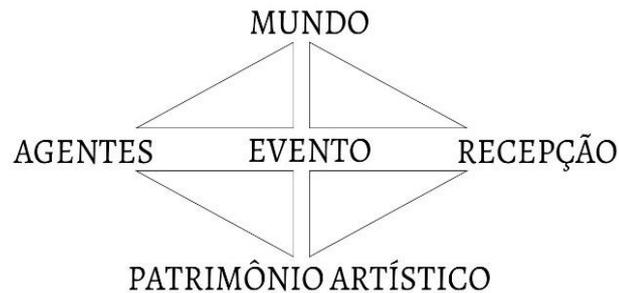
Daí, o diálogo entre *evento-mundo* indica que os eventos teatrais trazem consigo uma visão sobre/do mundo, através de uma formalização estética da experiência que segue duas

direções – articulando o evento, mediado pelas relações presentes no mundo em que está inserido, ao modo como ele vai interferindo nas ações e reações dos agentes (em diferentes temporalidades), a partir de acordos e negociações constantes, cujos fatores podem ser materiais e imateriais. Os agentes, no que lhes concerne, são aqueles que operam diretamente no/sobre o evento, sejam eles: o dramaturgo, os atores, o encenador, o público, os críticos etc., apresentando mais uma face do contexto a ser considerada, a saber, a dinâmica entre *evento-agentes*, pois o evento teatral toma parte do seu significado pelos sujeitos, indicando que o modo como o público o recebe interfere na sua construção.

Esta relação, assim, implica a próxima ideia exposta por Postlewait, quando se pensa na relação entre *evento-recepção*, vista a partir das consequências do evento, relacionadas às condições em que o espetáculo foi recepcionado, percebido e avaliado pelos espectadores – tomando-se o horizonte de expectativas e os métodos de interpretação utilizados como aspectos que implicam a diversidade de resultados que se pode alcançar pela formalização do evento teatral. A relação entre *evento-patrimônio artístico* também é considerada, na medida em que o evento ocorre dentro de um conjunto de tradições, convenções, normas e códigos, ainda que seja para atendê-los ou refutá-los. Logo, esses elementos atribuem identidade tanto às obras como ao evento teatral e, assim, “as tradições fornecem um contexto histórico importante para entender não apenas as identidades formais das obras de arte, mas também os possíveis significados que são identificados nos processos de recepções” (POSTLEWAIT, 2009, p. 14).

Os quatro fatores apresentados acima sugerem condições básicas para repensar uma suposta dicotomia entre evento e contexto, sendo que cada um deles indica diversos caminhos, diante dos quais o pesquisador poderá focar nesses fatores-chave, a fim de que haja plausibilidade para a realização da pesquisa, diante do fato de que, em muitos casos, há uma dificuldade de acesso às fontes, por exemplo. Nesse sentido, o teórico sugere a transformação desses quatro fatores em tríades em que, a partir de ângulos de 90 graus, tenha-se como centro o evento com caminhos possíveis para os demais, o que se expressa no esquema abaixo:

Figura 1: Esquema de mediação evento-contexto



Fonte: POSTLEWAIT (2009, p. 15. Tradução nossa)

Assim, cada triângulo estabelece processos de mediação que envolvem três polos de articulação:

- a) agentes – evento – mundo;
- b) agentes – evento – patrimônio artístico;
- c) recepção – evento – mundo;
- d) recepção – evento – patrimônio artístico.

Por essa noção, compreendemos que é importante recusar a natureza binária entre o evento e o contexto, entendendo este último como um elemento plural que pode ser relacionado ao mundo, pela atuação dos seus agentes, por sua recepção e pelo patrimônio artístico que o compõe e com o qual dialoga (rompendo-o ou consolidando-o). Aqui, interessamos, especialmente, a triangulação entre os *agentes – o evento – e o patrimônio artístico*, pois tais fatores influenciarão na produção do arquivo pessoal, bem como dos documentos dos arquivos públicos, a exemplo daqueles gerados na Divisão de Censura e Diversões Públicas

(DCDP), do Departamento da Polícia Federal (DPF)¹⁴, trazendo a interferência dos sujeitos que operam diretamente no evento, i.e., a dramaturga, os atores e diretores/produtores das montagens realizadas pelos grupos cênicos – estando esses envolvidos no processo criativo da cena, na experiência coletiva que é o teatro.

Estes agentes, no período em comento, precisavam submeter-se a uma série de normas estabelecidas que deviam ser atendidas diante das instituições censórias, o que interferia diretamente no cotidiano de seu trabalho em meio a uma *cultura teatral*, pois deve-se considerar que

o burocrático processo da censura teatral interferia dramaticamente no andamento do trabalho dos produtores teatrais, que, além de lidar com os problemas habituais da montagem do espetáculo, que podiam ser a escassez de patrocínio, a composição do elenco e a formação do público, tinham também de se submeter às exigências burocráticas do serviço censório, que não se limitavam à apresentação de documentos nem a abertura do processo, mas se estendiam à fidelidade da indumentária e à proibição de improviso no palco, atingindo, a um só tempo, todas as instâncias de produção e, mais grave, interferindo até na sua concepção artística (GARCIA; SOUZA, 2019).

Com isso, tomamos a discussão com base na relação entre uma *agente* (a dramaturga Lourdes Ramalho) — o *evento teatral* — e o *patrimônio artístico*, enquanto uma tradição, em que ela estava produzindo. A partir dessas diversas possibilidades de fontes para a análise, entendemos o texto dramaturgicó como registro documental que atua diretamente na compreensão do processo de criação e da estética pretendida por Lourdes Ramalho, uma vez que ele estará vazado nesses elementos oriundos do patrimônio artístico que a circundava.

¹⁴ Sobre esse órgão e ação da censura, ver o trabalho das pesquisadoras Miliandre Garcia e Silvia de Souza em *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX* (2019). Nesse sentido, o órgão federal do DCDP, oriundo de uma prática já estabelecida no Brasil, nasce em meio ao contexto de maior enrijecimento do governo militar, especialmente após a promulgação do AI-5. Dentre as atribuições que visavam à sistematização do trabalho dos censores, destacam-se a convocação de servidores públicos, a submissão deste trabalho aos órgãos policiais, a análise não só de peças teatrais, mas também de roteiros de filmes, programas de TV, a instituição de comissões para examinar as leis e uniformizar os critérios que deveriam ser seguidos em todo o território nacional.

Em meio a estas fontes documentais, a *história dos textos* ramalhianos será tomada a partir da análise de livros já publicados ou pela documentação que compõe o acervo pessoal da dramaturga (manuscritos, datiloscritos e textos digitados) e pelos textos que foram localizados junto ao Arquivo Nacional, na Seção de Processos Teatrais referentes à censura prévia de textos-espetáculos¹⁵. De tal modo, as cópias dos datiloscritos, preservadas nos processos censórios, nos possibilitam, conforme veremos posteriormente, uma fonte de pesquisa sobre as dinâmicas da cena e da obra dramaturgica ramalhiana, considerando a relação entre teatro e políticas de Estado, no que se refere a um entendimento em face da composição das peças e de suas montagens.

É sabido que a atividade censória foi um procedimento que sempre fez parte das dinâmicas brasileiras, e entre as suas finalidades havia a busca pela preservação dos valores éticos e morais, de acordo com as normas em vigência e que atendiam aos padrões dos grupos que se alternavam no poder. Com o golpe civil-militar de 1964, houve uma reorganização dessa prática centenária, que se deu pela centralização dos processos, antes administradas por cada

¹⁵ A localização e posterior solicitação de acesso aos processos ligados à censura prévia das atividades teatrais deve seguir alguns trâmites. Antes de nos atermos a eles, é preciso esclarecer que o Arquivo Nacional possui uma base de dados de todo o seu acervo, denominado Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), através da qual é possível consultar as informações sobre Fundos Arquivísticos que possuem documentos já digitalizados (projeto em andamento), que pode ser acessada no endereço: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>, a partir do cadastro do cidadão nas plataformas do governo. No que se refere aos processos de censura de peças teatrais, salvaguardadas no Arquivo Nacional-DF, existe uma listagem da Série Peças Teatrais que possui informações sobre esses arquivos. O acesso à documentação, para o pesquisador interessado em desenvolver alguma pesquisa nesse âmbito, se dá mediante alguns passos: primeiro se deve solicitar o acesso (pelo e-mail consultasdf@an.gov.br) à tabela em que consta a listagem dos processos disponíveis; após o recebimento desse arquivo, é possível consultar o objeto de interesse pelo título da peça, autor, ano, além da referência e a caixa onde esse processo está arquivado; com estas informações, em nosso caso, fizemos a solicitação das cópias dos processos censórios de nosso interesse, *Festa do Rosário* e *A Eleição*, através do envio da Requisição de Documentos e Serviços. Após essa etapa, foi gerado os valores do serviço de cópias (que são pagos por meio de Guia de Recolhimento (GRU)). Depois do prazo estabelecido pelo órgão, recebemos os processos em formato digital (PDF) via DRIVE/AN (nuvem) para download. Contudo, essas cópias podem ser feitas em papel, e o pesquisador deverá custear também o envio via correios.

Estado, deslocando toda a burocracia para Brasília (DF). Além disso, outros objetivos foram acrescidos à ideia de uma conservação ética-moral, visando preservar a segurança nacional, principalmente, no que dizia de um medo sobre uma “ameaça comunista”¹⁶, sendo, portanto, aquele órgão entendido como relevante barricada de defesa e manutenção das políticas vigentes.

O processo de vigilância das produções artísticas teatrais seguia o seguinte trâmite: antes de serem levados aos palcos, os grupos cênicos abriam uma solicitação via Superintendência Regional – do Departamento de Polícia Federal – que encaminhava, junto aos requerimentos, autorizações e formulários, as cópias dos textos que passavam pelo crivo de uma avaliação, geralmente, composta por três censores que o vetavam ou o liberavam parcialmente por meio de classificação-etária, podendo, inclusive, indicar cortes de partes que pudessem ser interpretadas como inadequadas. Em outros termos, “a censura de peças teatrais seria classificatória – livres, impróprias e proibidas –, levando-se em conta a idade (10, 14, 16 e 18 anos), o gênero e a linguagem do texto” (SANTOS, 2012, p. 28).

O processo, portanto, era constituído pelo envio de uma solicitação de liberação do espetáculo (figura 2), a cópia do texto teatral em três vias e, em caso de liberação, havia a emissão de um certificado provisório. Posteriormente, o grupo cênico passaria por uma outra etapa de avaliação, por meio de um exame do ensaio geral, momento em que o censor garantiria a justa composição do texto, conforme submetido inicialmente, certificando que não sofrera, no processo de montagem teatral, nenhum tipo de alteração. Ocorrendo a liberação, o órgão produzia um Certificado de Censura da Obra Teatral, a exemplo do que podemos verificar na figura 3, com validade de cinco anos (Cf. SANTOS, 2012).

¹⁶ Sobre esse aspecto, Garcia e Souza (2019) esclarecem que, nesse período, as autoridades da Polícia Federal acreditavam que só os esforços da sociedade e do governo poderiam combater esse “perigo comum”, cujo alvo seriam os costumes sadios e a moral, por isso combater todo e qualquer conteúdo de cunho obsceno e pornográfico era, por essa ótica, obrigação de todos. Assim, acrescentam as pesquisadoras: “essas ideias sobre as artes e a cultura nacional e suas formas de (re)produção não são exclusividade de um indivíduo isolado no governo, mas direta ou indiretamente permeavam o imaginário anticomunista em franca exposição na época [1976], como se o comunismo internacional fosse um polvo gigante a emaranhar, com seus longos tentáculos, todas as instâncias da vida nacional indiscriminadamente, sendo uma delas o meio teatral”.

Tal ação era algo que fazia parte do cotidiano de trabalho dos grupos cênicos e a dramaturga, por diversas vezes, fez esse processo, conforme vemos abaixo:

Figura 2: Requerimento de liberação de *A Eleição* (1978)

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.6911, p.3 03

SOBREART - Sociedade Brasileira da Educação Através da Arte
 — NÚCLEO DA PARAÍBA —
 REGISTRO PÚBLICO DE PESSOA JURÍDICA N.º 36466
 RUA JOÃO TAVARES, 95 — 58.100 - CAMPINA GRANDE — PARAÍBA

Da SOBREART - Paraíba
 Ao Diretor do Departamento de Censura de Diversões Públicas

Sr. Diretor:-

O Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, SOBREART - Paraíba, vem solicitar a V.S. a liberação do texto regional "A ELEIÇÃO", de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, que obteve Menção Honrosa no Concurso de peças teatrais SBC/SNT, no ano próximo passado. A estréia do espetáculo em questão está marcada para daqui a quarenta e cinco dias.

Aproveitando a ocasião, aqui deixamos impressos nossa confiança e respeito.

Campina Grande, 20 de novembro de 1977

Maria de Lourdes Nunes Ramalho
 Maria de Lourdes Nunes Ramalho
 Delegada da SOBREART - Paraíba
 Rua João Tavares - 490
 Campina Grande - Paraíba

Fonte: Fundo Arquivístico do DCDP/CP/TE/PT/CX 433/ 6911 / p. 3¹⁷

¹⁷ Para fins de esclarecimento, para o leitor não familiarizado com as convenções desse processo arquivístico, é preciso identificar o uso dessas abreviaturas em que (DCDP), conforme apontamos anteriormente, refere-se a Divisão de Censura de Diversões Públicas; no âmbito da seção (CP) Censura Prévia; da série Teatro (TE); e da subseção: Peças Teatrais (PT). Ainda sobre essas siglas, (CX) acompanhada do número, indica a Caixa onde o arquivo está localizado. Têm-se a identificação da referência do processo e, por fim, o número da página. Essa classificação advém da catalogação e o processo de arquivamento, pois existem outros órgãos, fundos e coleções no Arquivo Nacional, localizado em Brasília, mas também com registros no Rio de Janeiro e São Paulo, devido a uma tentativa de descentralização em meados da década de 1970 (Cf. GARCIA; SOUZA, 2019). Sendo assim, adotamos o modo de identificação utilizado por Garcia e Souza (2019) na pesquisa já citada.

Figura 3: Certificado de censura da Obra Teatral *Festa do Rosário* (1985)

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE. 12198, p. 43

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

ESPETÁCULO TEATRAL

CERTIFICADO Nº 13.347 EMISSÃO 30 JANEIRO 1985 VALIDADE 30 JANEIRO 1990

TÍTULO *FESTA DO ROSÁRIO*

AUTOR (ES) MARIA DE LOURDES NUNES RAMALHO

CLASSIFICAÇÃO

16 IMPRÓPRIA PARA MENORES DE 16 ANOS

JUSTIFICAÇÃO DE IMPROPRIIDADE
 LINGUAGEM GROSSEIRA E CERTA VIOLENCIA

JOSUE GUEDES
 Diretor da DCDP
 ASSINATURA

TÍTULO: FESTA DO ROSÁRIO
 ESPÉCIE: PEÇA TEATRAL CERTIFICADO Nº 13.347

TRADUTOR OU ADAPTADOR:

REQUERENTE: MARIA DE LOURDES NUNES RAMALHO *CAMPINA GRANDE/PB*

DECISÃO: IMPRÓPRIA PARA MENORES DE 16 (DEZESSEIS) ANOS. CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL. ESTE CERTIFICADO SÓ TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SEU "SCRIPT" DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

Brasília, 30 DE JANEIRO DE 19 85.

CLEUSA MARIA BARROS DORNELES
 Chefe de SC /DCDP
 ASSINATURA

Serviço Gráfico do DFJ DPF - 150

Fonte: Fundo Arquivístico do DCDP CP/TE/PT/CX 433/ 12198 / p. 43

Nesse sentido, tais dados contextuais interferem na seleção das fontes documentais que possibilitam a discussão empreendida sobre o patrimônio artístico, circunscrita à produção ramalhiana, especialmente no que se refere aos processos de submissão e liberação dos espetáculos da década de 1970 e 1980 que entrecortam, portanto, o nosso *corpus* analítico. Na Figura 2, em Novembro de 1977, em nome do Grupo Cênico PCM-SOBREART, a autora

expressa o desejo de montar um texto “regional” (*A Eleição*, com expectativa de estreia no ano seguinte) de sua autoria e, por ser um texto inédito, esse precisaria submeter-se aos trâmites de liberação. Além disso, é possível visualizar um pouco dessas permissões, por exemplo, a partir do Certificado de *Festa do Rosário* (classificada como inapropriada para menores de 16 anos, diante da linguagem empregada, a saber), de 30 de Janeiro de 1985, condicionando a liberação final ao exame do ensaio geral, tal como se vê na Figura 3.

Essa documentação apresenta resquícios daquele cotidiano e da burocracia de Estado que lhe estava associada, contribuindo como fontes que, em primeiro lugar, “permitem um olhar mais aprofundado sobre as dinâmicas da censura e, segundo, porque podem se desdobrar em inúmeras abordagens sob os mais variados aspectos” (GARCIA; SOUZA, 2019). Conforme discutiremos, a documentação que compõe estes processos censórios nos ajudam a entender, por um lado, a atuação da empreendedora cultural em franca atuação – demandada pelos cargos que exerceu junto aos grupos cênicos e órgãos de cultura –, bem como no processo criativo no âmbito dramático, de modo que nos permitem acompanhar as mudanças ocorridas nas versões de um mesmo texto, até chegar a uma “versão final” – conforme esclareceremos, adiante, ao tratarmos do caso de *A Eleição*.

Nesta direção, o texto dramático será tomado aqui como uma fonte (confiável e autorizada) das dinâmicas teatrais campinenses. Como critério, consideramos a análise de textos escritos-encenados e, posteriormente, editados em livros¹⁸, nos quais se “fixa” a aludida versão “final”, conforme autorizada pela dramaturga e que compõe, conseqüentemente, uma

¹⁸ Referimo-nos, aqui, em concordância com o que apontou Diógenes Maciel (em texto [no prelo] intitulado “O datiloscrito, o arquivo e o livro impresso: prolegômenos a uma pesquisa com o texto de dramaturgia”), ao empreendimento desenvolvido pela autora a partir dos anos de 1980, quando ela organizou e reuniu, em duas edições, os textos encenados e submetidos a festivais teatrais na Paraíba e fora dela. O primeiro volume [*Teatro Nordeste: cinco textos para montar ou simplesmente ler*] reúne os textos *Fogo-Fátuo* (imprimindo o texto recomposto para a montagem de 1976-7), *As Velhas* (estreia de 1975), *A Feira* (estreia de 1976) *O psicanalista* (estreada em 1980) e *Festa do Rosário* (inédita nos palcos, quando da publicação, e estreada em 1985). Uma outra coletânea [*Teatro Popular*] reuniu três textos: *Guiomar sem rir sem chorar* (estreada em 1981) *Frei Molambo ora pro nobis* (estreada em 1983) e *A Eleição* (cujos registros apontam para a montagem feita no ano de 1978, contudo essa datação do testemunho torna-se problemática, diante do percurso que empreendemos e das descobertas que serão analisadas seguidamente).

parcela do cânone da sua obra – e, aqui, nos referimos às coletâneas *Teatro Nordestino* e *Teatro Popular*:

Figura 4: Capas das coletâneas de textos de Lourdes Ramalho



Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

Diante de algumas lacunas nos elementos paratextuais destes volumes, é difícil precisarmos com exatidão a data de publicação dessas duas coletâneas, porque não há o registro devido dos volumes, nem a elaboração de fichas catalográficas. Contudo, “podemos especular sobre a data de sua publicação por conta de um texto (à guisa de apresentação) [Teatro Nordestino] escrito por Hermano José¹⁹ (com datação de junho de 1980)” (MACIEL, no prelo). Consequentemente, a partir dessa informação, compreendemos que a segunda coletânea é posterior, pois que, no prefácio assinado por Luís Silvio Ramalho Júnior (filho da

¹⁹ Hermano José Bezerra de Lima (1943-2014) foi importante figura da crítica teatral em nossa cidade, realizando “uma ação definitiva e definidora nas colunas de cultura dos jornais locais, para os quais escreveu reportagens, entrevistas, crônicas e críticas jornalísticas. De ator na primeira montagem d’*As Velhas*, ele tornar-se-á diretor que mais textos ramalhianos montou, sendo o principal responsável pela canonização deste repertório” (MACIEL, 2019, p. 80). Além de professor, cronista e colunista na imprensa periódica, foi autor de dramaturgia, e de sua produção destaca-se a peça *O glorioso retorno de Lili Chaves*, de 1983.

dramaturga), mencionam-se as publicações já em circulação, a exemplo do *Flor de Cactus* (URNE, 1973) e o texto publicado de *Os mal-amados* (estreada em 1977) que fora publicado na antologia *O teatro paraibano hoje* (A UNIÃO, 1980) e, também, se faz menção aos textos coligidos no livro supramencionado²⁰.

Interessa-nos, portanto, os trânsitos que ocorrem entre o texto dramaturgicamente montado e a página impressa de um livro (caso de *A Eleição*; ou o seu contrário, como é o caso de *Festa de Rosário*, cuja escrita, edição e publicação antecedem a montagem). Em outros termos, a compreensão de que o texto dramaturgicamente está atrelado à cultura escrita, cuja materialidade da página pode ser tomada por diferentes suportes – seja um datiloscrito, em cópia arquivística, seja um livro impresso, seja um manuscrito. Portanto, este texto pode ser considerado a partir das técnicas processuais que levam à sua fixação em uma página, marcada, por exemplo, ao tratarmos de um livro, pelas decisões tomadas nas esferas editoriais, incluindo as técnicas de impressão, objetivando um dado fim. Neste caso, há que, inclusive, considerar o subtítulo da primeira coletânea: “cinco textos para montar ou simplesmente ler”, expressão que revela uma atitude em face de um entendimento e uma preocupação sobre sua viabilidade cênica e da “simples” leitura silenciosa.

²⁰ A partir da análise de três recortes de jornais preservados nos Álbuns da dramaturga, foi possível aprofundarmos essa especulação: o primeiro recorte é uma entrevista publicada na *Gazetilha*, em Campina Grande, no dia 27 de março de 1983. Lourdes Ramalho é questionada pelo jornalista Walter Mendonça: “Teatro é uma arte escrita ao vento. Quais os seus textos enfeixados em livros?”. Ele obtém como resposta: “Em o *Teatro Nordestino* estão enfeixados *A Feira*, *As Velhas*, *Fogo Fátuo*, *Festa do Rosário*, *O psicanalista*. No livro que está saindo [compreendido por nós como uma referência à segunda coletânea] estão *A Eleição*, *Mulher da Viração*, *Guiomar e Frei Molambo ora pro nobis*, este último em fase de montagem com o ator Emilson Formiga, pelo Grupo Feira”. Como se sabe, *A Mulher da Viração* acabou não compondo aquela edição, mesmo havendo sido montada e estreada em 1983.

No mesmo ano, especificamente, no dia 22 de julho, foi publicada no jornal *A União* a seguinte notícia: “Lourdes Ramalho lançará o livro *Teatro Popular*”, divulgando o lançamento como parte da programação dos 20 anos de inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral. Acrescenta-se, ainda, que “O livro contém três textos escritos por Lourdes para o teatro e conta um pouco de sua história no cenário teatral nordestino. Para o lançamento, os organizadores estão dirigindo convites a todos os artistas e intelectuais campinenses e demais pessoas ligadas ao mundo das artes”. No ano seguinte, no *Jornal da Paraíba*, em 09 de setembro 1984, em outra entrevista, se menciona que, no de 1982, a dramaturga fora convidada para participar do I Primeiro Encontro Internacional de Mulheres nas Artes, onde vendera alguns livros, incluindo *Teatro Nordestino*. Com base nesses recortes, podemos enfeixar o período de publicação dessas duas coletâneas nos três primeiros anos da década de 1980: o primeiro, provavelmente, foi confeccionado antes de 1982; e o segundo em 1983, em face da notícia do seu lançamento.

Institui-se, com isso, o poder do livro impresso para a elaboração de uma trajetória estética, que diz de um duplo movimento: de preservação da memória e de autoconsciência autoral, mas que não indica afirmar uma falta de mobilidade desse texto, mesmo quando ele está “fixado” à página – ali ele é *uma* versão, que diz respeito a um trabalho sobre um testemunho recolhido da história de seu processo de composição. A fim de compreendermos tais trânsitos, recorreremos ao argumento de que, no ALR, são poucos os casos da existência de diferentes testemunhos de um mesmo texto, principalmente dos já previamente publicados, uma vez que as suas versões primeiras eram comumente descartadas após a impressão de um livro, ou seja,

os textos montados no período recortado e que tiveram uma boa carreira, circulando em festivais amadores e recebendo alguma visibilidade crítica por conta de suas montagens, foram editados, mas, quase sempre, é impossível fazer a construção de hipóteses que digam respeito ao caminho do processo da escritura acessando apenas o seu [no caso, o de Lourdes Ramalho] arquivo (MACIEL, [no prelo]).

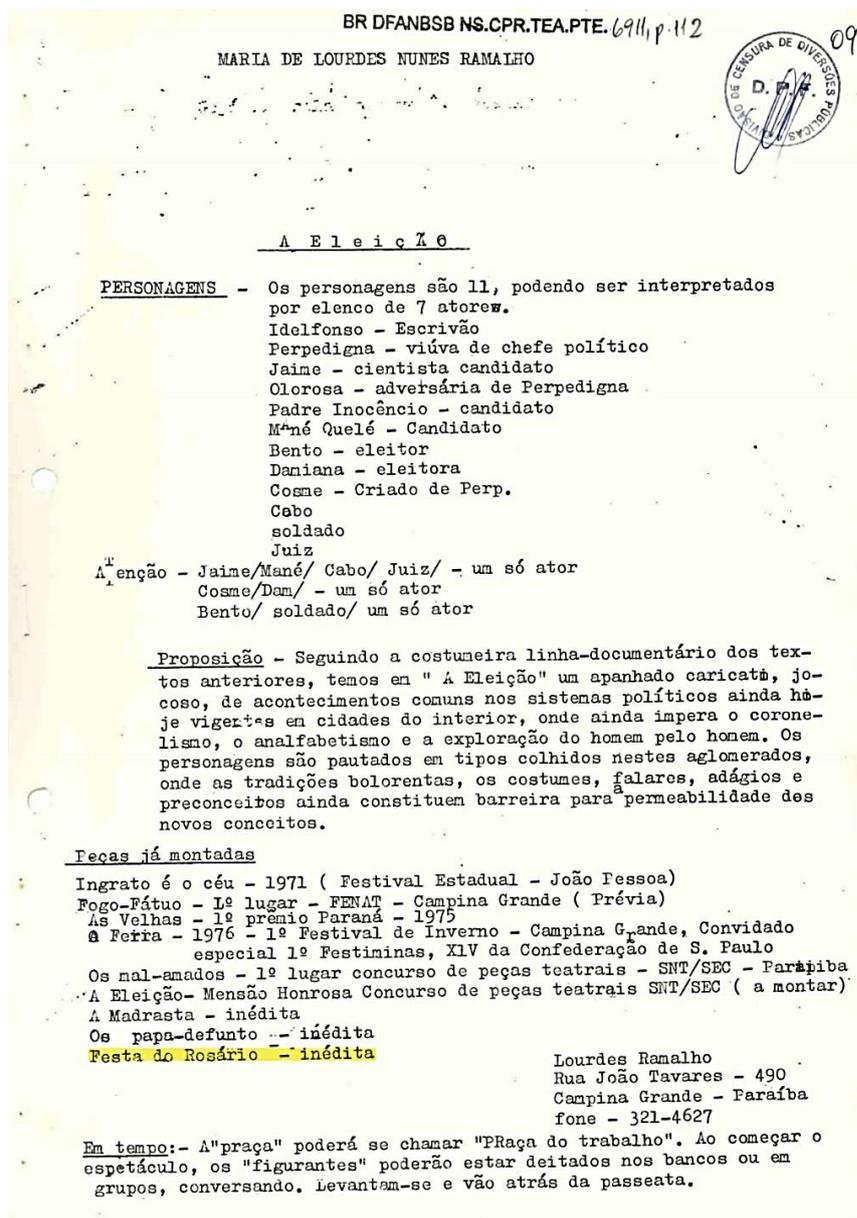
Por isso, considerar as diferentes fontes para entender esses trânsitos é algo basilar para o nosso argumento. O texto de *Festa do Rosário* [1985],²¹ nesse sentido, encaixa-se na descrição feita pelo pesquisador, de modo que a versão que fora publicada na coletânea e, posteriormente, levada ao palco é a mesma, constatação advinda por meio do cotejo à cópia que consta no processo censório ao qual o texto fora submetido, quando de sua montagem teatral pelo Grupo Feira, ligado ao já citado CCPCM, com patrocínio do Governo do Estado da Paraíba.

É importante destacar que, consultando os processos censórios dos dois textos a que vimos nos referindo, observamos que, já em 1977 [momento em que ela solicita a liberação do

²¹ Aqui, esta datação diz da estreia da montagem teatral. No programa deste espetáculo, cuja direção foi assinada por Emilson Formiga, que a concluiu após outros diretores haverem abandonado o processo em curso, estavam no elenco: Lúcia Cabral (Vó), Fátima Ribeiro (Bela), Waldenys Brasil (Rosenda e Mulher do Prefeito), Luci Pereira (Joana), Raimundo Dias (Joca), Evandro Valdevino (Soldado e Tião), Luís Carlos Andrade (Major), Rinaldo Xavier (Prefeito) e o próprio Emilson Formiga (Puim) que já fazia parte do grupo como ator. O roteiro musical ficou a cargo de José Cláudio Batista (que já havia desenvolvido trabalhos para espetáculos ramalhianos pelos menos desde 1975), acompanhado por Manoel Cabral e Gilson Cruz. O espetáculo contou com a iluminação de Raimundo Formiga e a maquiagem era feita pelo Grupo.

texto para montagem de *A Eleição*, enviando o datiloscrito para avaliação] há uma menção a textos inéditos da dramaturga e, entre eles está, justamente, o *Festa do Rosário* (Figura 5, destaque nosso). Ou seja, esse texto, certamente, já estava escrito desde antes de sua montagem e, inclusive, da sua publicação em livro: talvez, por isso, ele seja bastante mais aproximado de uma formalização da dialética do trágico-regional, conforme percebida nos textos de 1974-1977.

Figura 5: Página do datiloscrito de *A Eleição* [1978] submetido à avaliação da censura



Com base nisso, o evento-teatral em torno da montagem de *Festa de Rosário* possui algumas peculiaridades que, para o esforço interpretativo envidado aqui, tornam-se centrais: aquele foi um texto que, aparentemente, ficou um tempo engavetado, passando antes pelo processo de edição e publicação em livro, permanecendo inédito nos palcos até 1985; diferentemente de outros espetáculos a partir de textos da dramaturga, há pouquíssimos registros sobre esta estreia no ALR, restando ali apenas duas notícias e algumas poucas menções que são feitas em meio a retomadas de sua trajetória dramaturgica.²²

Posteriormente, nos dedicaremos à análise desses pormenores, porque, nesse caso, o texto que foi levado à cena tornou-se um dos poucos registros que restam diante de um gesto de “apagamento” desse evento na trajetória da dramaturga. Assim, o pouco que conseguimos recuperar se restringe às memórias dos agentes que participaram dessa montagem, a saber: o diretor e ator Emilson Formiga (Puim, na peça), Fátima Ribeiro (Bela) e Waldenys Brasil (que interpretou, travestido, Rosenda e a Mulher do Prefeito). Além disso, resta-nos apenas dois registros fotográficos que foram preservados por Emilson Formiga em seu Álbum de Recortes, ou seja, que faz parte de seu acervo pessoal. Infelizmente, não conseguimos conversar com o maestro José Cláudio Batista, falecido em 2021 (apesar de tentativas feitas, mas impedidas pela sua idade avançada e dos cuidados pertinentes ao contexto pandêmico), que assinou o

²² É necessário abrir um adendo para entendermos como essas *fontes orais* nos auxiliam, pois a palavra é matéria-prima da história da cena e da história do teatro convencional do Ocidente (Cf. BRANDÃO, 2017). De tal modo, a cena pode ser compreendida por um modo de operação próprio, em que, pela oralidade, alcançamos a possibilidade de lidar com essa realidade de arte. Sobre isso, Brandão (2017, p. 74) compreende que “apesar da existência de manuais técnicos, diários e das séries de informações pululantes na imprensa, o cerne da arte sobrevive no não dito em letras, parte de um rito de iniciados, segredos de arte. Fora dos registros formais, como é possível para o historiador do estudo da cena, esse não texto?”. Historicamente, desde fins do século XIX, os estudos, principalmente na França, buscavam combater a prática de pesquisa amadora, recusando o uso de testemunhos, pois acreditava-se que não haveria uma distância crítica essencial para analisar as fontes e os fatos. O século XX trouxe mudanças decisivas para os estudos históricos, uma vez que nasceram novas discussões acerca das relações entre passado e presente. Nesta direção, retomando François Bédarida, Brandão (2017) apresenta a noção da “história do tempo presente” em que se consideram as necessidades do presente para compreender a visão do passado. Com isso, “tornou-se imprescindível aceitar como fonte os testemunhos diretos, outrora renegados, desenvolvendo-se uma metodologia para dimensionar o alcance da presença da subjetividade, das distorções e das oscilações dos depoimentos – exatamente os atributos antes invocados para desqualificar o valor documental dos depoimentos” (BRANDÃO, 2017, p. 75). A palavra/oralidade tornou-se, por essa perspectiva, fonte indispensável.

roteiro musical e que empreendeu uma pesquisa, junto com a dramaturga, sobre as raízes populares da música que fizeram parte do espetáculo.

Todavia, diante da exígua iconografia e clipagem deste espetáculo²³, começamos a questionar: quais são os limites, desafios e perigos que envolvem essa busca da dinâmica da cena teatral a partir da palavra? Brandão (2017) nos apresenta a esse questionamento, respondendo que há, nesse tipo de investigação, dois caminhos que podem ser seguidos: a busca pelo olhar a partir dos “agentes da ação teatral, os atores e criadores, e a dos receptores, a plateia. Ou fãs...” (BRANDÃO, 2017, p. 76). Essas duas realidades são, por essa perspectiva, opostas, complementares e interdependentes e mostram que a obra de arte está permeada por uma imagem da construção do Belo. O artista sempre buscará construir uma bela imagem de si mesmo, para que acabe tornando-se um “ícone da arte”, conforme mencionamos anteriormente. O amante da arte, por sua vez, pode ofuscar-se pelo brilho da criação (Cf. BRANDÃO, 2017). Sendo assim, o ícone de arte nasce do encontro entre suas histórias pessoais e na arte, cuja estruturação configura um projeto artístico.

Nesse campo de pesquisa, compreende-se que há um terreno difícil ao lidar com as fontes orais. Por meio disso, na lida com a *história da cena* existem três tipos de documentos: os escritos, os imagéticos e os orais. As fontes orais e imagéticas são consideradas como vestígios primários, pois atuam diretamente face ao evento teatral. Contudo, os documentos orais “apresentam formas contrastantes, as fontes orais e os documentos orais. Enquanto as fontes lidam diretamente com os fatos da fala e da estrutura do discurso, os documentos operam com a fixação de versões, fatos ou visões” (BRANDÃO, 2017, p. 80). Na pesquisa

²³ Sobre a categorização dos recortes de jornal, as discussões empreendidas por Brandão (2001; 2009) a classifica como uma fonte primária, visto que, segundo esse pensamento, elas podem ser classificadas em primeiro grau (mais próximas ao processos de construção da cena: texto impresso, cadernos de ensaio, croquis, etc.) e as de segundo grau (consequentemente, mais distantes do processo da cena). Com isso, a natureza das fontes jornalísticas exige a postura de desconfiança do pesquisador, pois é comum ocorrer algumas incompatibilidades de informações. Esse fator que se agrava nos Álbuns da dramaturga, pois a maior parte das matérias são “recortadas por dentro”, ou seja, conforme aponta Maciel (2019, p. 31) “não possuem todos os dados de autoria, local e veículo de informação, ou mesmo data, o que pode recuperar de maneira muito precária - com o fito de complementar ou pôr a prova os recortes - com a pesquisa em arquivos públicos e bibliotecas”. Nos dois casos supramencionados, temos a indicação do jornal, local e data, porém não há a página completa do periódico colada, pois a produtora do arquivo agiu sobre essa materialidade, recortando essas informações e colando-as em conjunto.

historiográfica, portanto, esses documentos da oralidade não são equivalentes à documentação escrita convencional, pois os documentos orais são – ou podem ser – produzidos pelo pesquisador.

Tania Brandão (2017) esclarece sobre algumas etapas cruciais para o tratamento e análise dos materiais advindos desse tipo de pesquisa, pois demandam interpretação crítica e uso diferenciado. No tocante à busca por uma “verdade histórica”, a professora acredita que, em uma pesquisa fundada exclusivamente nesse tipo de investigação, talvez seja contraditório adotar as fontes orais, escritas e imagéticas para gerar contraprovas. Sendo assim, é importante compreender que “talvez a documentação oral fale, antes, de um outro lugar, o lugar da identidade do artista, do ícone de arte, do espaço das versões e não dos fatos” (BRANDÃO, 2017, p. 80)²⁴.

Também é importante entendermos que as práticas cênicas, em vista da cultura teatral sobre a qual nos debruçamos, dos grupos associados à Lourdes Ramalho se diferenciavam das práticas de teatro profissional, o que nos auxilia a compreender uma lógica importante para o processo de modernização do teatro no Brasil e, em nosso caso, do teatro campinense, isto é, a ideia do *teatro amador*. Essa concepção é definida por Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 22) como “aquele que é praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de

²⁴ Ou seja, uma metodologia específica deve ser adotada, sobre os documentos orais. Para tanto, é importante considerar: a condução de um relato – ou seja, a entrevista que será administrada pelo pesquisador, podendo ser estruturadas em dois formatos: por tema (visando a um objetivo específico) ou por uma noção de história de vida (focando o estudo pleno do artista abordado); além disso, a elaboração anterior dos roteiros da entrevista, porque é preciso um rígido estudo de campo, de modo que o pesquisador disponha de material de apoio bem estruturado, a exemplo de “roteiros, a cronologia de vida e obra, fotos, imagens e fichas técnicas” (BRANDÃO, 2017, p. 81); após a entrevista, outro passo crucial é a transcrição e a edição (um trabalho delicado de transposição da fala para escrita). Essa etapa é importante para a necessidade de documentação para possíveis estudos futuros em relação ao teatro.

Diante disso, seguimos os procedimentos indicados por Brandão (2017), buscando fazer a condução de um relato que versava, em um primeiro momento, sobre as experiências desses agentes nos grupos cênicos que faziam parte e, também, visando atender a um objetivo específico, que deslindasse aspectos da direção, a caracterização das personagens, as memórias sobre a recepção do público. Apenas uma entrevista foi feita de modo direto, a saber, a entrevista conduzida pelo professor Diógenes Maciel, presencialmente, com o ator Emilson Formiga, em sua residência; as duas outras entrevistas foram mediadas pelo uso do aplicativo de comunicação *WhatsApp*, fazendo uso de suas ferramentas de envio de mensagens de áudio, após perguntas diretas, tendo em vista da negativa dos indivíduos de que fosse conduzido um encontro presencial com esta pesquisadora sob alegações de incompatibilidade de agendas.

lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas”.²⁵

A obtenção (ou não) de lucro define bem a problemática sobre as pesquisas neste campo, cujas discussões ainda são sumárias diante da importância dessa prática para o teatro brasileiro. Fabiana Fontana (2016) ressalta que o amadorismo no Brasil é algo diverso e, por isso, a definição dessa prática artística deve partir da compreensão de que o *teatro amador* reúne pessoas de teatro que não dependem diretamente dos ganhos financeiros obtidos para sua subsistência, ao menos em sua maioria. Então, o pouco que se ganhava com os espetáculos era revertido como uma ajuda de custo para os atores.

Assim, para melhor lidar com esse campo é preciso traçar as motivações, o modo como tais pessoas se organizam, quais espetáculos montados, como se constituía um repertório, a fim de que essas searas sejam compreendidas. Reaproximando tal discussão à realidade dos grupos e, conseqüentemente, ao cotidiano de Lourdes Ramalho, a não obtenção de lucro e a dependência dos editais de fomento eram algo comum. Com isso, passemos a nos atentar à compreensão da trajetória do grupo, considerando outras tipologias documentais, afinando nosso olhar em torno das dinâmicas que marcaram o evento teatral d’*A Eleição*, bem como apresentando as pesquisas que se dedicaram a esse campo e com as quais dialogamos.

²⁵ Ainda sobre isso, enquanto detentora dos direitos sobre esses textos, em diversas vezes, até mesmo para grupos de outras localidades, a dramaturga renunciava à obtenção do pagamento para que se montasse sua dramaturgia, investindo, até mesmo, de recursos próprios para possibilitar algumas dessas experiências. E, ao que parece, as conexões no âmbito do trabalho dos atores do grupo também possuíam de certa maneira uma influência dela, pois alguns deles trabalhavam com ela nas suas instituições destinadas ao atendimento de crianças excepcionais.

A Eleição [escrita em 1977 e estreada em palcos campinenses em 1978], está alocada dentre os textos do primeiro ciclo, e tem se tornado um texto relevante para o entendimento sobre a virada que se dá no projeto estético desenvolvido pela dramaturga (em franco diálogo com o grupo de teatro que ela buscava tornar estável, a saber, o Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno) até aquele momento. O repertório deste grupo valorizava a representação de uma atmosfera trágico-regional (pela qual a comicidade e o riso não estavam postos como elementos em si contraditórios à forma da tragédia que se engendrava): ou seja, o riso, mesmo quando aparecia, ainda tinha um papel relevante aos liames trágicos. Assim, tal artifício estava nos textos ao passo em que ocorria a formalização estética da *regionalidade nordestina* por meio da construção dos cenários e dos sujeitos que agiam dentro e fora da cena.

Nesse sentido, entre as produções enfeixadas por essa perspectiva cíclica, temático-formal, estão, por exemplo, *As Velhas* [1975], *A feira* [1976] e *Os mal-amados* [1977] que formalizavam essa visão de um mundo marcado pelo trágico-regional, de modo bastante evidente²⁶. Em *As Velhas*, ao tematizar a retirância ocasionada pelas intempéries da seca e a exploração da miséria dos mais pobres pelo coronelismo, desenha-se um conflito passional, entre a cigana Ludovina e a sertaneja Mariana, instaurado quando uma “rouba” o marido da outra. Com isso, trocam-se os papéis: a sertaneja passa a errar pelos sertões calcinados em busca do marido “roubado”; e a cigana fica impossibilitada de se locomover. Conseqüentemente, no presente da ação, o cruzamento desses caminhos culmina no golpe do destino que leva os filhos de ambas ao encontro do amor e da morte²⁷.

²⁶ Em minha pesquisa de mestrado (COLAÇO, 2019), esse regional foi objeto de análise, tomado como um tema ligado ao modo de ler/formar o Nordeste por uma *estrutura de sentimentos* eminentemente trágica, notadamente como uma chave interpretativa para a peça *Os mal-amados*. Contudo, como vem sendo investigado, esta dimensão já estava presente na tessitura da obra ramalhiana conhecida desde o texto *Ingrato é o Céu* [1968, inédito em livro], seu primeiro texto montado, até onde se sabe, em Campina Grande, pelo Grupo Teatro Participante (TEPABRA) (formado pelos filhos da dramaturga e seus amigos), cuja direção ficou a cargo de Ruy Eloy (um magistrado aparentado da autora, que se interessava por teatro e que, em 1974, dirige *Fogo-Fátuo*). Ambientada no sertão, “em fins de março de um ano qualquer”, a peça se debruça sobre a aridez que se abate sobre as personagens que tentam, de algum modo, refletir sobre os efeitos da seca, criticando as políticas governamentais que não atendem as reais carências da população. Em meio a esse cenário de sufocamento, em que sofrem as pessoas e os bichos, o segundo ato é, literalmente, devastado pela estação das chuvas e pela tragédia das cheias.

²⁷ Sobre esse texto, Andrade (2012, p. 226-227) afirma que a disputa pelo poder marca a relação de Mariana e

Em *A feira*, quando as dinâmicas entre o rural/urbano se tornam irreconciliáveis, mais uma vez, uma mãe sai em busca do marido desaparecido. A dramaturga debruça-se, novamente, sobre os destinos de uma pequena família, advinda da zona rural, que, ao chegar à feira de Campina Grande, enfrenta situações capazes de devastar as suas esperanças, descortinando tudo o que diz da pobreza, que é responsável pela “degradação da condição humana das personagens” (LIMA, 2007, p. 245). O enredo se constrói em torno de três personagens principais: Filó, Zabé e Bastião (mãe e filhos) – a matriarca encontra-se com a morte e arrasta os filhos para um final trágico: Zabé acaba sendo prostituída, explorada por um Malandro, e Bastião é, por sua vez, atirado à vida de mendicância, pois, mesmo que exposta liricamente, a situação é uma maneira de representar o triste quadro da miséria nordestina.

A vida na cidade, portanto, é marcada por uma série de violências que provocam um choque irreversível, de modo que pelo

contraste entre os povos dos dois ambientes, expõe-se o individualismo como condição característica do ser humano. Assim, a representação não é, apenas, de uma família da roça que se aventura pela cidade, é, também, uma crítica às desigualdades sociais, um retrato das injustiças daquele contexto, marcado pela repressão dos grupos militares no poder (BATISTA, 2016, p. 93).

Os acontecimentos envolvendo Julião Santa Rosa e sua família, em *Os mal-amados*, têm a engrenagem trágica acionada pela “desobediência” de Ana Rosa – ela que, a despeito de viver sob a vigilância constante do pai, envolve-se sexualmente com o sacerdote da cidade, gerando uma gravidez que fere as malhas da *honra familiar*, sob um ponto de vista micro, mas

Ludovina, a sertaneja e a cigana, “cujos destinos se cruzam em linhas de vida e de morte envolvendo seus filhos. Ainda que o enredo trace a tensão entre a hegemonia do masculino e a ‘força das anáguas’, de legado atávico de nossas avós ibéricas, é também notável como se invertem o estar no mundo das duas matriarcas [...] – a cigana, nômade por tradição, torna-se sedentária, por força de ter se unido a um homem do campo e também se acometido de uma paralisia nas pernas; a sertaneja, empurrada pela seca e pelo desejo e achar o marido que a deixara por outra, torna-se andarilha [...], o empoderamento, ora de uma, ora de outra, se converte em parceria solidária, pedra de fundação para novas estruturas, a se construir em lugar das velhas, em lugar do mundo em ruínas deixado pela ordem patriarcal”.

que feria, conseqüentemente, toda uma estrutura comunitária baseada nos pactos da *cultura de honra* representante da macroestrutura. As ações do patriarca, após descobrir que foi enganado pelas mulheres da casa, as quais esconderam, durante meses, a gravidez de Ana Rosa, desemboca em um cenário cada vez mais sufocante, quando Julião decide, por exemplo, simular a “morte para o mundo” de sua própria filha, encarcerando-a no sótão, após encenar um enterro de mentira da jovem que permanece viva só para os de casa. Ele manda, ainda, executar o sacerdote, perseguindo seu plano de vingança, até que tais ações cessam após seu envenenamento e morte, pelas mãos de sua esposa, Paulina, enquanto uma tentativa de dar fim ao ciclo de violência ao qual as mulheres da família estavam sendo submetidas pelo algoz.

Dentre os diversos documentos escritos que possibilitam a análise do processo criativo dessa cena ramalhiana desenvolvida em Campina Grande, destacam-se o programa teatral e os documentos textuais, os textos dramaturgicos, que dão conta do processo de composição da autora, os quais nos permitem acessar dinâmicas do projeto estético produzido e difundido por ela. Diante disso, abriremos um adendo para uma rápida reflexão sobre essas tipologias – mas, antes, faremos uma digressão ao ponto de interseção entre a pesquisa já realizada por Maciel (2019) e esta, de modo que justifiquemos o porquê das escolhas que serão realizadas daqui por diante. É relevante destacar que nesta pesquisa foram analisadas as movimentações ocorridas na primeira metade da década de 1970, pois que, em Campina Grande, ocorreu, nesse recorte temporal, uma efervescência de prêmios e festivais que atuaram como elementos de legitimação da atividade teatral da cidade, sendo possível ver essa movimentação através dos documentos da época. A proposta daquele trabalho foi, então, “apresentar uma discussão em torno dos aspectos estéticos e críticos relativos à história de dois espetáculos, atrelados às suas atividades criativas, justamente na encruzilhada em que se dá a relação entre dramaturgia e palco” (MACIEL, 2019, p. 15).

A dramaturgia ramalhiana, estreada em 1974 e 1975, foi ali tomada pelo ponto de vista do *texto*, enquanto literatura, mas também como elemento que compõe o fenômeno teatral, e, por isso mesmo, naquela discussão, o objeto dramaturgico possui valor teatral, tomado enquanto “uma obra de teatro escrito que devemos transformar em teatro representado”

(JACOBBI, 2012 *apud* MACIEL, 2019, p. 15), em uma perspectiva da modernidade cênica, em vista do processo já bem definido pela historiografia do Sudeste²⁸. Por isso já é cedo afirmar, desde aquele trabalho, que a busca pelo *moderno regional* campinense está ligada à atuação de Lourdes Ramalho em face das colaborações e parcerias estabelecidas com diferentes diretores, desenvolvendo uma modalidade de texto que foi escrito para o palco, isto é, para ser encenado.

A delimitação daquela pesquisa contemplou a estreia de dois espetáculos: *Fogo-Fátuo* [1974] e *As Velhas* [1975]. Do mesmo modo, o recorte temporal se deu quando Lourdes Ramalho, ainda atuando enquanto presidente da FACMA, envidou esforços para realizar a montagem dos dois textos citados. A estreia de *Fogo-Fátuo* atua, conforme Maciel (2019), como elemento que insere o teatro campinense em um conjunto de processos relacionados à tradição do teatro moderno brasileiro.

Dialogando com os registros produzidos pelos agentes participantes desse evento, o pesquisador recorreu aos vestígios da cena, assim como à memória dos agentes coetâneos, não pretendendo realizar uma recomposição, mas uma tentativa de (re)contar a história daquelas montagens. Ou seja, ali se assumiu um ponto de vista sobre a investigação do texto dramaturgico escrito, bem como da atividade cênica empreendida, debatendo as condições técnicas e estéticas que atravessaram as montagens de tais espetáculos como um modo de urdir, diante de um recorte dentro do sistema, a história do teatro de Campina Grande. O resultado acaba se debruçando sobre o debate realizado em torno do regionalismo relacionado à herança popular, contribuindo para a ideia de que há um fluxo em relação à atividade dramaturgica e teatral – para isso, é importante frisar, se recorreu às fontes disponíveis que auxiliam a compreensão dessas montagens.

Tais montagens antecederam, portanto, os outros dois espetáculos realizados: *A feira* e *Os mal-amados*, que já foram produzidos pelos grupos/elencos ligados ao CCPCM. Esse,

²⁸ No contexto em comento, a acepção do *moderno* está, ainda, intrínseca ao texto, semelhantemente às tradições italianas e francesas, ou ainda, conforme as tendências da década de 1940, tal qual se verificava no teatro moderno sudestino. Os ajustes deliberados pelo trabalho dramaturgico ramalhiano buscavam adequar-se ao que se verificou, portanto, como elemento de brasilidade no Sudeste. Em contraponto, a tentativa de atender à demanda do mercado, no Nordeste, estaria vinculada à utilização de temáticas ligadas à noção de regionalidade, importantíssima para os grupos locais, os quais prezavam por essa consolidação da modernidade, de modo que a prosódia e a variante presente no texto possa ser expresso pela fala dos atores (Cf. MACIEL, 2019).

portanto, é o contexto que antecede a montagem das peças que nos servem como escopo para a análise-interpretação em curso. Assim, cremos ser possível afirmar que, em 1978, houve uma virada no *modo de sentir e formar* da dramaturga²⁹, conforme afirmamos anteriormente, na medida em que se vinha tecendo um projeto cujo pano de fundo trazia uma atmosfera trágica-regional naqueles primeiros textos.

Nesta direção, verificamos que essa virada da dramaturga pode ser recuperada pela análise de uma tipologia específica, a saber, a do programa teatral, pois essa transição ocorre não só no âmbito do texto dramaturgicamente, mas também como um percurso de mutação na própria constituição dos elencos que compõem os seus grupos cênicos. Enquanto tipologia documental, o programa teatral pode reunir uma infinidade de conteúdos relacionados a questões de montagem, à temática trabalhada por um autor, ao processo criativo. Por esse ângulo, estamos lidando com as condições de recepção do espetáculo pelo espectador, que funciona como um elemento produtivo de análise, visto se considerar o *programa* para além de sua posição enquanto material usado na divulgação de uma temporada, como publicidade ou para alusão de seu mero caráter informativo, também útil à promoção do espetáculo (Cf. TORRES NETO, 2013). Assim, é possível recuperar, na análise de alguns programas, elementos que condicionam e estruturam a instrumentalização do público em relação ao

²⁹ A dialética do modo de sentir/formar é utilizada com base nas reflexões de Raymond Williams acerca do conceito de *estrutura de sentimentos*. O teórico afirma que as obras de artes são, paradoxalmente, individuais e comunitárias, ou seja, à primeira vista, esses elementos aparecem como contraditórios. Essa relação ambígua da estrutura de sentimento está ligada à "continuidade da experiência de uma obra particular, através de sua forma particular, para o seu reconhecimento enquanto forma geral, e então a relação dessa forma geral com um período" (WILLIAMS, 1983, p. 6). Com isso, Williams entende que os dados da vida material, da organização social podem ser incorporados na obra de um artista, por meio de suas vivências, dos seus modos de sentir. O conceito de estrutura de sentimentos, cunhado pelo britânico, nos possibilita realizar uma reflexão sobre os modos de sentir/formar de Lourdes Ramalho, isso porque os sentimentos compartilhados pela dramaturga, em meio à comunidade na qual ela estava inserida, trazem elementos que interferem na formalização de sua obra, isto é, em seu modo de formar. O patrimônio artístico e as convenções (ou seja, aqueles elementos que se dão mediante acordos tácitos) são modificados pelas mudanças históricas ocorridas, engendrando novos temas que, por sua vez, exigem novas formas. Em suma, esse conceito foi pensado enquanto procedimento metodológico para compreender que os conteúdos das obras de arte não são prefigurados. Williams esclarece que o processo de mudança social e cultural pode interferir nos modos de sentir e formar das obras artísticas: as obras de um dado período carregam elementos que estão engendrados e em tensão, pois os artistas compartilham esses sentimentos com outros membros daquela comunidade, gerando, conforme apontamos, outras convenções e formas.

projeto estético difundido pelo espetáculo representado. Ou seja, pelos programas se pode acessar:

uma reflexão crítica dos agentes criativos em termos dos temas e problemas estéticos referentes ao universo poético da obra encenada ou sobre o conjunto de questões referentes às obras de um determinado autor. Observa-se também, neste caso, que se trata de uma espécie de comentário acerca dos critérios da passagem da escrita dramática para a escrita cênica. Esse tipo de ênfase chama a atenção para a expressão do pensamento poético e/ou político do autor, as escolhas estéticas e/ou éticas do grupo de agentes criativos envolvidos na montagem e oferece pistas sobre o olhar interpretativo dos artistas da cena sobre o material encenado (TORRES NETO, 2013, p. 213).

Com isso, um dos documentos relevantes, para uma boa compreensão desta etapa, é o programa teatral referente à remontagem, para uma temporada de repertório (que inclusive circulou fora do Estado), de três peças da dramaturga, a saber: *Fogo-Fátuo*, *Os mal-amados* e *A Feira*, em 1977, ainda ligada às atividades da SOBREART. No programa desta temporada, um livreto com capa (ao fundo a imagem do obelisco localizado na Praça Evaldo Cruz ou “Açude novo”), contracapa (outras fotografias da cidade de Campina Grande, a saber o Teatro Municipal Severino Cabral, Monumento Pioneiros da Borborema, Avenida Mal. Floriano Peixoto e, por fim, uma imagem aérea da Serra da Borborema), folha de rosto (contendo o nome dos espetáculos), além de uma sinopse sobre cada e, em seu anverso, a listagem do elenco e a ficha técnica, totalizando 9 páginas.

Neste impresso, há algumas menções à ideia do Teatro-Pesquisa desenvolvido a partir da dramaturgia ramalhiana nos paratextos, um deles relacionado ao espetáculo *A Feira*, em que a dramaturga afirma que o espetáculo traz uma “Pesquisa folclórica, linguística, social e humanística, efetuada na feira de Campina Grande: choque de habitantes da zona rural, contra o subjetivismo da crua realidade urbana”. Ainda nesse mesmo programa, o diretor Hermano José fala sobre *Os mal-amados*: “embora a paisagem seja o sertão, fonte inspiradora, e o linguajar regional, o veículo, aborda um tema totalmente diferente dos anteriores: o preconceito de ordem sexual, na forma do tabu da virgindade”. Assim, o diretor faz uma

comparação entre o espetáculo que dirigiu e os que foram montados até aquele momento: aproximando (ao passo em que diferencia) a temática abordada, o diretor expõe, assim, que havia uma linha seguida, cuja ambientação estava localizada no Nordeste, a partir de uma linguagem regional ou uma prosódia, bem como a uma atmosfera trágica, a que consideramos como um *trágico-regional* (Cf. COLAÇO, 2019).

Figura 6: Capa e contracapa do programa da temporada da SOBREART-PB (1977)



Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

Por fim, além dessas informações, o programa conta ainda com uma listagem dos prêmios conquistados pelos espetáculos em cartaz. Tal empreendimento ocorreu, segundo consta no documento, com a colaboração do prefeito de Campina Grande àquela época, Enivaldo Ribeiro. Sendo o elenco dos três espetáculos basicamente o mesmo, enfocaremos, especificamente, o elenco de *Fogo-Fátuo*, de modo a corroborar o raciocínio aqui construído.

Nessa última temporada da SOBREART, estava em cena a atriz Lídia Arnaud, que já havia integrado o elenco de espetáculos com textos de Lourdes Ramalho, desde a estreia de *A feira*, em 1976 – inclusive, é neste momento que Emilson Formiga assumirá o papel de Bastião, para cobrir a debandada de outro ator, de modo que se pudesse honrar os compromissos

assumidos para uma excursão deste repertório às Minas Gerais. Com isso, a primeira ação, após o encerramento da temporada da SOBREART, é a realização de mais uma remontagem de *Fogo-Fátuo* [1977 ou 1978?], já com o Grupo Feira – e isto se deu após o falecimento repentino de Lídia Arnaud, que fez o grupo passar por uma dispersão e posterior reestruturação. Essa remontagem é registrada em notícias de jornais informando, ainda, que houve apresentações em outras localidades do país, como, por exemplo, na Bahia.

Tal remontagem reorganiza o grupo, tornando-se um novo *momento decisivo*, tal qual já evidenciado pela pesquisa de Maciel (2019). Lá, *Fogo-Fátuo* – com a montagem da FACMA, coloca Lourdes Ramalho em outro lugar como dramaturga, sendo um fator da equação a realização do I FENAT, no palco do Teatro Municipal Severino Cabral. Aqui, essa remontagem parece funcionar como um porto seguro para o grupo, pois esse texto havia sido sempre bem recebido pelo público, e talvez, por isso, este seja o texto ramalhiano que mais alcançou remontagens pelos grupos cênicos locais – além disso, também é importante observar que o texto foi reelaborado pela dramaturga, de modo a atender, novamente, à demanda do elenco, havendo, inclusive, supressão de personagens³⁰.

Através da análise dos programas desses espetáculos, podemos observar a constituição de um novo elenco que se forma, então, para a montagem de *A Eleição*, peça na qual a dramaturga traz novamente ao palco a regionalidade, porém investindo em uma escrita abertamente cômica, que se afasta das convenções do trágico-regional³¹, tornado marca do seu teatro-pesquisa, para se aproximar de um modo de formar e de sentir mais afinado às possibilidades de empreender uma crítica à realidade mais imediata. Este movimento pode ter sido resultado de uma preferência do seu próprio grupo ou mesmo por exigências do

³⁰ Para essa remontagem, a dramaturga reescreveu o texto, cuja publicação é feita na aludida coletânea *Teatro Nordestino*. Na versão do texto da primeira montagem, havia a presença de mais duas personagens, além das que ali constam, a saber, Calisto e Maria Augusta (a dona da mina). No texto publicado, essa última é sempre mencionada, a despeito de estar ausente, há, assim, uma potência em torno do poder exercido por essa mulher na vida das demais personagens, o que levanta a hipótese, a partir da análise de Maciel (2019), de que em sua “ausência-presença”, Maria Augusta “move a ação”.

³¹ Esse movimento não significa que as dinâmicas do trágico-regional não estarão mais presentes na trajetória da dramaturga, uma vez que, conforme veremos, em *Festa do Rosário*, esta convenção retorna em pormenores que serão analisados no terceiro capítulo.

mercado teatral, enquanto um cálculo específico³², em face daquele contexto em que o AI-5 estava em vias de ser revogado, pondo fim a uma página da história recente e fazendo se aproximar a esperança de novas eleições diretas.

Como sabemos, o sufocamento da liberdade e o crescimento do poder censório fez com que a produção da década de 1970 fosse perpassada pela utilização da linguagem metafórica porque, segundo Magaldi (1996, p. 278), “o anseio anônimo de liberdade estimulou os autores e concentravam-se numa dramaturgia social e política, inimiga das injustiças que advogava a igualdade entre os brasileiros”. Diante disso, compreender as críticas a um processo eleitoral e o cômico da linguagem se faz importante, pois esse texto foi escrito sob a égide da censura.

A atuação do processo de censura naquele momento nos interessa em particular, especialmente a partir da leitura do texto da peça *O Censor Federal* [estreada em 1983, inédita em livro], em que a metalinguagem/metateatralidade dialoga com uma visada histórica sobre a cultura teatral campinense. Esse espetáculo levava ao palco o cotidiano de um grupo cênico, fazendo a ação transitar entre a plateia vazia, o palco, as coxias e os camarins de uma sala de espetáculo, enquanto se espera a chegada do Censor para assistir ao ensaio geral, de modo a conferir o texto que se irá comunicar ao público. Naquela ocasião, a figura repressora vai sendo destronada, ao passo que manda carimbar os cortes, disputando retoricamente com a Autora, o Diretor e os atores – os quais, cada um à sua maneira, tentam interferir na estética do espetáculo. É assim que, neste seu texto dramaturgico, Lourdes Ramalho, pelo riso, apresenta as disputas internas ao ambiente teatral em que a Autora (ficcional) exige uma

³² Se a remontagem de *Fogo-Fátuo*, por Hermano José Bezerra (com o grupo Raul Prysthon), é signo da consolidação de um repertório; por outro lado, ao verificarmos a viragem cômica do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, com *A Eleição*, conseguimos perceber nesta ação da dramaturgia e do seu elenco uma maneira de promover uma verdadeira catarse pela tristeza deixada pela perda de Lídia Arnaud, o que acaba se tornando atinente aos ventos da mudança que se anunciavam no cenário nacional, mas que, ainda, assim, será adiado até 1988, mesmo que já houvesse um distensionamento progressivo da censura às artes. No campo artístico, houve algumas modificações advindas com as flexibilizações que, para Sábato Magaldi (1996), se deram a partir da estreia da adaptação de *Macunaíma*, por Antunes Filho, também em 1978. O pesquisador relembra as fases do processo de modernização da cena brasileira, mencionando a passagem da hegemonia do ator para o diretor/encenador, acrescentando uma fase de amadurecimento dos autores brasileiros, quando “o florescimento da literatura dramática brasileira tornou-se signo da nossa maturidade artística”, interrompido pela “hegemonia da censura” (MAGALDI, 1996, p. 277).

encenação justa e correta do seu texto, dialogando com a tradição textocêntrica; enquanto o Diretor busca defender a sua visão para a cena do espetáculo, em debate com os atores que solicitam, em alguns momentos, a liberdade de interferir no processo de criação. Ao largo disso tudo, se posta o Censor que busca vetar qualquer tentativa de afrontamento às regras estabelecidas – mas, que, ao fim da ação, aparece alijado de seu lugar de autoridade pelos artifícios dramaturgicos, embebedando-se e permitindo que o desfecho se torne em uma grande festa.

Para compreendermos outros aspectos dessa problemática, que envolve nosso campo de pesquisa, precisamos revisitar os passos que empreendemos ao acessar o texto dramaturgico de *A Eleição*, pois o nosso primeiro contato com ele se deu na lide com o ALR, local onde estão depositados muitos volumes das publicações a que nos referimos anteriormente. Assim, a versão impressa e publicada na coletânea *Teatro Popular* foi o primeiro testemunho desse texto que lemos, com o intuito de suscitar hipóteses analíticas a serem confirmadas ou refutadas. Dentre as tipologias documentais ali presentes, consideramos o programa teatral enquanto um instrumento importante para investigar algum aspecto que dissesse respeito à encenação realizada em 1978.

Assim, mediante a análise desta fonte documental, nos foi possível refletir sobre a maneira como aquela publicação impressa foi utilizada não só como um material de divulgação do espetáculo, em que constavam uma listagem do elenco e da ficha técnica (figura 7), mas também como suporte para a divulgação de um pequeno histórico do Grupo, listando os prêmios alcançados em festivais até ali, bem como os locais onde o grupo se apresentara (figura 8), bem como quais os espetáculos que o antecederam, todos eles vinculados à autoria de Lourdes Ramalho. É partilhado também o objetivo definido e defendido pelo Grupo que se voltava à necessidade de documentar os hábitos e falares *regionais* sob uma perspectiva política, reagindo contra o colonialismo cultural.

A listagem do elenco, neste caso, foi importante para nós na medida em que ela nos dava uma prova para a confirmação da hipótese de que, após a remontagem de uma peça que já alcançara grande sucesso, houve uma nova fixação dos agentes que passaram a integrar o

grupo cênico³³. Contudo, um primeiro alerta acendeu-se ao percebermos uma diferença na listagem dos personagens no programa e aquela que comparece na edição impressa deste texto, na coletânea, *Teatro Popular* – quando notamos ali as “ausências” dos personagens Zé Cacete e Quintino da versão previamente conhecida por nós, bem como as presenças de três personagens que, até então, não conhecíamos: Bento, Cosme e Mané Quelé.

Nas hipóteses tecidas para a etapa de análise-interpretação, sempre nos questionávamos sobre os trâmites da liberação deste texto e a montagem desse espetáculo, pois que seu conteúdo, certamente, acenderia um alerta àqueles responsáveis pela preservação da moral e dos bons costumes tão em voga durante a ditadura e, mais ainda, com as críticas que eram feitas abertamente aos ditames dos regimes autoritários. O fato é que, ao acessarmos o processo de censura do espetáculo, onde consta um datiloscrito composto de vinte folhas, percebemos que o texto publicado era diferente do texto submetido e, conseqüentemente, do texto encenado em 1978. Para além da diferença que foi percebida na listagem dos personagens no programa teatral, chegamos à conclusão de que houve, com a reescritura, a supressão do personagem Cosme que, na trama de 1978, exercia um papel secundário no enredo; e a mudança de nome de dois personagens – Bento virou Quintino e Mané Quelé se torna o Zé Cacete.

³³ O elenco do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno era, assim, composto por Gilmar Albuquerque (Idelfonso), Lourdinha Santos (Olorosa), Emilson Formiga (Damiana e Cosme), Hermano José (Pe. Inocência), Alzira Lucena (Perpedigna), Walter Mendonça (Bento), Antonio Nunes (Jaime e Mané Quelé). A ficha técnica apresentava o diretor Hermano José que também desenhou o cenário, o assistente de direção Antônio Nunes (que também atuava como ator em outros espetáculos e dirigiu algumas das peças da dramaturgia), enquanto agente envolvida diretamente na cena Lourdes Ramalho aparece como responsável pelos figurinos. Tal montagem contou, segundo informações do programa, com a participação especial de componentes da Filarmônica Epitácio Pessoa. O espetáculo estreou em Campina Grande, primeiro nos bairros (conforme veremos) e, posteriormente, fazendo uma temporada no Teatro Municipal (dados recuperados pela memória do ator Emilson Formiga e confirmada pelas fontes escritas). Em depoimento oral do ator Emilson Formiga, ele relembra com bastante carinho da personagem Damiana. Sobre isso, ele explica que Lourdes Ramalho confiara a ele esta missão, dizendo: “Eu fui o primeiro ator a se travestir de mulher na década de 1970. Aqui não tinha nenhum registro de ator que teve coragem, mas Lourdes Ramalho me confiou. Então, Damiana era uma prostituta política, que não sabia de que partido era e acaba roubando todos os títulos, com outro eleitor, um pobretão que não podia concorrer com o Médico nem com o Padre. E o outro lá que eu esqueci o nome... é quem ela ajuda” (Depoimento oral, em 20 de janeiro de 2023). Depois disso, ele afirma que deu vida a muitas personagens femininas ramalhianas, a exemplo da protagonista Agatóclides, da peça *Uma mulher dama*.

Figura 7 Página referente à listagem do Elenco e Ficha técnica de *A Eleição* [1978]

E L E N C O			
(Por Ordem de Entrada)			
IDELFONSO	: Gilmar Albuquerque	— COSME	: Emilson Formiga
OLOROSA	: Lourdinha Santos	— PERPEDIGNA	: Alzira Lucena
DAMIANA	: Emilson Formiga	— BENTO	: Walter Mendonça
PE. INOCÊNCIO	: Hermano José	— JAIME e MANÉ QUELÉ	: Antônio Nunes

F I C H A T É C N I C A				
CENÁRIO	Desenho : Hermano José		FIGURINOS	: Lourdes Ramalho
	Execução : Joel Cavalcanti		MAQUILAGEM	: Equipe
	DIREÇÃO : Hermano José			
	ASSISTENTE : Antônio Nunes			
Participação Especial de Componentes da Filarmônica Epitácio Pessoa.				

Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

Figura 8: Pequeno histórico do grupo no programa de *A Eleição* [1978]

GRUPO CÊNICO PASCHOAL CARLOS MAGNO — SOBREART-PB	
Pequeno Histórico	
1974	— "Fogo Fátuo" — 1o. lugar na Prévia para o I Festival Nacional de Teatro Amador de Campina Grande — FENAT.
1975	— "As Velhas" — 3o. lugar no I Festival Regional da FENATA — Campina Grande — PB. 2o. lugar na I Mostra de Teatro Amador e Universitário da Paraíba — João Pessoa — PB. 1o. lugar no III Festival Nacional de Teatro Amador de Ponta Grossa — Paraná.
1976	— "A Feira" — Participante do I Festival de Inverno de Campina Grande — PB. Convidado especial do Festival de São Carlos — SP Convidado especial do I Festiminas — Belo Horizonte — MG. Texto premiado no Festival de Teatro Amador de Feira de Santana — BA.
1977	— "Os Mal-Amados" — 1o. lugar no I Concurso Paraibano de Peças Teatrais — Secretaria de Educação e Cultura do Estado — SNT/MEC (1976) — 40 apresentações. Único grupo de teatro amador do Brasil, a participar do XI Festival de Inverno de Ouro Preto, com as peças: "A Feira" — "Fogo-Fátuo" — "Os Mal-Amados".

Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

As diferenças encontradas significam que nos vimos diante de testemunhos que não estavam presentes no ALR e que, apesar de conterem a mesma fábula, possuíam tramas diferentes³⁴, obtendo o estatuto de textos que marcariam um bom entendimento do processo dos diferentes momentos de preparação do espetáculo, até que se chega à versão da autora – aquela que foi publicada em livro. Diante desse impasse, empreendemos um processo de cotejo às versões que foram submetidas ao exame censório diante da versão editada que tínhamos em mãos, compreendendo, portanto, que ocorreu a reescrita do texto em diferentes temporalidades³⁵. É mister afirmar que, mesmo considerando o cotejo do texto da montagem e do texto publicado, o nosso objetivo não foi proceder uma crítica genética das duas versões, porém entender os liames de sua composição, que nos permitiu atestar que a primeira possui

³⁴ No âmbito do enredo, temos o mesmo tema desenvolvido em torno de um pleito eleitoral na cidade de Fundão, em que membros de uma mesma família estão em lados opostos, buscando obter a vitória nas urnas. São estabelecidos as alianças e os conflitos entre Olorosa e Perpedigna, a primeira sendo parente do Padre Inocêncio, filho do político Zeca Brito, que já demonstra estar senil, sem condições de disputar aquele pleito. Do lado de Perpedigna, viúva do iminente político Boaventura, está Idelfonso, que se une a ela a fim de organizar a chapa que poderá disputar com o Candidato Padre. Para isso, eles precisam trazer do Rio de Janeiro o médico Jaime que seria, a partir do julgamento das personagens, o candidato mais adequado para impedir a continuidade do partido inimigo no poder, apesar de ela também vir de uma família que esteve vinte anos no poder. O terceiro candidato, Mané Quelé, é o filho ilegítimo de Boaventura, ou seja, irmão de Jaime: fato que machuca profundamente a viúva, diante das constantes chacotas que são feitas a esse respeito. A fim de angariar votos, os perrepistas investem em uma campanha de sanitização da cidade, com a inauguração de um banheiro público. Jaime coloca-se à frente desse empreendimento. Em meio aos acontecimentos, há diversas fraudes eleitorais cometidas no registro dos eleitores e todos acabam corrompidos pela ambição de poder. Mané Quelé, assim, elabora um plano com Damiana para que as cédulas que estão sendo depositadas nas urnas sejam trocadas. No dia do pleito, a cidade é acometida por uma confusão generalizada: os eleitores estão acometidos por uma diarreia, ocasionada pelas comidas “malfeitas” que lhes foram oferecidas, e, no momento da apuração, o espectador/leitor é surpreendido com a anulação das eleições – sobre isso trataremos melhor adiante.

³⁵ Junto ao processo de liberação da primeira montagem que fora realizada no ano em questão, há os demais processos reabertos pela dramaturga. Em 23 de abril de 1982, Lourdes faz um novo requerimento, pois o texto de 1977 só teria liberação válida até 28 de fevereiro de 1982, ou seja, após os cinco anos de validade do certificado de censura, tencionando, portanto, realizar uma remontagem do texto em 10 de junho de 1982 era necessária uma nova solicitação. Há ali, também, solicitações de montagens feitas pelo Grupo Eco de Teatro Amador, do Paraná, também em 1982; e pelo Grupo de Teatro Amador – GRUTA, do Acre, em 1984: tais grupos solicitaram liberação do texto para a montagem em seus respectivos Estados (inclusive no ALR tem-se correspondência desses grupos com a dramaturga, solicitando autorizações, bem como programas, cartazes e notícias de jornais referentes a esses eventos). Contudo, como estamos lidando com as montagens campinenses não nos dedicamos a essas outras solicitações. Por fim, acrescentamos apenas que, ao todo, o processo desse texto possui 136 páginas, considerando as cópias datiloscritas dos textos, requerimentos, formulários, certificados e pareceres dos censores.

um tom muito mais brando em relação aos conflitos e, principalmente, à linguagem utilizada pelas personagens.

Foi necessário, a partir disso, recalculando a rota de pesquisa de modo que a análise minuciosa do texto dramaturgic foi (re)definida a partir daquilo que consideramos como o que foi fixado como versão *final* dele (é esta análise-interpretação proposta em nosso segundo capítulo). Ou seja, doravante, quando se tratar da análise-interpretação deste texto, iremos nos referir ao texto publicado e ao texto da montagem. Para nós, portanto,

o texto teatral censurado é tomado como testemunho/documento (prova) e monumento (memória), materializado em determinado suporte [que nesse caso são as cópias datiloscritas], de uma produção cultural e literária de uma dada sociedade, época e lugar. Como documento, é a prova que se tem dos fatos que marcaram dada sociedade, por exemplo, e, como monumento, transmite a outros a memória (SANTOS, 2012, p. 20).

Já que estamos nos referindo à *história de um espetáculo*, pela argumentação que vimos percorrendo, consideremos o que anotou Hermano José, retomando o programa do espetáculo: ao afirmar que “trata-se de uma sátira atemporal”, cujo enredo se centra em uma campanha eleitoral pós-Revolução de 1930, o que nos leva a questionar quais as motivações da dramaturga para essa digressão no tempo.

Uma primeira hipótese, certamente, diz da formalização da *estrutura histórica* na *estrutura artística* como uma tentativa de driblar os censores, artifício utilizado também em outro texto de Lourdes, *Muito além do arco-íris*, também de 1978. Isso porque, ao ambientar a ação em outra localidade ou espaço-tempo, ocorre um mascaramento dos elementos atinentes ao momento histórico imediato da recepção do espetáculo, à crítica ou a qualquer outro fator que pudesse ser considerado subversivo aos olhos dos censores – no caso em estudo, a tentativa de conscientização sobre o poder do voto, mas que, na outra montagem de 1978, dizia de um deslocamento da “referência espaciotemporal no nível temático, do contemporâneo para o século XVII, em pleno domínio batavo e no cenário da guerra contra Maurício de Nassau, nos limites entre Paraíba e Pernambuco”, nele há referências aos “conflitos

teológicos, políticos, econômicos e sociais daquele Pernambuco Holandês em disputa por dois impérios”³⁶ (MACIEL, 2021, p. 10; 12).

Uma segunda hipótese indica a manutenção dos estados das coisas, principalmente, no que se refere à inconsciência do povo no âmbito político, no caso d’A *Eleição*. Como sabemos, após a queda do Ato Institucional nº 5 (promulgado em 13 de Dezembro de 1968, e só revogado dez anos depois, justamente, 13 de Outubro de 1978) deu-se início a uma estratégia de flexibilização que resultou no restabelecimento do governo civil em 1985 – mesmo que, desde a década de 1970, já se introduzissem certas medidas, não necessariamente visando à redemocratização, mas relativo afrouxamento levando à revitalização do processo eleitoral e do sistema de partidos (Cf. LAMOUNIER, 1994). Assim, em 1972, foram restauradas as eleições diretas para os cargos de senador e prefeito em localidades que não fossem as capitais no território nacional. Nesse sentido, a temática das eleições estava na ordem do dia porque, mesmo que o processo eleitoral ainda estivesse atravessado por complicações e impedimentos, se assinalava um lento retorno ao exercício democrático.

Ou seja, a agente Lourdes Ramalho diante do período de mudanças formaliza em seu texto algo atinente ao momento histórico que dialoga com a sua visão de mundo, conforme discussão proposta por Postlewait (2009), i. e., nesse caso, teríamos uma relação com a tríade *agente – evento – mundo*. Logo, ocorre um paralelo entre a localização temporal do enredo com

³⁶ O espetáculo *Muito Além do Arco-Íris* possui uma existência bem próxima d’A *Eleição*, sendo que o primeiro foi apresentado em junho 1978 como um texto a ser montado pelo Grupo Cultural Pronaos, ligado, de acordo com os dados conhecidos, à Ordem Rosacruz, da qual a dramaturga era a Mestra, em Campina Grande-PB; e o segundo cuja estreia ocorreu em março do mesmo ano, realizando diversas apresentações dentro e fora da Paraíba. O exemplo desse texto é importante para nós diante dos dilemas que o marcam em relação à existência de um fato teatral que passa pelo crivo da ação da censura e da trajetória do próprio grupo que, apesar de ser intitulado com um nome diferente, possuía dentre seus membros muitos nomes que estavam também no Grupo Feira, do CCPCM. Há também um vazio no que tange aos registros sobre essa peça nos arquivos ALR. Nesse sentido, Maciel (2021, p. 152) busca discutir como o estudo do texto ajuda a “compreender aspectos daquele contexto de produção cultural e para lançar luz sobre a história da montagem daquele espetáculo teatral”. Ocorre que, sobre esse evento, parece-nos ocorrer algo assemelhado ao que estamos discutindo sobre *Festa do Rosário*, em que o texto se torna um dos poucos testemunhos documentais que restam desse fato, com exceção de algumas fotografias. Na memória dos agentes daquela cena, o espetáculo foi apresentado apenas uma vez, possivelmente, em face do processo de exame censório: pela análise dos documentos, foi percebido pelo pesquisador que o texto havia passado por uma modificação ou uma reescritura e, a partir da análise do conjunto de documentos, chegou-se “às circunstâncias dadas naquele texto e que, possivelmente, podem auxiliar na tarefa de encontrar um modo de ler o espetáculo também ali anunciado” (p. 164, grifo do autor).

o momento da encenação – tomado como ponto de partida pela dramaturga. Haveria, portanto, naquele momento histórico de 1978, a sobrevivência do passado no presente pelas ações dos políticos, e por extensão dos eleitores, situação que possui correspondências até os nossos dias.

Voltemos à discussão do programa do espetáculo. Apresentado em formato de livreto, possui, além da primeira e última capa, 4 páginas em seu miolo³⁷. A primeira capa traz o desenho de uma urna, na qual uma cédula de votação impressa é depositada, estando esta urna envolvida por diversos rolos de papel higiênico, os quais formam o título da peça. O desenho na capa faz alusão, para além da metáfora da sujeira em torno da eleição em curso no enredo, a dois acontecimentos presentes no texto da montagem: o primeiro que foi o evento de inauguração de um “WC” por um dos partidos que está disputando a prefeitura da cidade interiorana de Fundão (município fictício onde se passa a ação); e o segundo quando, em meio a uma sequência de acontecimentos envolvendo “boca de urna” e compra de votos, Perpedigna e Idelfonso aproveitam-se da distração dos guardas que vigiam a urna para atacá-los e, assim, trocar as cédulas – depois, essa mesma atitude se repete com o Padre Inocêncio e Olorosa, do partido rival. Contudo, no momento de trocar as cédulas, eles percebem que não estão com elas e recorrem as que foram sendo deixadas, antes, no W.C. Ao fim, no momento da apuração o juiz percebe que todas as supostas cédulas estão em branco, anulando, por fim, a eleição.

O desfecho do texto montado possui um artifício bastante utilizado nos gêneros cômicos, isto é, um quiproquó que se dá por meio da ação dos personagens, os quais “por problemas de comunicação, interpretam erradamente o sentido dos diálogos ou comportamento de outras personagens. Esses problemas de comunicação podem decorrer de ignorância, de deficiência auditiva, de redação deficiente ou de quaisquer outros motivos” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 283). Nesse sentido, a confusão é justificada pela “ignorância” da eleitora Damiana que, por não saber ler, confunde-se e troca as cédulas de

³⁷ Além do nome da dramaturga, temos, ainda nessa primeira capa, a indicação de que aquele espetáculo foi apresentado pelo Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno. A última capa traz uma propaganda da marca São Braz, especificamente, do cuscuz Vitamilho, apontando, certamente, para dinâmicas que envolvem os devidos compromissos em face de algum patrocínio para aquela montagem.

papel por papel higiênico, substituindo uma coisa pela outra, em um movimento que, metonimicamente, transforma as cédulas eleitorais em papéis para limpar o “cu”, apesar de isto apenas ficar subtendido nesta versão mais branda do texto.

O que mais chama atenção, na capa do programa, é, justamente, como ela já produz uma espécie de sumário da ação, ensejando uma leitura bastante polissêmica da imagem ali impressa, que dá indícios referentes à relação, no enredo, entre o clientelismo e o pleito indicado pelo título, em que a compra de votos e a necessidade de manutenção do poder apontariam para uma necessidade de se “limpar” aquele processo social, metonimicamente representado pela urna, em face do seu *papel* de expressão da democracia, ali tornada síntese das inúmeras misérias relativas à compra-venda de votos por conta de um banheiro público.

Figura 9: Capa do programa do espetáculo *A eleição*, de 1978



Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

Esta imagem, assim, sintetiza o estado das coisas naquele momento histórico da encenação, em que urge a necessidade de higienização (da vida política); de outro lado, ridiculariza a própria alienação do eleitorado que, seduzido pelos favores que lhes são apresentados, podem ser manipulados pelos que buscam se manter no poder e que, assim,

precisariam, também, ser objetos da ação *de limpar* produzida enquanto resultado do voto consciente. Infelizmente, isso não ocorre na ação, mas, talvez, pudesse, pelo riso acionado, despertar certa consciência crítica no público, em face da urna que ao fim da ação só traz cédulas em branco – lá dentro, na verdade, restam apenas várias folhas de papel higiênico a despeito da missão dada à Damiana por Mané Quelé, conforme apontamos anteriormente.

Ao nos atentarmos à página que traz o elenco e a ficha técnica dos envolvidos na montagem, é possível perceber que Hermano José compõe o elenco como um dos personagens, desenhando, também, o cenário. Além disso, outros membros do pequeno grupo acumulam outras funções, a exemplo de Antônio Nunes que, além de dar vida a dois personagens, também foi assistente de direção. Lourdes Ramalho aparece como responsável pelos figurinos dessa montagem, conforme menção feita em nota. Nesse sentido, a leitura desse documento nos possibilita entender o teatro por uma visada coletiva, comungando esforços para a sua criação. Assim, o trabalho realizado por aquele grupo cênico, em conformidade com o projeto idealizado pela dramaturga, buscou manter-se fiel a sua proposta, afirmando que:

Manter esta fidelidade, não foi difícil, uma vez que o grupo tem montado exclusivamente textos de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, inteiramente dentro de sua proposta, ou seja, de documentar hábitos e falares nordestinos, além de outros valores culturais nossos, a cada dia mais deturpados pela influência dos meios de comunicação, com especialidade, a televisão.

Este objetivo por si mesmo, é um objetivo político, já que reage contra o colonialismo cultural, e sendo político, é mais legitimamente teatral. Mas os textos de Lourdes Ramalho não se resumem à documentação: ela sempre enfoca em temas que têm a ver com a exploração do homem pelo homem, nas mais diversas formas.

Assim foi com "Fogo Fátuo", onde o ladino "João Campina", explora seus companheiros, mas se deixa explorar pelos americanos. Assim foi também com "As Velhas", onde pela primeira vez em teatro, se denunciou o problema da venda aos flagelados nordestinos, pelos políticos, dos viveres enviados gratuitamente pelo Governo.

Em "A Feira" é a vez de tratar do choque entre as populações rural e urbana, a primeira, na sua ingenuidade, a outra na sua estupidez.

Na tragédia "Os Mal-amados", "Julião Santa Rosa" era o símbolo do poder despótico, irracional, que finda por cair.

Agora, "A Eleição", vem-nos despertar para a realidade de que as massas precisam saber votar.

Em todos os textos, em todas as montagens, a valorização da salopada [sic] cultura nordestina, antes que ela possa desaparecer, tragada por elementos estranhos ao seu contexto³⁸.

Há um elemento de reflexão e apresentação do objetivo estético que dialoga com o universo poético da obra ramalhiana encenada, pois o Grupo apresenta uma série de ideias acerca desse e de outros textos da dramaturga, inclusive quando se compreende o repertório como um conjunto coerente que, assim, é tomado em perspectiva de continuidade, desde a FACMA. O diálogo com o contexto da montagem também é mencionado, pois o diretor afirma que a peça é “um satírico comentário sociológico – atemporal – sobre a inconsciência política das massas”, na medida em que nela a dramaturga elabora “um retrato crítico, bem atual, dos chamados ‘currais eleitorais’, não somente no Nordeste, mas de todo o Brasil”. Ou seja, ele expressa uma tomada de posição conjunta e que espera ver reverberar naquele espaço com o qual dialoga, notadamente ao proferir o seguinte argumento: “Numa época em que as eleições diretas são grande aspiração de todos, ela lança a inquietante pergunta: ‘O voto direto utilizado inconscientemente resolverá o problema? Não será preciso também partir para a conscientização do povo?’”.

Dirigido ao público receptor, o paratexto acrescenta sentidos ao texto teatral, ou seja, o texto encenado, com o intuito de fazer com que as ideias defendidas pelo Grupo e, portanto, materializadas no evento teatral, possam alcançar seu objetivo, revelando que a sátira construída foi aproveitada pela encenação, em que se “procurou fazer jus ao gostoso texto que tinha nas mãos, mantendo o tom deliberadamente picante dos diálogos, tão ao gosto do povo para o qual a montagem em especial se destina, e dando-lhe um toque eminentemente caricatural, para o necessário distanciamento”. É possível entender pelo comentário do diretor que, ainda no momento histórico de montagem desse texto, há uma postura que exige uma montagem justa e correta do texto, aproveitando-se ao máximo do caráter cômico

³⁸ Trecho extraído do programa de *A Eleição*, de 1978.

empreendido pelos diálogos e que, justamente por isso, chama a atenção para o texto da dramaturga, contribuindo, pois, com o projeto estético, marcadamente cômico, do espetáculo.

Retornando, portanto, aos acontecimentos desse evento, é importante ressaltar que tal estreia não ocorreu nos palcos de um edifício teatral, mas nos bairros e nas comunidades. Essa é uma das recordações do ator Emilson Formiga que integrava o elenco: ele relata que o intuito do grupo era fazer com que esse texto fosse visto, primeiro, pelas comunidades. Com isso, o espaço da SAB [Sociedade de Amigos de Bairro], do José Pinheiro, foi local onde ocorreu a estreia. Depois disso, o ator acrescenta que o grupo viajou para a cidade de Cabo, em Pernambuco, para um festival, fato esse que era bastante comum àquela época.

Isto dialoga com o projeto desenvolvido pelo Grupo, em consonância a uma tentativa de se fazer um teatro popular na cidade de Campina Grande, semelhante aos empreendimentos realizados no Estado de Pernambuco, a partir da atuação de Hermilo Borba Filho³⁹. Ou seja, buscava-se realizar uma aproximação do teatro do povo, não esperando que o povo fosse ao teatro, mas indo até o povo. Por isso, as primeiras apresentações do espetáculo foram feitas em Sociedade de Amigos do Bairro (SAB). Os registros escritos desse período confirmam esse dado do ator, pois, em notícia publicada no *Jornal da Paraíba*, em Campina

³⁹ Sobre esse elemento do teatro popular, Carvalheira (2011, p. 152) esclarece que as ações desenvolvidas pelo Teatro Popular do Nordeste, buscava, por um duplo movimento: “[...] de identificação e de volta às origens. Os estudantes, embora reconhecendo-se elite, procuram identificar-se com o povo”. Há, portanto, na figura de Ariano Suassuna e Hermilo, um compromisso de realizar um teatro capaz de refletir sobre as questões de relevância do Brasil, evidenciando grupos marginalizados, no ambiente urbano e, sobretudo, nas zonas rurais, em que se buscava um processo de redemocratização do teatro, um teatro cujo conteúdo fosse de interesse popular, do povo e para o povo, traçado em uma aproximação dos intelectuais artistas às classes desfavorecidas. Em suma, Carvalheira (2011, p. 165) acrescenta: 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”.

Grande, no dia 07 de março de 1978, comenta-se que o espetáculo só terá apresentação no Teatro Municipal no dia 27 de março porque:

De acordo com sua proposta de teatro popular, o Grupo Cênico Paschoal da SOBREART da nossa cidade estreou a peça “A Eleição” de autoria de Lourdes Ramalho, quinta feira última, dia 2, na sede da SAB de José Pinheiro, e na sexta feira, apresentou a remontagem de ‘Fogo Fátuo’, da mesma autora. Na ocasião da estreia de A Eleição em José Pinheiro, o grupo convidou algumas pessoas da plateia para participarem como figurantes, sendo lavrado uma proveitosa participação do público [A ELEIÇÃO SERÁ... 07 de março 1978]⁴⁰

A notícia continua a comentar que o Grupo também fará apresentações em outros bairros, pois eles defendem a ideia de que “o teatro deve ir ao povo, sem ficar à espera de que o povo venha”, noticiando a passagem do grupo também no bairro da Palmeira, na noite do dia 07 de março (data da publicação do recorte). Acrescenta ainda que “Somente a 27 de março, dentro das comemorações do Dia Internacional do Teatro, o ‘Paschoal Carlos Magno’ estará no Teatro Municipal”, segue-se fazendo um comentário sobre esse novo texto:

O novo texto de Lourdes Ramalho, que teve liberação da Censura Federal para 16 anos satiriza a inconsciência eleitoral e a inescrupulosidade política, ambientando o enredo no interior nordestino durante o período dos perrepietas e liberais. As intrigas, os insultos, as fraudes tudo é criticado de uma maneira jocosa, quase burlesca [A ELEIÇÃO SERÁ... 07 de março 1978].

No caso desse trecho, percebe-se o compartilhamento dos trâmites da Censura prévia, como parte do cotidiano daqueles agentes, cuja atuação era prevista por toda a sociedade da época. Menciona-se, ainda, a apresentação do espetáculo em outras ocasiões, a exemplo da IV Mostra de Teatro Amador, ligado à programação do III Festival de Inverno de Campina Grande:

⁴⁰ Tal recorte está alocado junto ao Álbum da dramaturgia, do ALR. Acrescenta-se ainda que: “A proposta de trabalho do grupo SOBREART [pois nesse momento ainda não havia ocorrido a migração para Grupo Feira] se baseia numa forma de teatro popular que visa a preservação dos nossos valores culturais ameaçados pelo “kitsch” e todas as peças de Lourdes Ramalho documentam falares e costumes do interior da Paraíba e Rio Grande do Norte” [A ELEIÇÃO SERÁ... 07 de março 1978]. Essa expressão “kitsch” que faz referência a algo inferior, de mau-gosto, é algo que aparece, por exemplo, no programa do espetáculo.

Figura 10: Recorte de Jornal referente à apresentação d'A Eleição na IV Mostra de Teatro

“A Eleição” encerra Festival de Inverno

A peça “A Eleição”, de Maria de Lourdes Ramalho, pelo Grupo Feira de Teatro, do Centro de Cultura Paschoal Carlos Magno (ex-Grupo Paschoal Carlos Magno, da SOBREART), é o espetáculo que encerrará a IV mostra Nacional de Teatro do Festival de Inverno, hoje no Teatro Municipal Severino Cabral.

“A Eleição” já foi apresentada por diversas vezes em Campina Grande e em cidades vizinhas como, Esperança, Remígio e Pocinhos, conseguindo sempre um grande sucesso de público, pela sua comunicabilidade instantânea.

O ENREDO

A peça da autora campinense, conta uma campanha eleitoral na época Pós-Revolução de 1930, numa cidadezinha do interior do Nordeste, com três candidatos a prefeito: um médico amalucado, obcecado por uma campanha sanitária, um padre que usa a religiosidade como disfarce para seus planos inescrupulosos e um pobretão analfabeto.

Completando a galeria de personagens típicos das campanhas, a peça mostra ainda a viúva de um chefe político, desejando a continuação de uma oligarquia que vem dos tempos do seu avô, uma solteirona que aprecia a politicagem com todas as suas confusões, sem objetivo realmente político, um escrívão mercenário e ainda eleitores que se aproveitam das vantagens imediatas da campanha.

UMA SATIRA

A autora não pretendeu reviver o momento histórico, mas fazer uma análise sociológica do comportamento das massas e a sua utilização inconsciente do voto. Ela satiriza todas as situações e personagens, e a montagem do diretor Hermano José tomou a linha caricatural condizente com o texto.

Os insultos, as intrigas, as fraudes, a compra de votos por favores insignificantes, os comícios e as passeatas, animados pela indefectível bandinha, tudo mostrado dentro de um ritmo agitado e hilariante, chegando ao clímax com um final absurdo.



O diretor da peça “Hermano José, Emilson Formiga e Walter Mendonça, na peça “A Eleição”.



Carlos Alberto e Pepe, numa das cenas mais engraçada de “A Eleição”.

A autora e a direção propõem, que o “voto direto só é solução com uma conscientização e essa conscientização tem de ser feita urgentemente para que o povo não continue a vender seu voto por favores imediatos, mas saiba votar em quem possa fazer algo de duradouro por ele”.

O ELENCO

No elenco, estão: Gilmar Albuquerque, Alzira Lucena, Emilson Formiga, Lourdinha Santos, Walter Mendonça, Antônio Nunes, Adigelson Cavalcanti, Betoca e Hermano José, que é diretor e cenógrafo do espetáculo e espera repetir com ele, o sucesso obtido no ano passado, com sua direção de “Fogo-Fátuo”, também de Lourdes Ramalho e que foi o espetáculo mais aplaudido do II Festival de Inverno.

Amanhã, “A Eleição” estará sendo apresentada na 22ª Festa Universitária de Patos, e após o

encerramento do Festival em Campina Grande, apresentar-se-á na cidade do Cabo, em Pernambuco e em Recife, respectivamente no I Congresso Norte-Nordeste de Teatro e I Festival de Inverno da UNICAP.

O ENCERRAMENTO

A programação de encerramento hoje, da IV Mostra Nacional de Teatro Amador, última etapa do III Festival de Inverno de Campina Grande, está assim constituída: às 10 horas, a peça “A Viagem de Um Barquinho”, peça infantil pelo Grupo de Teatro Experimental do Maranhão. As 17 horas, solenidade de aposição das Fotografias de Paschoal Carlos Magno, Orlando Miranda e Paulo Pontes, na sala de Amadores do Teatro. As 20 horas encenação da peça “A Eleição” e às 22 horas, encerramento com a entrega do troféus.

Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

A reprodução dessa notícia (figura 10) encaixa-se na descrição que fizemos anteriormente sobre a falta de referências a partir da ideia de “recorte por dentro” que ocorre em alguns dos recortes do álbum da dramaturga, porém, é possível supor uma localização no tempo devido ao conteúdo que possui, pois fala-se sobre o fato de que esse texto será apresentado no encerramento da IV Mostra de Teatro Amador e que tal texto “foi apresentado por diversas vezes em Campina Grande e em cidades vizinhas como Esperança, Remígio e Pocinhos”. Além disso, faz-se uma retomada do enredo, da sátira pretendida, do elenco, bem como sobre as peças que fariam parte, junto com *A Eleição*, daquela programação do III Festival de Inverno de 1978, cujo período foi de 19 a 26 de Julho de 1978 (Cf. HERMÍNIO, 2002).

Além disso, temos outro recorte, dessa vez do Jornal *O Norte*, da capital João Pessoa, em 07 de setembro de 1978:

Figura 11: Recorte do Jornal *O Norte*



Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

O corpo da notícia fala sobre a apresentação do espetáculo no Teatro Santa Roza, retomando alguns dos fatores aos quais nos referimos anteriormente, por meio do percurso seguido pelo Grupo, acrescentando que, recentemente, o espetáculo apresentou-se no Recife (PE) e que se trata de um trabalho realizado em "certa cidade do interior", comenta-se sobre o enredo, sobre os candidatos e seus defeitos. Sobre a montagem diz que:

A Eleição mereceu menção honrosa em concurso efetuado pelo Serviço Nacional de Teatro, e ultimamente, encerrou o III Festival de Inverno de Campina Grande, abriu o I Primeiro Congresso Norte/Nordeste de Teatro do Cabo, Pernambuco, e encerrou o I Festival de Inverno da União, Recife [A ELEIÇÃO SERÁ... 07 de setembro de 1978]

Em relação à iconografia do espetáculo, para além das fotos que conseguimos recuperar a partir das notícias de jornais, não há, no ALR, muitos registros, restando-nos poucas capturas, dentre as quais aquelas que foram recuperada do acervo de alguns atores e nas redes sociais:

Fotografia 1: Em cena d'A *Eleição*: Lourdinha Santos (Olorosa) e Emilson Formiga (Damiana)



Fonte: Acervo pessoal de Waldenys Brasil

Contudo, há ainda alguns elementos em torno desse evento-teatral que precisam de destaque, a exemplo de outro recorte que não possui a referência do jornal e data, mas que, provavelmente, se intitula “Taí, *A Eleição*”⁴¹, cujo conteúdo comenta a passagem do espetáculo pelos bairros da cidade, mas que avalia dois pontos importantes: o primeiro deles em relação à identificação do público com o espetáculo e segundo às dificuldades e à crise que se abate sobre os grupos amadores da cidade:

Superando a crise porque passa o teatro campinense, desde agosto do ano passado, e à qual não ficou imune um só grupo, a SOBREART já deu início ao calendário de apresentações para o ano de 1978 com dois espetáculos montados: “A Eleição”, pelo Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno e “Fogo Fátuo”, pelo “Raul Prhyston”.

A crise a que nos referimos, diz respeito à carência de atores: subitamente, após o II Festival de Inverno, sem motivo aparente, as pessoas começaram a desertar dos elencos, deixando os dirigentes ‘com as mãos na cabeça’. As justificativas em geral, tinham a ver com o trabalho e estudos, motivos que há muito deixaram de ser plausíveis, uma vez que sempre se fez teatro com essas dificuldades. Mas a verdade é que isto que as pessoas alegam, e deixam seus grupos na mão.

A SOBREART foi uma das entidades que mais duramente enfrentam com ‘a crise’. Tendo sido a sua montagem de “Fogo Fátuo”, no ano passado, a mais aplaudida da Mostra de Teatro do Festival de Inverno e estando pronta a cumprir um vasto itinerário por quase todas as capitais do Norte-Nordeste, sofre o abalo da morte de Lídia Arnaud, certamente a figura mais marcante do espetáculo, no seu papel de “Dorinha”. A seguir, começa a deserção dos antigos, que vão sendo substituídos a duras penas.

Comprometida com o SNT, para a terceira montagem de “Fogo Fátuo” e a estreia de *A Eleição*, até os primeiros dias deste mês, a SOBREART consegue milagrosamente completar seus elencos e cumpre contrato.

A situação narrada como uma dificuldade do fazer teatral na cidade leva-nos ao *momento decisivo* de reestruturação do grupo ao qual nos referimos anteriormente. Sendo

⁴¹ Obtivemos acesso a dois registros desse arquivo, um no acervo pessoal de Emilson Formiga e o outro no ALR. Dentro dessa notícia há dois subtítulos: “A crítica mais que óbvia” e “Elenco, Direção e Linha”, ainda nessa página há referências a outros espetáculos entre 1974 e 1977, bem como um trecho que diz: “Agora a SOBREART está novamente com ‘Fogo Fátuo’ montado e com a nova peça ‘A Eleição’ que após estrear nos bairros, está no dia 27, no Teatro Municipal, dentro das comemorações do Dia Internacional do Teatro”. O que nos leva a crer que tal notícia pode estar localizada temporalmente entre fevereiro e março de 1978, justamente por conta do outro recorte do Jornal da Paraíba de 07 de março de 1978 que noticia algo similar.

assim, ao perseguirmos a história do espetáculo d'*A Eleição* [1978], percebemos que a mudança de nome para o Grupo Feira interfere diretamente, para além da modificação do elenco, para um olhar mais afinado ao repertório que vinha sendo construído, cuja potência cômica torna-se mais evidente, encontrando, talvez, uma possibilidade de *catarse* diante das dificuldades enfrentadas pelo luto, bem como nas mudanças sócio-históricas ocorridas, principalmente diante das medidas de afrouxamento das políticas censórias que fará com que outras versões dessa estória sejam apresentadas ao público, seja pelo palco, seja pelas edições e publicações das coletâneas de textos.

Como discutimos até este ponto, o trabalho com documentação arquivística nos auxiliou sobremaneira no que tange ao entendimento relativo às dinâmicas produtivas da dramaturga, pois o seu texto teatral se compõe como um registro histórico-social e material, cuja ideologia dialoga com o projeto estético do Grupo ao qual estava vinculada, contribuindo como uma mostra documental do evento teatral. Para isso, levamos em conta a triangulação *agente – evento – patrimônio artístico*, mas que, em alguns momentos, também se estruturou nas relações entre: *agente – evento – mundo*, bem como *agente – evento – recepção*.

Obviamente, as nossas discussões não pretendiam fazer uma reconstrução *monumental* do evento teatral, por isso nossa postura foi de quem lida com essas ausências e permanências possíveis de serem recuperadas pela análise das fontes documentais escritas, imagéticas e orais, conduzindo um relato e, conseqüentemente, lidando com a atitude de, no dizer de Maciel (2019), <<cortar – colar – colecionar>> da dramaturga Lourdes Ramalho que, assim, exigiu-nos uma postura de <<ler – manusear – interpretar e narrar>>. Talvez, por isso, a dificuldade de traçar uma trajetória linear desses eventos, pois que esses atravessamentos e mudanças de rotas fizeram com que a narrativa fosse sendo conduzida por meio dos sentidos

que fomos atribuindo, com base na documentação disponível, mas que fazem parte também desse campo de pesquisa da história do teatro.

Nessa esteira, tomamos os testemunhos textuais e os testemunhos orais como uma forma de tecer uma análise da história dos espetáculos, uma vez que buscamos analisar, através da documentação disponível *A Eleição* [1978]. Com isso, é interessante anotar que, neste caso, temos acesso a fontes diversas desse evento, diferente do que ocorre em *Festa do Rosário*, cuja documentação é exígua – na verdade, quase que unicamente o texto dramaturgico publicado.

A partir daqui, dedicar-nos-emos, portanto, a compreender mais de perto a história dos textos, de modo que aprofundamos o entendimento de que os textos dramaturgicos fazem parte também das dinâmicas da cena, nos termos também propostos por Maciel (2021), pois eles atuam como registros e documentação do processo de criação e da estética almejada, nesta última sendo vazados por elementos que interferem no *modo de sentir e de formar* da dramaturgia.

3 DE UMA ELEIÇÃO NO C... DO MUNDO

— Afinal chegou o dia da eleição, o dia em que o rico enxerga o pobre, o político bota a mão no ombro do eleitor, cumprimenta todo mundo com aquele riso cínico – dia em que se chega à porta do coronel e ele manda entrar, sentar... Dia em que o miserável se deixa enganar por um pirão malfeito, de carne sebenta — e a quantia vergonhosa com que compram a consciência da gente... — Mas, que fazer? — É o sistema! — Só tem que hoje eu vou me vender caro, vou explorar todos eles e votar em branco... — Só assim me vingando desses aproveitadores (RAMALHO, [ca. 1980], p. 33).⁴²

A fala de Quintino (personagem de *A Eleição*), citada acima, aponta para as dinâmicas que o envolvem e aos demais agentes desse texto ramalhiano. Com isso, tanto o quadro 8 (penúltima parte da peça) – com os acontecimentos do dia da eleição, propriamente dito –, quanto os versos do quadro 1, servem como uma inserção do leitor/espectador à ação ali representada. O personagem incorpora uma espécie de função antes delegada a um coro⁴³, ampliando o conflito, pela retomada de suas partes significativas, na medida em que vai analisando aquela movimentação. O eleitor é identificado como um vendedor de folhetos de cordel e este *prólogo*, conforme veremos, assume a forma de narração popular versificada que, entre as suas características, comenta fatos de interesse da população, emulando aquela tradição popular, como sabemos, basilar para o projeto estético desenvolvido pela dramaturga.

Pelo recurso épico-narrativo, o personagem assume a palavra e recupera o que ocorrera anteriormente, ensejando uma ação que, fora da esfera do diálogo dramático, é trazida ao presente, informando também sobre os auspícios do processo de redemocratização, com o retorno das eleições diretas municipais. Como se diz ali, após anos

⁴² Conforme apontamos no capítulo anterior, *A eleição* está publicada em um livro intitulado *Teatro Popular*. Não há indicação do ano de publicação, mas supomos que o livro faça parte de um conjunto de textos editados entre 1980-3. A partir daqui, realizaremos apenas a indicação das páginas dos trechos que forem citados.

⁴³ A prática do coro, presente no teatro grego, mas que, ao longo do tempo, transformou-se em um elemento convencional ao teatro moderno, aqui desempenha uma função de comentarista da ação, apresentando personagens e/ou situações, podendo, inclusive, conforme ocorreu no espetáculo *Revolução na América do Sul*, do Teatro de Arena, representar uma comunidade (Cf. GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 109).

de repressão ocasionada pela imposição de uma ditadura que – a partir das pistas encontradas ao longo do texto dramaturgico publicado na década de 1980 e pelo paratexto do programa do espetáculo de 1978, assinado pelo diretor Hermano José – faz referência a um período posterior à chamada Revolução de 1930⁴⁴.

Vamos, assim, aos versos do quadro 1:

QUINTINO — Depois de infindáveis anos
de ditadura e coação
afinal, neste país
volta a haver eleição.
— E como qualquer cidade
a cidade de Fundão

⁴⁴ Mesmo que não seja possível reconstituir o período conturbado que leva a este fato histórico, é importante considerar alguns acontecimentos, com o objetivo de compreender a perpetuação das oposições políticas tomadas pela dramaturgia e que, portanto, darão o pontapé inicial à trama dos acontecimentos. Veremos menções à disputa entre perrepistas e liberais: como sabemos, O PRP (Partido Republicano Progressista), na eleição de 1 de março de 1930, junto com o presidente Washington Luís, apoiava a candidatura de Julio Prestes e Vital Soares, contrariando o acordo político entre São Paulo e Minas Gerais de que preconizava, na alternância de poder, um candidato mineiro como indicação. Com isso, criou-se um primeiro rompimento que acarretará a fundação da coligação de vários partidos, denominada de Aliança Liberal (AL), a qual compõe uma chapa de oposição, formada por Getúlio Vargas e João Pessoa, figura política paraibana que, nesse momento, ganha maior notoriedade ao *negar* apoio ao então presidente da República. Tal período, portanto, foi marcado por diversos conflitos e circulava uma hipótese de a AL não aceitar a possibilidade de derrota e intervir de forma armada. Júlio Prestes e Vital Soares, apesar de terem obtido a vitória, não assumem o mandato, pois, inicia-se uma série de conflitos baseados na narrativa de “perseguição política” por parte do governo federal, inclusive dando oportunidade de haver uma apropriação política do assassinato, em julho de 1930, de João Pessoa, ocorrido no Recife (PE). Nessa esteira, o movimento de tomada do poder e derrubada de Washington Luís alcança êxito e, por extensão, os *perrepistas*, apoiadores do presidente, também são impactados por essa derrota.

O período em que Vargas assume o poder passará pela fase provisória (1930-1934), fase constitucional (1934-1937) até que em 1937 institui-se o Estado Novo, mantendo-o no poder até 1945. Ao longo desse período, os partidos políticos sofreram diversas alterações e foram também destituídos, assim, o ano de 1945 é importante justamente pelo retorno dos partidos, com a fundação do PSD (Partido Social Democrático) e da UDN (União Democrática Nacional): o primeiro era uma iniciativa dos interventores nomeados por Vargas no Estado Novo, atuando nos níveis municipais, estaduais e nacionais; já o segundo nascera com o objetivo de fazer oposição a Vargas e ao getulismo, sendo composto pelas: “oligarquias destronadas com a Revolução de 1930; antigos aliados de Getúlio, marginalizados em 1930 ou 1937; os que participaram do Estado Novo e se afastaram antes de 1945; grupos liberais com forte identificação regional; as esquerdas” <Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-social-democratico-psd-1945-1965>. Acesso em: 20 de dez, 2022. > Nesse sentido, a UDN era uma extensão dos “perrés”. Àquela altura, essas dinâmicas de polarização contribuem para o raciocínio que pretendo empreender sobre as rixas percebidas ao longo da peça de Lourdes Ramalho, pois, conforme se verá, tais partidos tinham uma atuação também no Nordeste e, portanto, na Paraíba, principalmente se considerarmos a figura de José Américo de Almeida, para destacar apenas um nome singular para a nossa história oficial.

terá, com legalidade,
redemocratização.

E, mal surgiu a notícia,
os políticos sagazes
que mofavam no ostracismo
— mostram de que são capazes.
— De coluios ou ‘coloios’
vão se formando os partidos
— caras velhas, novos nomes
nas tramas sempre urdidos (p. 9).

Os *tipos* movimentam a ação de modo a representar o retorno do exercício democrático que, a princípio, é descrito como uma referência a um tempo de interrupção desse direito, o que logo é retomado por Quintino, na primeira estrofe, apontando para a reorganização dos partidos que disputarão o pleito. Contudo, concomitante à apresentação dos fatos, o ranço do eleitor se desvela pela descrição das caras que integram a classe política da cidade, vistos como aqueles capazes de se “acoloiar” a qualquer um para obter vantagem. É assim que sua maneira de ver as coisas contribui para o entendimento do jogo político daquela cidade interiorana, ainda marcado pela perpetuação do poder entre as famílias oligárquicas e pela prática dos currais eleitorais: apesar de serem apresentados ali os candidatos estreantes no meio – tidos como “novos nomes” –, as mentes por detrás de sua atuação são ainda as personagens Olorosa e Perpedigna, remanescentes das duas famílias tradicionais e opositoras – ou seja, as “caras velhas”. Por isso, não é à toa que a dramaturga indica, desde a rubrica inicial, que o texto tratará da “compra de votos”, “chantagem de políticos”, “tudo caricaturado, mas muito verdadeiro”, ou seja, o cenário e os tipos representados dizem de uma perspectiva cômica em face das relações político-partidárias e da cobiça em vista do poder.

Nesse sentido, seja pelos versos do quadro 1, seja através da prosa, como na fala recortada do quadro 8, Quintino já apresenta, a partir da visão do eleitor, como esse clima de disputa é marcado por um acirramento entre os principais partidos, desenhando uma rivalidade dentre eles que se perpetua ao longo dos anos e que instaura uma cadeia temático-

formal retroalimentada pelo *espírito rixoso*⁴⁵. Ele também compreende a eleição como uma possibilidade de obter vantagens, apesar de criticar ferrenhamente os candidatos e as famílias envolvidas, quando os preparativos para a disputa eleitoral se tornam cada vez mais aguerridos, marcados pelos ânimos exaltados da população/inimigos políticos.

A ação, assim, transcorre em meio a uma radical polarização das disputas familiares advindas de tempos anteriores, o que será sinalizado, em alguns diálogos, como um período de contendas entre os Perrepistas e os Liberais, grupos políticos opostos que possuem nas elites da cidade seus representantes e mantenedores. Mesmo que, cronologicamente, não haja indicação do tempo da ação, é possível afirmar que há um decurso temporal mediante o qual os eventos são organizados, desde a preparação até o dia da realização do pleito, dividindo os nove quadros em três momentos: (a) o momento pré-eleitoral (quando se dá o anúncio dos candidatos dos diferentes partidos e a reação de defesa/ataque dos seus partidários); (b) a inauguração do sanitário/“cagadouro público” (enquanto uma medida “boca de urna” que acaba por expor um elemento que será bastante caro ao desfecho); (c) por fim, o dia da votação.

Logo no quadro 1, Idelfonso Alcanforado propõe parceria política à viúva Perpedigna – já mencionada como importante peça do jogo político da cidade de Fundão, sempre afirmando ter sido “irrestritamente fiel ao seu marido Boaventura – desde os inesquecíveis tempos dos *liberais e perrepistas*” (p.12, grifo nosso). Essa época é rememorada por Perpedigna como um momento muito feliz, marcado pelas campanhas fervorosamente empreendidas, marcadas pelo aguerrido comprometimento dos envolvidos: e, nesse sentido, a dramaturga está se referindo ao tempo da cisão da política do “café com leite”, quando a oposição entre

⁴⁵ Comungamos com a linha interpretativa, tecida por Otsuka (2016), do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, ao tomar a lógica do “espírito rixoso” como elemento que coaduna a forma e o conteúdo. Lá, esse eixo está presente nas relações interpessoais, cujas rixas, rivalidades e vinganças são o motor a impulsionar o enredo em meio a sua trama de acontecimentos, isto é, esta lógica atua na temática do texto, mas não se restringe a isso, uma vez que o modo de representação, as oscilações da estrutura narrativa e as reviravoltas também são determinadas por ela. Isso significa que “o espírito rixoso cumpre papel mediador decisivo, revelando o enraizamento da forma literária na matéria histórico-social brasileira, a que se liga a particularidade da obra” (OTSUKA, 2016, p. 14). Essa categoria é importante para a leitura aqui proposta da obra ramalhiana, visto que conseguimos identificar alguns desses elementos nos padrões temáticos-formais dessa dramaturgia, a exemplo das relações estabelecidas na relação de duas personagens centrais de *A eleição*, Perpedigna e Olorosa, como se verá adiante.

perrepistas e liberais culminou, conforme os registros da história oficial, na insurreição armada e na “revolução” de outubro de 1930. Os personagens relembram esse tempo e Idelfonso menciona, ainda no diálogo com a viúva, a União Democrática Nacional (UDN) e Partido Social Democrático (PSD) que foram fundados logo após o fim do Estado Novo (1937-1945). Foram esses os dois grandes e principais partidos que perpetuaram as divergências a que nos referimos, atuando em oposição até o início da ditadura militar implementada em 1964.

De um lado, tem-se o partido “encarnado”⁴⁶; do outro, o partido “verde”, compostos pelas duas famílias que ocupam, tradicionalmente, o lugar das elites políticas locais; um terceiro candidato, porém, insere-se nesse duelo, não vindo de uma família “de berço”, nem fazendo parte da oligarquia citadina, representando o partido “amarelo” – Zé Cacete. Além de ser tomado como alguém desqualificado, é tido, pelos demais personagens, como “filho da puta”, na medida em que Olorosa, de um lado, e Perpedigna, de outro, atribuem, uma à família da outra, a ligação consanguínea com Zé: do lado “encarnado”, Olorosa afirma que ele seria filho do finado Boaventura (marido de Perpedigna) com Maria Lavadeira; já Perpedigna, por sua vez, afirma com veemência que, na verdade, ele seria filho de Zeca Brito (pai de Olorosa) e Chica do Beijo-Lascado⁴⁷. De tal modo, entre insultos, as duas rivais (Olorosa e Perpedigna) estão sempre a discutir, sendo a disputa o eixo central do enredo da peça.

⁴⁶ Considerando o conflito entre a AL e o PRP, ou seja, entre os *liberais* e *perrés*, quando do assassinato do político paraibano João Pessoa, o vermelho carregará uma significação simbólica dos liberais, pois “até aquele momento representava a cor da Aliança Liberal e com a morte do presidente paraibano, passou a representar o sangue derramado por João Pessoa na confeitaria Glória” (AIRES, 2006, p. 45). Posteriormente, inclusive, até a bandeira do Estado da Paraíba será modificada: o encarnado, somado ao preto do luto e ao “nego” (frase proferida pelo político paraibano em vista do apoio negado à chapa da situação naquele pleito de 1930), eternizará como alegoria o trágico acontecimento, tornado a imagem da revolução. Sabemos que o vermelho é uma cor que carrega uma relação direta com os partidos de esquerda, no Brasil e no mundo, motivada pela relação, por exemplo, com as cores da bandeira comunista russa. Contudo, conforme desenvolveremos posteriormente, a peça traz ao palco a rixa entre dois partidos brasileiros alinhados a uma ideologia mais à direita e conservadora, corroborando, inclusive, para a visão em torno de uma premente ameaça comunista.

⁴⁷ Observamos, aqui, uma mudança bastante crucial na trama do texto da montagem, frente ao texto publicado: no último, Zeca Brito é apenas mencionado como pai de Olorosa e um importante político dono de uma loja de tecidos na cidade, mas que, assim como Boaventura, já falecera, corroborando, aliás, para a indefinição da paternidade de Zé Cacete. No texto da montagem de 1978, ele também não interfere diretamente no decurso da ação, mesmo estando vivo, é mencionado como um velho doente, senil, e que por isso necessita de

Nesse sentido, as cores dos partidos na peça ramalhiana acabam simbolizando uma extensão de fatos históricos, recuperados pela memória dos personagens, a exemplo do que ocorre no quadro 1, quando na discussão entre Perpedigna e Olorosa, o apoiador da viúva perrepista dispara contra a adversária liberal:

IDELFONSO [sobre Olorosa] — Língua viperina e envenenada! — Você já é conhecida em toda a redondeza. — Dona Pepa, lembra-se da queda dos perrés, quando ela abanava a cara da gente com os lenços encarnados?
 PERPEDIGNA — E eu esqueço? — Zeca Brito na loja, rasgando peças e peças de tecido vermelho pra botar nos pescoços dos revolucionários e essa daí, que já era velhinha naquele tempo, a insultar o povo. — Lembro que meu marido saiu preso, escoltado... (*Chora*) — Idelfonso, eu sofri tanto naquela época que depois, quando implantaram a ditadura... — Quer que lhe diga melhor? Daquele tempo pra cá, a tal dita — tanto faz ser mole como dura — pra mim é a mesma merda (p.15).

A “queda dos perrés”, “os lenços encarnados”, “o tecido vermelho no pescoço dos revolucionários” – tudo isso são dados que indicam o momento de virada ocorrido no entorno dos conflitos de 1930, com a vitória da Aliança Liberal, a deposição e prisão de Washington Luís, além da instauração, nessa primeira etapa, do governo provisório de Getúlio Vargas, o que foi encaminhando, aos poucos, a implantação de uma ditadura. O jogo das palavras é utilizado, talvez, não visando exatamente fazer rir, mas produzir uma multiplicidade de entendimentos do que seria uma definição da palavra “ditadura”, acionando a semântica de um tempo de menor ou maior repressão, identificados pelas palavras “mole” e “dura”, respectivamente, mas indicando claras ilações de cunho erótico-sexual, na medida em que a viúva passara a não mais vivenciar os liames da sua “dita” com o marido Boaventura, e, assim,

um substituto à altura para a disputa eleitoral, sendo o seu filho, o Padre Inocêncio, escolhido para dar continuidade às tradições políticas familiares, alterando-se, portanto, as relações de parentesco – no texto que estamos analisando, Olorosa é filha de Zeca Brito. Outro ponto a ser destacado é que, na versão da montagem, a atuação de Inocêncio é bastante comprometida no pleito, ele busca de modo mais direto um discurso de paz, concórdia, conciliação e, principalmente, de conscientização das massas, alinhando-se aos ideais da Teologia da Libertação, o que não dura muito tempo diante das rixas já estabelecidas. Ao passo que o padre recebe mais destaque, o candidato pobretão, Mané Quelé, será bastante mencionado, mas não estará tão presente na maior parte das ações, tendo sua participação alocada nas últimas cenas da peça, na ocasião do comício e no dia da eleição propriamente dita.

o que quer que seja veementemente rijo ou flácido, para ela, tanto faz: assumindo, então, o que aponta o seu nome – ela é perpetuamente digna.

Ainda sobre a relação da peça de Lourdes Ramalho com o contexto histórico-político de sua produção, é imperativo pensar que há, nas versões do texto encenado e o publicado, o mesmo tema em tramas diferentes⁴⁸, podemos indicar que os acontecimentos representados se localizam em um momento histórico um pouco distante daquele de 1978. Tais questões, portanto, estão também ligadas ao contexto de quando se deu a estreia do espetáculo⁴⁹, pois o Brasil passava novamente por um momento de suspensão do processo democrático, dado o contexto do golpe militar de 1964 e dos anos subsequentes, momento em que, entre outros pontos, aboliram-se, por meio dos diversos Atos Institucionais e Complementares, as eleições diretas para Presidência da República, que passaria a ser indicada pelo Congresso e,

⁴⁸ Tal afirmação baseia-se no entendimento do *tema* como elemento da matéria que é elaborada ao longo do texto, palavra que “designa ideia principal e/ou secundária que se pode abstrair um conto, novela, romance ou peça teatral, visto concretizar-se na ação que sustenta essas modalidades narrativas” (MOISÉS, 2013, p. 458), ou ainda, “o assunto cujo desenvolvimento é constituído pelo texto, ou ainda a ideia inspiradora” (SEGRE, 1989, p.94). Nesse sentido, o pano de fundo da versão publicada e da versão encenada em 1978 é o mesmo, mas a *trama* desses acontecimentos, i. e., as redes de relações internas ao texto sofrem modificações no interior do discurso, a exemplo da linguagem utilizada, pela supressão e acréscimo de situações diferentes. Nesse sentido, a temática da eleição é basilar, sendo a partir dela desenvolvidas as disputas, as vinganças, a corrupção. Contudo, o modo como ocorre a caracterização dos fatos e das situações é diferente, de maneira que há a inclusão ou supressão de algumas ações, situações, personagens que, ao serem entrelaçados em direção a um fim, apresentam uma *trama* enredada de modo diferente. Um exemplo disso é o uso das palavras de baixo calão que, na versão submetida para o exame censório e estreia do texto, quase não aparece, o que nos leva a crer que, ao passo que as repressões da ditadura vão se afrouxando, interferindo nas dinâmicas dos exames censórios, ela passa a ousar também no modo de escrita de seus textos, realizando críticas cada vez menos veladas às situações vigentes.

⁴⁹ No contexto político da década de 1970, em face dessas mudanças advindas com a ditadura militar, Campina Grande teve como Prefeitos dois representantes filiados ao partido ARENA: o primeiro, Evaldo Cruz (1973-1977), apesar de sua ligação com o regime, atuou diretamente no incentivo do desenvolvimento cultural da cidade, destinando incentivos para a realização, por exemplo, de festivais de arte, além de enviaar esforços para a construção do Parque Evaldo Cruz (popularmente conhecido como Açude Novo), bem como do prédio onde funcionou o Museu de Artes Assis Chateaubriand (MAAC), localizado (hoje) ao lado do Terminal de Integração, onde atualmente funciona a Secretaria de Cultura do município. Com isso, os trabalhos desenvolvidos por Evaldo Cruz fizeram com que ele ficasse reconhecido como "Prefeito da Cultura" (Cf. HERMÍNIO, 2002). Ele foi substituído por Enivaldo Ribeiro, cuja atuação na política iniciou em 1974, sendo eleito Deputado Estadual, dois anos depois ele renunciou ao cargo, após se eleger como prefeito de Campina Grande, tomando posse em 1977. Dois anos depois, com a extinção do sistema bipartidário, em novembro de 1979, filiou-se ao Partido Democrata Social (PDS), sucessor do Arena. Ele permaneceu seis anos na Prefeitura, devido à prorrogação dos mandatos municipais, sendo substituído, em 1983, por Ronaldo Cunha Lima (outro nome potente da política campinense). Esse último nome representa uma questão bem particular da política da cidade, pois essas disputas familiares são uma realidade até hoje, cultivando na cidade a transmissão do poder por uma lógica familiar, em que os cargos vão, infelizmente, passando de pai para filho.

posteriormente, para os governos estaduais (nomeados pelos membros das assembleias legislativas) e prefeituras (sendo definidas pelos Governadores). As eleições indiretas, a reorganização do sistema partidário com a instituição de duas agremiações, o partido do governo Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), tornaram-se, portanto, uma realidade.

Nesse sentido, a dramaturga acabou por dialogar com os acontecimentos em torno do mundo político, produzindo via mediação estética, conforme os apontamentos de Postlewait (2009), dos acontecimentos presentes no mundo e que, por isso, interferem na produção artística, na medida em que um artista se interessa em levar tais acontecimentos, por exemplo, aos palcos. Ficcionalmente, em *Fundão*, os partidos políticos traçam suas estratégias que, a despeito da instituição do voto secreto, estão fundadas em ameaças, fraudes eleitorais, na compra de votos, além de todos os outros artifícios ligados às dinâmicas das oligarquias familiares, ao gosto do coronelismo no plano municipal, dos currais eleitorais e do voto de cabresto. Perpetuadas essas mazelas, que são herdadas a depender de seu sobrenome, voltemos ao *prólogo*:

QUINTINO — Antigos nomes ressurgem
prontos a entrar em ação.
— Raposas velhas espreitam
uma nova ocasião,
e diz que diz, a calúnia
formam o prato do dia,
o marasmo se eletriza
a política inferniza.

Há frenesi, alegria
em toda parte, a política
é maldição, avantesma.
— Muda a MERDA, mas, somáticas,
as moscas são sempre as mesmas.

Assim sendo, os que disputam
a prefeitura de Fundão
se entredevoram, lutam
para vencer a eleição.
— O padre apela pra igreja,
pra medicina o doutor,

o terceiro é vale-tudo
como franco-atirador.

— Ei-lo: é o ZÉ CACETE
que não perde ocasião
e a todo instante repete
que vai vencer a eleição (p. 10).

A menção aos “nomes” familiares e a comparação com a raposa é algo que chama a nossa atenção, pois, seja no meio político ou nas fábulas, este animal é percebido como astuto, referência feita também por Maquiavel que reflete sobre a esperteza do bicho como uma qualidade que deve ser almejada por quem deseja manter-se no poder. Nessa fala de Quintino, a raposa simboliza a ambição direcionada ao exercício do poder, que não é buscado via diálogo e conciliação. É, justamente, o percurso contrário, seguido pelos representantes dos partidos de Fundão, pois “a calúnia” torna-se artifício mais utilizado, cuja motivação advém das possíveis vantagens proporcionadas pelos desvios da verba pública. Quintino define ainda a classe política como “avarenta”, apegada ao dinheiro, e a política em si como um lócus de sujeira, enfeixando o cenário em que os candidatos disputam, ferrenhamente, a autoridade que pode ser atingida com um cargo, possibilitador de muitos benefícios àqueles que alcançam a vitória nas urnas. A postura do eleitor, nesse sentido, ao compreender a política como algo *sujo*, como uma *maldição*, ou ainda, como marcado pela mesquinhez, dialoga com uma característica do que se entende como uma “velha” política, em que não há espaço para o povo: sempre afastado das disputas protagonizadas por um grupo social, comparado às moscas que, “somíticas”, rondam a “merda” e a “fantasmas” que ressurgem para assombrar a população.

A ausência desse *prólogo*, na versão do texto montado em 1978, é algo digno de nota. Lá, as dinâmicas rixosas se descortinam por meio dos diálogos entre as personagens que, inicialmente, estão na praça da cidade e observam a passeata do adversário Mané Quelé (que, lembremos, retorna como Zé Cacete da peça publicada). Ao invés desse prólogo narrativo, temos uma proposição que delimita o ponto de partida do que será desenvolvido, pois a

dramaturga adota algo semelhante à “linha-documentário”⁵⁰ dos textos e montagens anteriores, afirmando que a peça se trata

de um apanhado caricato, jocoso, de acontecimentos comuns nos sistemas políticos ainda vigentes do interior, onde impera o coronelismo, o analfabetismo e a exploração do homem pelo homem. Os personagens são pautados em tipos colhidos nesses aglomerados, onde as tradições bolorentas, os costumes, falares, adágios e preconceitos ainda constituem barreira para a permeabilidade dos novos conceitos (DAT. DCDP/CP/TE/PT/CX 433/ 6911 / p. 9).

Essa proposição, portanto, acaba por reunir um princípio de generalização do que aparecerá no *prólogo* de Quintino, na versão do texto publicado, ao expressar suas ideias em torno das organizações políticas de Fundão. Os versos, portanto, enquanto formalização da temática, aos poucos, se espraia sobre o texto em análise, reaparecendo, depois, na fala de Quintino e, posteriormente, também no discurso de Idelfonso, quando os candidatos farão uma espécie de comício/debate; bem como nos momentos finais, no quadro 9, na alocução dos candidatos dos três partidos e do juiz. A forma da exposição épica ou do diálogo versificado, desde este texto, será um recurso cada vez mais presente na dramaturgia de Lourdes Ramalho, principalmente, nos textos escritos e, nesse caso, reescritos na década de 1980, indicando uma transição no modo de formar que vai se afastando da prosa e aproximando-se dos versos, ou, em outros termos, “unindo as convenções formais [do drama] às do folheto,

⁵⁰ Seguindo essa linha de documentar uma realidade histórica, no texto da montagem, a dramaturga (em rubrica) faz uma indicação de que se deve fazer uso de um *jingle* bastante popular (como música de fundo para abrir e fechar as ações), intitulado “Vassourinha”, em referência direta à campanha empreendida por Jânio Quadros para a prefeitura de São Paulo, em 1953, depois de vinte e três anos (ou seja, desde a Revolução de 1930). A vassoura começou a ser utilizada como símbolo da campanha, devido à insistência do político em propor uma limpeza nos órgãos públicos, em um contexto marcado “por comícios que enchem praças para onde seguiam multidões com vassouras e velas acesas” (Cf. MAYER, J. M. XAVIER, L. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/janio-da-silva-quadros>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2023). Depois, na campanha para a presidência de 1960, este mesmo *jingle*, bastante popularizado, também foi reeditado na candidatura do mesmo político. Esse artifício é utilizado, conscientemente, pela dramaturga ao parodiar e formar em cada partido de Fundão as músicas de campanha. Além disso, a imagem da *vassourinha*, como objeto capaz de limpar a corrupção, conforme pretendia significar a campanha de Jânio Quadros, dialoga com a metáfora da limpeza presente na peça.

surgirão a partir desse momento formas híbridas de um processo de cruzamento entre a tradição dramática ibérica e a cultura popular” (ANDRADE, 2012, p. 228).

Assim, os três candidatos, pelos versos, são apresentados por suas funções: o Padre e o Doutor, do partido “encarnado” e “verde”, respectivamente. Apenas o “intruso” é, nesse momento, nomeado: Zé Cacete, do partido “amarelo”, que não herda o sobrenome das famílias tradicionais da cidade, sendo rejeitado duplamente por sua classe social e pela sua ascendência ilegítima. Nesta direção, podemos dizer que as funções dos candidatos são importantes meios de imposição diante daquela comunidade, e Quintino entende que cada um dos candidatos luta com as armas que possui. O Padre Inocêncio apelará para a Igreja como uma forma de angariar votos, pois, conforme diz sua tia Olorosa, esse cargo possibilita-lhe a vitória porque “além dos comícios, onde ele vai prometer virar o mundo e furar fundo — tem o confessionário, onde poderá ameaçar com purgatório e inferno os que votarem contra a igreja” (p. 16). Por outro lado, o Doutor Jaime Fonseca recorrerá à medicina, utilizada como moeda de troca entre aqueles que precisam de algum tipo de consulta, aliás uma prática que já era feita por Boaventura (pai de Jaime).

A candidatura de Inocêncio, de pronto, é algo que incomoda profundamente Perpedigna, pois, ao seu ver, ele não deveria se meter nessa empreitada por ser um ministro de Deus, mas “na hora que pinta uma eleição é o primeiro a querer abiscoitar o poder – pra roubar e abocanhar os melhores pedaços, ora se é. Já não basta o dinheirão que enrola na sacristia?” (p. 13). Ou seja, por sua perspectiva, já é certo que a política é um lugar onde todos os envolvidos buscam beneficiar-se de algum modo. Essa ideia é complementada por seu futuro aliado político, Idelfonso, que entende que a motivação de Inocêncio é dar continuidade à linhagem de Zeca Brito, através do fortalecimento da já tradicional oligarquia religiosa ali vigente. Com a aproximação do período eleitoral e a posterior chegada de seu filho Jaime, a casa da viúva passa a ser frequentada por eleitores “que [vão lhe] solicitar serviços profissionais”; porém a atitude de Jaime contraria as vontades do seu cabo eleitoral Idelfonso

e de sua mãe, pois, segundo o próprio, ele é “um homem de laboratórios e não de clínicas”⁵¹. Idelfonso, inicialmente, questiona-se sobre quem deveria seguir, mas ele logo rejeita a candidatura de Zé Cacete, decidindo, enfim, seguir Jaime.

Nesse sentido, as disputas e os impropérios não são exclusividade apenas das rixas entre Perpedigna e Olorosa, visto que os seus apoiadores políticos acabam sofrendo da mesma maneira com essa perseguição. Exemplo disso, é o próprio Idelfonso Alcanforado, sobrenome que é parodiado por Olorosa como “Aicunfurado”, uma maneira de dizer “álcool canforado”, remetendo tanto ao campo semântico do elemento com propriedades antimicrobianas, auxiliando na antissepsia da cidade; quanto ao baixo corpóreo, pela homofonia com “ai, cu furado”. Logo no início da peça, ele é acusado de se aproveitar das fragilidades e das disputas ocorridas na cidade, sendo chamado de “forasteiro” por Olorosa, talvez pelo fato de que ele, não sendo nascido ali, não deveria aproveitar-se para obter algum tipo de vantagem – inclusive, ele comenta que deixou sua terra natal para “advogar idealisticamente” naquele “cu de mundo”⁵². A atitude de Olorosa, em seu tratamento ao inimigo político, ainda ligada à ideia de forasteiro, denuncia a sua atitude bairrista em avaliar o que é de fora como menor, ou ainda como uma ameaça aos seus interesses.

Passemos ao terceiro partido, representado por Zé Cacete: o que tem ele a oferecer à população da cidade? Em alguns momentos, é mencionado o oferecimento de suas homeopantias como uma estratégia para obter votos, porém, ele é caracterizado por Quintino como um “franco-atirador”, uma curiosa função para se referir ao personagem, pois segundo a definição do *Dicionário Priberam.org*, franco-atirador é um “combatente que não faz parte de um exército regular”. Ou seja, realmente, Zé não tem as mesmas condições políticas que os

⁵¹ A análise do exercício da profissão de Jaime é central à interpretação proposta, e receberá maior atenção posteriormente.

⁵² É relevante apontar que Idelfonso é um *rábula*, ou seja, não possui bacharelado para exercer a função de advogado, sendo esse termo uma referência à categoria de pessoas que poderiam, até o ano da criação da Ordem dos Advogados do Brasil [1930], desempenhar a profissão como forma de provisão, essa era uma prática comum desde o período colonial. Além disso, esse termo também é utilizado para referir ao sujeito cujo exercício da profissão é marcado pela imagem de alguém que fala muito e não tem real conhecimento sobre os fatos em questão e, a partir dessa significação, em muitos momentos, isso é utilizado contra ele como uma forma de rebaixá-lo. Assim, enquanto cabo eleitoral, e em sendo também escrivão da cidade, ele considera que, por ser médico, Jaime lhe garantiria uma saída honrosa em meio à escolha que precisa ser feita.

demais candidatos que estão há mais tempo envolvidos naquele campo de batalha, estando à parte, precisa traçar suas próprias táticas.

Outro fator é a própria nomeação do personagem, o que nos aciona duas hipóteses interpretativas, corroboradas, inclusive, pelas definições dicionarizadas, mas que são verificáveis no texto dramatúrgico, o sobrenome/apelido – Cacete: (1) em primeiro lugar pode ser lido como marcador de virilidade masculina, referência ao pênis, como potência sexual, símbolo da “macheza” de Zé; (2) a segunda definição aponta para a ideia de porrete, arma, instrumento de ameaça física.

Ao considerarmos os jargões usados nas passeatas do candidato, verificamos tais significações, em que menções ao órgão reprodutor masculino são feitas por ele e por seu eleitorado, quando, por exemplo, no quadro 1, o prólogo tecido por Quintino é seguido pela entrada de uma animadíssima turba do partido de Zé, declarando “De *pau* na mão venceremos a eleição” (p.10), bem como no comício/debate realizado em praça pública, quando Zé diz: “— Foi feita mais uma enquete/ com as mulheres de Fundão/ e todas elas votaram/ nesta prévia eleição/ *na chapa do meu Cacete*/ pois Cacete é União” (p.28-29). Ainda sobre a polissemia dessa palavra, em outro momento, os eleitores usam o seguinte jingle: “— Salvai, salvai, eleitor de Zé Cacete/ esta terrinha da imoralidade/ pois mesmo *à força de porrete*/ será Zé o prefeito da cidade” (p. 28, grifos nossos). A força do porrete significaria, nesse contexto, ameaça ou violência física a ser cometida caso o resultado do pleito fosse contrário às vontades dos correligionários do “amarelo”. Há, portanto, uma recusa à analogia da cor do partido com o ato de “amarelar”, acovardar-se, ou, em outros termos, perder a coragem pela imposição do medo. Talvez, por isso, a necessidade de afirmar a potência masculina, seja a partir da força ou por meio da sexualidade de modo que o chiste satírico⁵³ faz sempre referência ao órgão sexual.

⁵³ O *chiste* foi objeto de discussão de Freud (1905; 1915) e pode ser entendido como um artifício cômico que, originalmente, nasce de uma ideia recalçada do inconsciente, definida também como uma válvula de escape e que pode ser agregada por um aspecto verbal, ou seja, no caso em análise, tal artifício é usado para gerar a comicidade pela realização inventiva da autora, com o intuito de produzir riso por essas associações, aludindo por substituição a palavra ‘Cacete’ como uma potência de ambiguidade, deslocando e, conseqüentemente, compondo o sentido pretendido.

Na linguagem dos personagens é viável se perceber a maneira como se constrói um ciclo, que retorna ao âmbito do rebaixamento aos órgãos reprodutores sexuais: nos discursos dos candidatos, em meio às rubricas, vemos a transformação do que é dito, parodiado e posto em cena em cartazes cujos trocadilhos ocorrem, por exemplo, nas frases "— Há fome! — Queremos pão" onde se lê "— Queremos *pau*!" (p.31), ou ainda, o versículo "nem só de pão vive o homem" que é parodiado como "nem só de *pau* vive o homem" (p. 30).

A partir de todas essas dinâmicas são posicionadas as peças no tabuleiro: duas famílias tradicionais, oriundas das disputas dos *perrés* e liberais; um "filho bastardo" e candidato tido como "pé de poeira"; uma praça do interior, eleitores e os respectivos apoiadores dos partidos – é assim que poderiam ser categorizados os papéis que se movem no jogo político da cidade de Fundão. Desse modo, a dramaturga nos apresenta onze personagens, que agem em meio às disputas, descrevendo-os como: Idelfonso Alcanforado (rábula); Perpedigna (viúva de eminente político); Jaime (filho de Perpedigna e candidato); Inocêncio (Padre e Candidato, sobrinho de Olorosa); Olorosa ("moça velha", solteirona); Zé Cacete (filho adúltero e candidato); Quintino (eleitor); Damiana (eleitora); Cabo; Soldado e, por fim, o Juiz. Esses três últimos personagens ocupam no enredo um lugar mais secundário, mas importante para o desfecho da peça, sendo identificados apenas por suas respectivas funções, representando um grupo social e contribuindo com o caráter burlesco e satírico do desfecho.

Até aqui, recuperamos os primeiros momentos da peça, porém, estas são questões que estão apenas em uma camada superficial do texto ramalhiano. Posto isso, para lidar com ele, tomaremos dois caminhos principais, que se entrecruzam e se complementam, possuindo bifurcações que nos levam a outros terrenos férteis de sentidos. A fim de situar o leitor na leitura da análise-interpretação proposta, consideramos:

- a) inicialmente, a comicidade que se mostra por meio da inserção do leitor/espectador nesse caldeirão de expressões, cuja linguagem gera um efeito cômico latente, através das metáforas, dos duplos sentidos, dos trocadilhos, dos atos falhos, das referências

ao baixo-corpóreo que ocorrem, por diversas vezes, inclusive, mediante o nome das personagens, conforme indicamos anteriormente. Tais dados, portanto, nos levam a questionar sobre como o riso e o cômico podem ser acionados por meio da linguagem utilizada no texto? A fim de responder a essa questão, será preciso considerarmos o campo de pesquisa da comicidade, via carnavalização, revelando uma mudança no modo de sentir/formar a regionalidade nordestina na dramaturgia ramalhiana daquele momento de passagem da década de 1970 para 1980;

- b) em um segundo plano, buscamos compreender como a peça tratará do jogo político eleitoral, mediante o questionamento em torno do modo pelo qual as relações de poder, mediadas pelo voto, aparecem entre as personagens. Estabelecemos, portanto, uma linha de investigação que traz também a *ironia*, presente na preservação da moral e dos bons costumes pregados pelos ideais das personagens, vazados pela lógica do “favor”, muito vinculada à compra de votos, à ideia do clientelismo e ao “espírito rixoso”, enquanto dinâmicas que movem as personagens que agem.

Historicamente, ao tratar dos elementos ligados ao gênero cômico (ou à comédia), desde a Antiguidade, há, nesse campo de estudo, uma negligência a esse tipo de texto, tido sempre como menor, por oposição às formas do trágico. Vilma Arêas (1990, p. 9) discute os instrumentos da compreensão da comédia e faz uma retomada de como esse gênero não possuía, “apesar da extensa literatura sobre o assunto, até hoje [1990] ... uma base satisfatória para o estudo do gênero cômico, seus limites e o propósito estético que o anima”. Em seu percurso, a pesquisadora revisitou a tradição do gênero cômico e o compreendeu como um objeto de estudo bastante específico, com qualidades e características singulares, e não apenas pela simplificada oposição à tragédia ou ao sublime.

O cômico e o riso podem, diante disso, ser tomados como possibilidades de se estudar a comédia e os efeitos de comicidade em suas várias formas, pois, no dizer de Propp (1992), a comicidade nasce da ação e dos dados objetivos do homem, de modo a unir o objeto cômico (tomado como obra estética) e o sujeito que ri. Por isso, sobre as várias possibilidades e classificações do riso, Propp entende que há um imbricamento entre o estético e o humor do sujeito, não sendo possível a definição da comicidade por meio do isolamento de um ou de outro. Daí ele destacar as condições e as causas que provocam o riso como cruciais, porque, para além de seu entendimento no âmbito das tendências naturais, um mesmo objeto cômico pode despertar diferentes reações, de modo que “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (PROPP, 1992, p. 32).

Nesse campo de pesquisa, os estudos empreendidos por Bergson (2018) tomam o cômico e o riso na esfera da função social, e, depois, Bakhtin (2010) preocupou-se em evidenciar a historicidade e os sentidos desses conceitos na cultura popular, como uma alternativa ao poder dominante, entre a passagem da Idade Média ao Renascimento, retomando a tradição histórica de um mundo *às avessas* durante esse período, por oposição ao mundo cartesiano, a partir do contexto de produção de François Rabelais. Tais perspectivas nos interessam porque a primeira reflete sobre o cômico que a linguagem cria; e a segunda porque considera a inversão, aniquilação ou zombaria resultante das imagens acionadas por essa mesma linguagem, que, assim, apresenta o baixo-corpóreo como uma potência dessacralizadora e ambivalente. Contudo, consideramos que essa característica já se fazia presente no primeiro ciclo de produções de Lourdes Ramalho, pois os indícios de modificação no modo de sentir/formar a regionalidade transita entre a formalização de uma estrutura eminentemente trágica para uma comicidade latente⁵⁴.

⁵⁴ Por essas rotas, já foi anotado um diálogo da dramaturgia ramalhiana com a tradição de Gil Vicente. Aqui, destacamos a dissertação de Malheiros (2010) e o artigo de Muniz (2007) em que já visavam aproximar a tradição vicentina e a dramaturgia ramalhiana, notadamente aquela produzida em um momento posterior ao que estamos nos dedicando, isto é, a sua produção de uma dramaturgia “em cordel”, formalizada em textos como *Presépio Mambembe* (2001) e *Charivari* (1999), respectivamente. Os pesquisadores entendem que a linguagem ramalhiana apresenta transgressões que dialogam com a carnavalização e possui um elemento parodístico, em que as normas sociais oficiais sofrem ressignificações, aproximando-se do povo ao contestá-las.

Ainda sobre a conceituação do cômico e do riso, esse último pode ser entendido como “um gesto social, que sublinha e reprime uma certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 2018, p. 75). Seria, portanto, um despertar que nos faz olhar para o automatismo presente no corpo e na linguagem, paralelamente, em contraposição à dinamicidade e à movência da vida, ou seja, que está nas formas, nos movimentos, nas palavras. Por isso, entender o que faz rir é um caminho possível para a compreensão dos efeitos cômicos, a exemplo das questões ligadas à natureza física, por exemplo, de certas ações e funções corporais.

No campo da literatura satírica e humorística, diz Propp (1992, p. 47) que “o primeiro lugar é ocupado pela comida”, não especificamente no ato de comer, mas nas circunstâncias que passam a ser objetos da comicidade. O ridículo, como aquilo que desperta o riso, ainda nessa esfera corporal é quase sempre relacionado às “funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo” (PROPP, 1992, p. 51). Daí, este autor mencionar três categorias: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A primeira, quase sempre associada à gravura, também pode dimensionar o caráter das personagens, quando se pode capturar um pormenor e torná-lo ampliado, exagerando suas dimensões. Ao contrário da caricatura, enquanto excesso de um pormenor, a hipérbole é o todo demasiado, especificamente, se essa característica for negativa. E, em última escala, o grotesco diz do extremo exagero, bastante potente na arte popular desde a Antiguidade, verificável também na tradição rabelaisiana “pela exaltação do ‘baixo’, do material, do corporal fundamental: comer, excretar, copular. Nivelar por baixo, reduzir o sublime a funções biológicas elementares é, evidentemente, bastante engraçado, mas não muito otimista” (MINOIS, 2003, p. 278).

Teriam tais referências, em Lourdes Ramalho, uma finalidade catártica? Acreditamos que sim, uma vez que vimos considerando esta natureza ambivalente, de modo que esse exagero passa pela ideia da caricatura e beira o grotesco na cena final, reforçando o riso despertado pela natureza corpórea humana. O cômico pode ser encontrado nessas situações espontâneas que subtendem algo que surpreende, fabricando o riso e, portanto, o cômico emerge, apontando para o seu caráter catártico. Essa ideia dialoga com um dos efeitos

ligados à comédia, quando problematizada em face dos efeitos da tragédia, na medida em que, a partir de uma visão aristotélica, pela qual, por meio das ações representadas na tragédia, o terror e a piedade são suscitados no público, a fim de gerar o efeito purgativo (curativo) dessas emoções. Em oposição a tal efeito da *catarse trágica*, Nuñez e Pereira (1999) problematizam o termo ao considerar a ideia de uma *catástase cômica*, denotando, ao contrário das eliminações das emoções, uma retenção ou uma manutenção de uma perspectiva crítica perante os absurdos encenados. Em outros termos, “se a catarse é resultado de uma convulsão afetiva provocada, na tragédia, pelas emoções paradoxais de compaixão e terror, essas mesmas emoções são responsáveis pela inversamente correspondente catástase cômica” (NUÑES; PEREIRA, 1999, p. 106). Isso significa que o riso se torna um veículo de uma dada sensação ou emoção que, nesse caso, pode ser de indignação e que funciona como uma equivalência ao que se chama de um terror trágico (Cf. DUARTE, 2003).

Para Bakhtin, o riso é tomado como algo “geral” e “universal” de modo que “o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2010, p. 10). Contudo, o interesse do russo se concentra, principalmente, em compreender como as ambivalências presentes nas grosserias blasfematórias, nos palavrões, no obsceno e nos fenômenos verbais trazem uma lógica de degradação/regeneração e mortificação/renovação das relações entre o oficial e o não oficial.

É importante frisar que, respeitadas as devidas distâncias históricas, compreendemos que as referências realizadas no texto ramalhiano não foram, nem devem ser, transportadas para o contexto de produção de Rabelais, pois, evidentemente, distanciam-se no tempo e no espaço. Porém, o princípio material de Rabelais é herdado da cultura cômica popular, elemento também bastante caro à dramaturgia ramalhiana, e, assim, ao interpretar as imagens grotescas rabelaisianas, Bakhtin sinaliza para o modo como, na Modernidade, essas referências ao baixo-corporal são interpretadas, em muitos casos, como negativas; recusando-se a sua noção ambivalente e regeneradora. Por isso, é relevante ao leitor que se

dispa de qualquer constrangimento acionado pelos níveis lexicais, compreendendo que, a autora, ao dialogar com tais tradições, propõe um destronamento, pelo movimento que desconstrói para reconstruir, pois nesta sorte de produção “são representados satiricamente os defeitos que ainda sobrevivem em nossa vida e em nossos costumes; a arte ajuda a superá-los” (PROPP, 1992, p. 184).

Em *A Eleição*, as duplicidades de sentidos começam pelo nome dado à cidade, que, por um lado, indica ser uma cidade distante, enquanto localização espacial, mas, por outro lado, faz referência hiperbólica ao ânus. Vejamos como isso ocorre na fala de Idelfonso, logo depois dos versos de Quintino que abrem o quadro 1, quando o rábula tece palavras de indignação acerca da candidatura de Zé Cacete e descreve, peculiarmente, a cidade:

— Fundão é uma cidade
Que nenhum mapa constata.
Ninguém lhe sabe os limites,
A geografia exata,
Escondida entre lombadas
— perdida em densas matas.

— É uma cidade longínqua,
Dentro de um vale fecundo,
Escondida entre dois montes,
Num recôndito profundo
Que lhe valeu a alcunha
O nome de CU DO MUNDO (p. 11).

A dificuldade de demarcar geograficamente aquela localidade pode ser corroborada a partir da ideia popular usada para referirmo-nos a um lugar distante: “cu do mundo”⁵⁵,

⁵⁵ Vale anotar que o uso da palavra, quando ocorre na versão do texto que foi montado, é discreto, se compararmos ao modo escrachado como ocorre na versão que estamos analisando. Outro exemplo é uma cena que não está presente no texto publicado: Bento vai até Jaime, em busca de uma solução para o problema de seu filho, ele diz: “– Doutor, salve o meu caçulinha! O bichinho já tinha ceado, mas como é muito danadinho, chegou na cozinha, viu o cuscuz da mãe e comeu todinho... ta lá, se acabando...”. Jaime, por sua vez, entende que o menino teve desejos incestuosos infantis por sua mãe, citando Freud e, posteriormente, entende-se o porquê, quando diz a Bento “– Depois quero também examinar os dois de sua mulher – é um caso raro, uma aberração da natureza – o senhor não falou em cus cus?” [DAT. DCDP/CP/TE/PT/CX 433/ 6911/ p. 16]. Essa é a única vez que a palavra aparece no texto, ou seja, a metáfora de Fundão como “cu do mundo” tão significativa no texto publicado, não aparece ali. Mas, mesmo assim, a dramaturga utiliza de um modo velado para isso, em outros

conforme o texto, sinonimizada pelos adágios “onde Judas perdeu as botas”, “nos cafundós”, ou, ainda, na “caixa-prego”/“caixa-bozó”, são indicativos de que a cidade é inóspita, um buraco escondido, justamente pela dificuldade de acessá-la. Realiza-se, ainda através da descrição, os símiles de “fundão” como ânus, ou seja, um orifício (“recôndito profundo”) escondido entre nádegas (dois “montes”, “lombadas”) cabeludas (“densas matas”) – tudo isso compondo um “vale fecundo”, justamente, o orifício anal como ponto de chegada e... de saída das fezes, que, afinal, parecem marcar o universo poético deste enredo e, conseqüentemente, do próprio período eleitoral. Essa referência, bastante recorrente ao longo da peça, retornará no último quadro, especificamente, na fala do Juiz ao finalizar o pleito que certifica o apelido dado por Idelfonso.

Relembremos que os nove quadros da peça se desenvolvem no tempo dramático da pré-eleição, da inauguração do ‘cagadouro’ e do dia da votação. Sabendo disso, empreenderemos uma antecipação do desfecho e, posteriormente, retomaremos os fatos preparatórios que culminam em tais acontecimentos. Assim, após a realização da votação na urna, com o uso do voto impresso, o candidato Zé Cacete aproveita que o Soldado e o Cabo, responsáveis pela vigilância da urna, estão adormecidos (após se embebedarem) e toma uma atitude desesperada que contraria as denúncias feitas ao longo de seus discursos:

ZÉ (*entra*) — Político, salvo exceção,
 É venal e tremenheiro.
 Em chegando a eleição,
 Vai enrolando o mundo inteiro,
 Não sendo melhor que os outros
 De quem recebo lição.
 — Pego a urna, troco os votos
 E vou vencer a eleição (p. 36).

O político do partido amarelo fez de tudo para alcançar o poder, mesmo rebatendo as palavras de humilhação que foram ditas sobre ele, pois, no fundo, preserva o pensamento de que “agora é a vez do pobre/ subir e mamar também” (p. 29): ou seja, ao se considerar inferior

momentos, altera-se também o modo como se grafa algumas palavras: no texto encenado, na praça, o povo grita aos candidatos: PÁ-RO-CO/MÉ-DI-CO, já na versão publicada ela utiliza “PÁ-RO-CU/ME-DI-CU”.

em relação aos demais, toma a atitude de tentar garantir sua vitória trocando as cédulas da urna, estratégia que, como mencionamos no capítulo anterior, é recorrente. Logo em seguida, apesar de todo o discurso religioso pregado ao longo da campanha, o Padre Inocêncio – que de inocente não tem nada – toma a mesma atitude de Zé, pois, ao invadir o ambiente onde fica a urna, realiza a troca das cédulas, apelando, também, para a fraude:

PADRE — Deus disse o seu dito:
 Tem muito juízo e força,
 Não se ajuda o preguiçoso,
 Mão se dá a quem se esforça.
 Assim troco este pacote
 Com respeito e piedade
 Para ser padre e prefeito
 — Manda-chuva da cidade (p. 36).

O terceiro candidato não fica de fora desse momento; há, todavia, uma mudança radical na atitude de Jaime em oposição a dos demais candidatos⁵⁶:

JAIME — *Sanitarius, sanitarius est*
 Vá tudo à merda, não tem ninguém que preste
 Votos malandros, turba esclarecedora
 Pra vocês tenho uma boa dedada.
 (*Leva a urna para o cagadouro e volta, colocando-a no mesmo lugar*).
 — Voto de camarão, pois isto é o que todos têm na cabeça (p. 36).

O médico sanitарista, contrariando as expectativas de que iria realizar a troca dos votos ao seu favor, coloca dejetos fecais no lugar das cédulas – os quais foram recolhidos do

⁵⁶ Ainda considerando as diferenças entre o texto publicado e o texto encenado, outro ponto de divergência é o modo como a Lourdes Ramalho finaliza as duas versões: aqui, parece-nos que as personagens dão execução a um plano que estaria fora da ação da peça, o fato de Olorosa e Perpedigna oferecerem bebidas alcoólicas aos guardas já é um indicativo disso. O ato de aceitar essa bebida demonstra uma atitude questionável dessas autoridades, talvez, por isso, no texto que foi levado aos palcos, os personagens representantes do partido apelam para a violência física para neutralizar a vigilância da urna. Lá, o guarda é atingido por uma paulada na cabeça e os personagens agem em conjunto: Perpedigna e Idelfonso, Mané Quelé e Damiana e, por fim, Inocêncio e Olorosa, os quais têm a mesma atitude de esvaziar a urna e colocar as "chapas" do partido (compreendemos que essas chapas seriam as cédulas de votação). Com isso, o W.C. é utilizado apenas como um esconderijo desses papéis que, no momento final, diante do troca-troca ocorrido, na hora da apuração, a fala do Juiz conclui que o pleito deve ser anulado, porque os votos foram registrados em "papel de passar telegrama", ou seja, em papéis higiênicos.

“cagadouro público”. Fecha-se, assim, o círculo aberto por Quintino nos versos iniciais, quando ele dizia que “muda a merda, mas as moscas são sempre as mesmas”; pelo fechamento desse círculo, reduz-se tudo à *merda* e a consciência do voto, portanto, é comparada à fisiologia do crustáceo, pois, segundo a conclusão de Jaime, os eleitores de Fundão trazem apenas fezes na cabeça.

Mas o fato de essa imagem abundar em cena não quer significar apenas a aniquilação, pois, assim como “comer, beber, o sexo e a própria morte, tudo que se refere ao corpo é ambivalente [...] tudo é matéria fecal, decomposição”, conforme o dizer de Minois (2003, p. 281). Em outros termos, as expressões verbais e a aproximação ao baixo corporal podem ser tomadas por um viés de degradação, mas não só: a ambivalência se dá pelo contato com diferentes imagens ligadas aos excrementos, aos órgãos genitais e às necessidades fisiológicas – apontando, assim, para uma possibilidade de regeneração, reconstrução, não só pelas ações, mas pelo riso por elas acionado.

No desfecho da peça, retornamos à metáfora realizada por Idelfonso, que qualifica a cidade de Fundão como “CU DO MUNDO”, o que, nesse caso, não aponta apenas para a localização espacial, mas para o seu significado literal, conforme diz o Juiz:

JUIZ — Mais um pleito terminado
E eu, juiz convocado,
Procedo à apuração
Garantindo a honestidade,
A honorabilidade,
Desta invicta eleição.

— Urna e Votos guardados
Por um esquadrão blindado
De homens de arma na mão,
Nos garantindo a defesa,
A honradez, a pureza,
A glória da apuração.

— Abro a urna... e... GARANTO:
Nunca senti fedor tanto,
Tão penetrante e profundo
Nunca foi tão merecido
Pra Fundão o apelido

O nome de CU DO MUNDO
— É MERDA MUITA.

TODOS — É penico cheio... (p. 36).

A expressão utilizada para fechar a peça denota um uso comum que se coloca em complementação ao dito "não sou pouca bosta", denotando uma imagem paradoxal, pois o contrário de "pouca bosta" é... "muita bosta" – ou, como no uso feito pela dramaturga, "penico cheio". Esse uso é paradoxal, porque, de um lado, remete à ligação entre a natureza fisiológica de defecar ligada à necessidade de comer, e, assim, de outro, a abundância da comida reverbera numa abundância de fezes, indicativa de que, dentro dessa lógica de inversão, esta seria uma imagem bastante representativa de aspectos de classe, funcionando quase como um elogio. É mais uma imagem ambivalente que, em alguns casos, pode ser utilizada como uma forma de demonstrar uma dada valorização de si em relação ao outro que seria "pouca merda".

Ao fim, ironicamente, o Juiz, que tem nesse quadro a função de ratificar o resultado eleitoral, descreve os vigias da urna como homem honrados, porém não foi isso o que ocorreu, pois os candidatos aproveitam-se da oportunidade em que o Cabo e o Soldado caem na tentação de aceitar a bebida alcoólica oferecida por Perpedigna e Olorosa, talvez já objetivando a finalidade de embebedá-los. O último quadro, assim, encerra-se com a rubrica que diz "arrancam da urna e jogam na plateia montes e montes de papel higiênico em pedaços"; esse direcionamento pode ser correlacionado à aludida imagem presente na capa do programa do espetáculo de 1978, já analisado no capítulo anterior, e ao final da versão do texto montado.

A ocasião da inauguração do "cagadouro", portanto, é um ponto que interfere diretamente no desfecho e na significação pretendida, pois é de lá que se retiram os dejetos, pelas mãos do doutor higienista. Nesse ponto do enredo, Perpedigna e Idelfonso conversam sobre os planos envolvendo esse empreendimento de "sanitarização" da cidade, sendo esse o principal projeto político da candidatura de Jaime, criando-se diversos neologismos para se referir a esse processo de limpeza pelo qual passaria a cidade de Fundão:

IDELFONSO – A resposta vem aí — um médico, com todas as especialidades da medicina, farmácias antibióticas, hospitais e sanitização.

PERPEDIGNA — Sim, sanitização com *detergências* e *inseticidências* pra limpar a sujeira de Fundão. — E como prova aí está no meio da praça, todo feito em tijolinhos brancos e pronto para ser inaugurado — o primeiro *latrinitório* da cidade.

IDELFONSO — Mictório.

PERPEDIGNA — Ou *latrinitório* ou mictório — aí está ele, coisa que Fundão nunca tinha visto — e feito por ordem do higienista meu filho. — E sabem quem vai inaugurar? — Eu, pois pra isso tomei uma baita purga de azeite e já ‘tou sentindo as tripas remexendo (p. 19-20, grifos nossos).

Referindo-se ao ofício do filho como uma possibilidade de realizar “detergências e inseticidências” na cidade, supostamente para limpá-la das máculas do passado, a primeira-dama preparou-se fisiologicamente para ser aquela que, então, inauguraria o “grandioso empreendimento” de Jaime, mediante o uso de um remédio purgativo, o qual, afinal, passa a ter uma dupla função, em vista do que ali se propõe. O evento público de inauguração que se relaciona ao cômico instituído é tomado por um viés satírico, em oposição, portanto, às expectativas concernentes a uma cerimônia oficial como aquela, ocorrendo uma inversão carnalizada das dinâmicas públicas e oficiais, que passam a dialogar com aquilo que, normalmente, está circunscrito à intimidade, tal qual a evacuação. A situação torna aquele um dia em que toda a cidade se reúne para prestigiar o apoteótico evento, conforme diz o rábula: “o povo está chegando para a festa e até fazendo fila pra se servir” (p. 20); além disso, deve-se atentar também ao discurso proferido por Perpedigna, pois, mais uma vez, constrói-se uma relação de ambiguidades e ridicularizações:

PERPEDIGNA — Homens e mulheres de Fundão... [...] foram-se os tempos sisudos da *dentadura* malvada, de *militares pausudos* e de pátria escravizada. — Agora o *povo galhudo* grita livre e prazenteiro:

“Não mais soldado, nem guarda,
nem polícia, nem *escroteiro*.
— Nada enfim que vista farda
— marcha, desfile, enfim nada.
— Nem toque de *cornu inteiro*”.

[...] E começa a luta aberta, democrática e decente contra o que prende, que aperta — contra até a prisão de ventre. Por isso, pra o bem de todos, felicidade geral (*contorce-se*) — Ai que danação de dores, acudam que passo

mal, não sei se é arroteo ou soluço, só sei que estou me acabando. — Pegue, Idelfonso, o discurso — que eu *'tou é me cagando!* (p. 20, grifos nossos).

O discurso, assim, é interrompido quando a “purga de azeite” começa a fazer o efeito laxativo pretendido, ocasionando uma saída de cena de Perpedigna com o fito de aliviar-se e de inaugurar o ambiente – ela que, apesar do marido falecido, parece exercer, ainda, uma forte influência na cidade, já que o empreendimento é resultado de um projeto desenvolvido por sua família.

Como se atesta, a dramaturga se utiliza de trocadilhos para trazer o elemento risível, e, por este liame, a tensão do discurso de inauguração é quebrada pelas homofonias, que conduzem o leitor/espectador ao riso. Nesse caso, o destronamento é direcionado às figuras de autoridade do regime: ditadura vira dentadura; escoteiro-escroteiro (que poderia ser tomado como uma mistura de escoteiro e escroto); corno inteiro/corneteiro, os militares são os “pausudos” e o povo, por extensão, “galhudos”. Destacamos que, para além da mudança no modo como o Cabo e o Soldado agem no texto da montagem, todas essas ridicularizações, principalmente em relação aos militares, não são ali efetivadas: apenas encontramos algumas referências à ditadura, mas sempre localizando-a ao contexto da Revolução de 1930, em concomitância a alguns acontecimentos dessa primeira metade do século XX, a exemplo da Intentona Comunista de 1935, como também em relação a um momento anterior, referindo à Revolução dos 18 do Forte de Copacabana, em 1922. Esse acontecimento histórico é mencionado pelos personagens como um delírio de Zeca Brito que, por estar senil, em alguns momentos sai atrás desses “18 do forte”. Essa revolta, como conta a história oficial, foi um movimento tenentista que reivindicava o fim das oligarquias políticas, no contexto da República Velha. Talvez, por isso, o ódio declarado de Zeca Brito contra esses “18”, uma vez que ele seria um dos símbolos dessa política velha, ou seja, mesmo em delírio, ele buscava combater quem se colocasse contra ele.

Nesse sentido, a falta dessa crítica jocosa às autoridades militares dialoga com a nossa hipótese: no processo de composição, a autora está consciente do que escreve, e, assim, urde uma tentativa de fazer com que o texto não fosse impedido de ir aos palcos pelos

censores. Por outro lado, o contexto de publicação do texto já estava marcado pela necessidade urgente de um processo de redemocratização, ao passo que o regime já se encontrava enfraquecido, ou seja, novos temas exigem novos modos de formar e, em ocasião das lutas pelas eleições diretas, exigiu outra perspectiva diante dos acontecimentos daquele contexto.

Engendrando a linguagem do discurso proferido pela viúva, a dramaturga traz à cena uma duplicidade de sentidos que indica a luta contra "a prisão de ventre", pois agora a população poderá aliviar-se "sem sair de pés melados". Para felicidade geral, em face dessa luta que se pretende democrática, há uma negação de todos os índices ligados ao militarismo, pois essa recusa envolve soldados, guardas, contingente policial – todos aqueles que usam farda. Os símbolos da ditadura são rebaixados e postos disponíveis à inauguração de um banheiro público, situação cômica que culmina numa caganeira, quando as autoridades oficiais são levadas a uma situação vexatória, em um primeiro plano, pela situação em que são expostas através da verborragia de Perpedigna, e, em segundo, pelas imagens que são utilizadas para descrevê-los.

A luta democrática, afinal, no pós-ditadura, deve ser direito de todos, assim como o ato de defecar, e a ditadura, por seu turno, seria aquilo que prende e impede os cidadãos de exercerem seus direitos e opiniões livremente, o que denuncia a necessidade de uma redemocratização, de modo que haja liberação de tudo o que oprime (até mesmo uma prisão de ventre), mimetizada pela caganeira (mesmo que induzida), não em seu sentido negativo, mas em seu sentido, finalmente, libertador.

Nos momentos antes do desfecho, já estão perceptíveis tais excessos ocasionados pelas imagens de excreção, que alcançam, ao fim, a escala mais alta do *realismo grotesco*. Metafórica e literalmente, a mãe de Jaime estreia o cagadouro e, prontamente, Idelfonso toma a palavra (aliás, referindo-se ao W. C., sigla para *water closet*, de modo deliciosamente aporuguesado)⁵⁷:

⁵⁷ A grafia/pronúncia da palavra simula o entendimento do personagem em relação a sua sonoridade, e essa incorporação contribui para uma dada sofisticação da linguagem pretendida pelo uso do estrangeirismo – aliás um recurso bastante presente em *Fogo-Fátuo* e em *A Feira*.

IDELFONSO — É neste justo momento que a ilustre primeira-dama inaugura o monumento pelo qual se grita e clama. — Trata-se do “uóter-closéde” bem na praça da cidade, para tirar do aperto quem sentir necessidade. — Assim, nesta obra de fama pode qualquer um — sentado, passar o seu “telegrama” — sem sair de pés melados.

PERPEDIGNA (*de dentro*) — Idelfonso, ‘tou me desmanchando, me dê papel!

IDELFONSO — Papel, papel... só se for o discurso... serve?

PERPEDIGNA — Me dá essa merda depressa.

IDELFONSO — E eis que a honrada senhora com bombas, traques, mijões inaugura o monumento das democratizações. E em nome da ilustre dama que sofreu um faniquito encerro o augusto evento com a frase: tenho dito! (p. 21).

Porém, a fala não é compreendida pelos eleitores, a exemplo de Damiana que questiona: “que diabo é ‘uoeter-closede’ que nunca ouvi falar?”. Idelfonso, por sua vez, responde: “Que ignorância! – A senhora come e bebe, não é? – Pois aí a senhora simplesmente descome e desbebe” (p.21). Assim, diante dessa dinâmica de elevação e rebaixamento, o rábula coloca-se em um patamar elevado, numa tentativa de demonstrar conhecimento diante da ignorância dos demais. Finda a realização das suas necessidades fisiológicas, Perpedigna retorna à cena, baixando a saia e declarando: “Está inaugurado!”. Obtendo como resposta da população: “Está é todo cagado!” (p. 21). Através do riso, percebe-se a realização de uma crítica jocosa às campanhas políticas do interior, pois a severidade aparente da solenidade serve à ridicularização da classe política através da zombaria, presente desde as linhas iniciais da peça, a começar pelo nome da cidade.

Ainda sobre a augusta ocasião, talvez soe absurdo pensarmos em um evento a propósito da inauguração de um banheiro público, porém é possível supor que esse tipo de situação pode não estar tão distante da realidade; não é exagero, portanto, pensar que essa cena poderia, sim, ocorrer fora da ficção. De tal modo, concordamos com Bergson (2018, p. 55) quando ele afirma que “todos sabem com que facilidade a verve cômica se exerce nos atos sociais formalizados, desde uma simples premiação até uma sessão de tribunal. Quantas forem as formas e as fórmulas, tantos serão os quadros prontos nos quais o cômico irá se inserir”. Há, além disso, uma ironia presente na falta de papel higiênico na cena, justo porque os aliados do partido verde estavam exaltando as “belas” palavras proferidas no discurso,

considerado verdadeira obra literária e, no final, toda aquela verborragia serviu, bem ao gosto rabelaisiano, como um “limpa-cu”⁵⁸. Percebemos, com base nessa referência, que o discurso antes proferido pela primeira-dama é tomado por uma visada de rebaixamento daquilo que, para eles, estava localizado em um alto patamar, a verborragia aproxima-se, ao fim, da “merda”, conforme diz Perpedigna.

As imagens dos excrementos e do baixo material e corporal rebaixam, humilham e, ao mesmo tempo, trazem a ideia de (re)nascimento, podendo também estar ligadas ao riso, pois que exibem a degradação de tudo o que é sublime. Com isso, podemos pensar que aquele destronamento visa construir ou, ao menos, fazer refletir e despertar a consciência do público-receptor do texto acerca da *sujeira* no meio político. Os acontecimentos postos em cena ligam-se, então, a questões que fazem parte da vida, assumindo o riso como uma via de reflexão a favor da ruptura dessa mecanização. Nesta direção, podemos pensar o cômico como uma quebra dessa rigidez, que faz parte da vida:

O cômico é este lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, este aspecto dos acontecimentos que imita, por sua rigidez de um tipo bastante particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, o movimento sem vida, enfim. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que chama por uma correção imediata. O riso é justamente essa correção. O riso é um gesto social, que sublinha e reprime uma certa distração especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 2018, p. 74-75).

Sobre essa ideia de que o riso pode corrigir um dado defeito individual e/ou coletivo, Propp (1992) sugere que, nesse campo, a sátira nem sempre alcança essa finalidade, i.e., de modificar ou curar algo, significando que ela age:

⁵⁸ Bakhtin (2010) esclarece o episódio do “limpa-cu”, em que os dois personagens de Rabelais conversam: Gargantua conta a Pantagruel que encontrou o melhor “limpa-cu” que existe, depois de experimentar as mais variadas possibilidades. O fato é que, conforme ocorrera nas aventuras dos gigantes grotescos, “transformar o objeto em limpa-cu, é antes de mais nada rebaixá-lo, destroná-lo, aniquilá-lo” (p. 327). A tese bakhtiana dialoga, portanto, com a discussão realizada por Aristóteles em função da catarse, enquanto purificação e relaxamento, cuja aplicação à “fisiologia da vida humana, tem, conforme vimos, profundas raízes rituais. Em algumas camadas sociais e numa determinada época, esta hipérbole aplicada aos fenômenos da fisiologia reforça o riso, despertando no homem a alegria de sua natureza corpórea” (MINOIS, 2003, p. 169).

[...] sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los (PROPP, 1992, p. 211).

Por esta perspectiva, Bergson pensa sobre como esse mecanismo de repetição possui componentes que podem ser revertidos e trocados, ou seja, a vida produz efeitos de comicidade por meio das distrações das coisas e a sátira, nesse caso, conforme o que afirmou Propp (1992), pode contribuir para desinstalar o homem dessa placidez diante de situações que exigem algum tipo de reação. O riso, portanto, é essencial e pode ser acionado pelo cômico que a linguagem expressa e pelo cômico que a linguagem cria. Essa distinção é especial para nós porque entendemos que, nesse texto ramalhiano, o efeito cômico acionado pode ser compreendido em consonância à segunda categoria referida, pois, ele não se deve à simples utilização de um certo nível lexical (o baixo calão, por exemplo), mas à criação ali engendrada, no arranjo que se urde através da “própria linguagem que, deste modo, torna-se cômica” (BERGSON, 2018, p. 82).

É isto, por exemplo, o que ocorre quando uma personagem comete um *ato falho* a partir do momento que age, ou nesse caso, diz algo que não queria dizer. Há uma situação no quadro 5, quando o Padre Inocêncio procura Idelfonso para reclamar de uma possível arbitrariedade cometida contra os eleitores do seu partido. Inconformado, o religioso afirma que não faz parte da gama de políticos que se elegem a partir de fraudes eleitorais, com a qualificação eleitoral de menores de idade ou até mesmo de pessoas falecidas (essa declaração torna-se irônica se levarmos em consideração a atitude final do religioso no dia do pleito). Contudo, o clérigo é surpreendido pela constatação a que se chega, isso porque Idelfonso afirma que são os próprios eleitores do encarnado que estão burlando as leis – com isso, ele aborda Quintino, questionando-o:

IDELFONSO — Você não é eleitor do Padre Inocêncio? — Olhe aqui o seu título, você mesmo assinou — como é mesmo seu nome todo?
 QUINTINO — O senhor não sabe ler não? Se sabe, é só ler aí.

IDELFONSO — O que eu quero é conferir. Diga seu nome — não tenha medo que ninguém vai lhe surrar nem botar na cadeia.

QUINTINO — Se é assim... — Eu me chamo Quintino Reis da Costa.

IDELFONSO — Quintino Reis da Costa. — O que foi que eu disse? — Veja, Seu Padre, o que o analfabeto escreveu aqui — QUINHENTOS REIS DE BOSTA —, pode? (p. 25).

Ainda sobre essa confusão envolvendo os nomes do título eleitoral, constata-se que no de Damiana (outra provável eleitora do Padre) ao invés de estar escrito Damiana Dourado Lins, estava assinado “com sua própria letra”: *Diabona do Rabo Liso*. Com isso, queremos apontar que a “aparente distração da escrita” dos nomes desses eleitores aciona o elemento risível à cena, elemento que não se dá apenas por meio das frases, mas em seu uso contextual em que denunciaria um erro grosseiro, soando como um elemento absurdo. Utilizamos as aspas quando nos referimos a uma “aparente distração” porque no texto não fica claro se o intuito dos eleitores não era, de fato, ter registrado seus títulos daquela maneira. Consideramos essa possibilidade como um *ato falho* porque, questionados, eles respondem com uma possível franqueza os seus verdadeiros nomes, ou seja, mesmo o momento de registro para o exercício do voto vira motivo de chacota.

Como sabemos, Damiana e Quintino são apoiadores do Partido Liberal, mas, aproveitando-se das dinâmicas da corrida eleitoral, tentam obter vantagens, de um lado e de outro. A fim de compreendermos essas disputas, faz-se necessário voltarmos a nossa atenção para o desenvolvimento do conflito entre Olorosa e Perpedigna, cujo tratamento visa a ridicularização mútua: pela polarização estabelecida, os ataques ultrapassam o âmbito político e se localizam na esfera pessoal, e essa dinâmica vai sendo retroalimentada pelo *espírito rixoso* generalizado que move as ações, pois elas não são apenas rivais na eleição – são rivais na vida.

A lógica do *espírito rixoso* (já brevemente apontada) está, segundo Otsuka (2016), enraizada nos elementos histórico-sociais brasileiros e em alguns ideais que englobam, inclusive, as dinâmicas econômicas atuantes na esfera da *estrutura de sentimentos* da organização social brasileira, tendo como um dos seus fatores a atenuação de períodos históricos, ou seja, a não preservação da memória ou a ausência de passado. Essa conceituação é aplicada, a partir da ideia do pesquisador, como um elemento que não se restringe à dimensão temática de uma obra, pois há uma interferência desse padrão no princípio formal que enraíza, literariamente, o que está no âmbito histórico-social do Brasil. Do exposto, partimos desse pressuposto em que a coadunação entre forma e conteúdo é movimentada por essas disputas, rivalidades, vinganças que, no caso da obra em análise, envolvem até mesmo a ideia do pleito, quando se deve fazer uma escolha entre os opositores – nada mais pertinente a uma obra dramatúrgica que se organiza mediante o diálogo, capaz de expor ideias contrastantes.

A rixa traz, segundo Roberto Schwarz (2012), um impacto principalmente à vida das classes pobres, apartadas dos benefícios materiais advindos do progresso. Isso significa que aquela diluição ou atenuação, em certas obras artísticas, “aponta para a distância gigantesca entre a vida popular e os efeitos históricos comandados pela elite” (OTSUKA, 2016, p. 25). Em outros termos, as mudanças ocorridas na Modernidade, em vista do avanço do capitalismo, não são percebidas pelas classes desfavorecidas por não alterarem o estado das coisas, retroalimentando, pois, as desigualdades já estabelecidas. Diante disso, para compreender essas desigualdades, é necessário retomar os acontecimentos do processo de modernização do Brasil – em sua estrutura colonial, monárquica e escravagista que por muito tempo foi perpetuada –, uma vez que o país foi sendo inserido em um mundo moderno sem romper com essas estruturas, o que, por fim, manteve vigente a dependência e o clientelismo, marcando uma estrutura muito relativa às práticas do *favor*.

Entra em questão aqui um elemento bastante caro à análise-interpretação que buscamos construir em vista das dinâmicas que envolvem os personagens de *A Eleição*, a saber, o *favor* enquanto mecanismo do *clientelismo*, pois compreendemos que essa integração dos

homens livres e pobres que são estabelecidas por aquelas mudanças históricas acabam por ter um efeito de longa duração, pois, conforme diz Otsuka (2016, p. 45), “de diferentes maneiras e sob variadas formas, direta ou indiretamente, o favor esteve presente em toda a parte, moldando a vida social do país no conjunto”.

Assim, é viável afirmar que a lógica do *favor* é algo constante na peça, principalmente, se pensarmos nas relações entre os eleitores e a elite política de Fundão, cuja parcela do eleitorado será representada, em cena, por Damiana e Quintino. Nessa estrutura de relações, os dois personagens, a partir de uma situação de pouca mobilidade social, veem na realização do pleito uma oportunidade para obtenção de algum tipo de vantagem através do “valor” de seu voto – marcando que a inconsciência política, assim, está ligada à atitude dos eleitores da cidade frente às investidas dos partidos.

Vemos, por exemplo, que, ao ser questionado sobre em quem votaria, Quintino declara: “Ainda não vendi meu voto — “Tou esperando que o preço melhore...” (p. 25). De um lado, os eleitores estão dispostos a vender seus votos por benefícios provisórios e, de outro, os políticos estão comprometidos em fazer o que for possível, incluindo cometer fraude eleitoral, conforme vimos no episódio da troca das cédulas. A partir da venda-compra dos votos, os eleitores obtêm como pagamento roupas, sapatos ou alimentos e a busca por esses benefícios independe do lado que apoiam, pois, declaradamente, esses dois, conforme vimos, dizem votar no “santo padre”.

Em vista disso, mesmo diante das alianças contrárias, Perpedigna tenta ‘virar’ esses votos, fornecendo alguns suprimentos a eles, mas sem deixar de destratá-los. Sob esse ponto, a situação desenvolvida no quadro 8 é bastante esclarecedora:

QUINTINO — [...] eu vou à casa da velha Pepa ver se descolo qualquer coisa.
(*Bate à porta*) — Dona Pepa, vim buscar o calçado que a senhora prometeu...

PERPEDGINA — Que cara mais lisa a sua — pede lá e pede cá... — Bando de morto de fome. — Por um votinho mequetrefe querem logo calçar e vestir a rafameia toda.

QUINTINO (*fingindo*) — Tá certo, é assim mesmo... (*Vai saindo*).

PERPEDIGNA — Venha cá, pidão. Pensa que a gente tá nadando em dinheiro — é? O que eu tenho já foi tomado emprestado, pra pagar com as verbas da prefeitura — quando ganhar a eleição...

QUINTINO — Danado é que todos tão pensando a mesma coisa...

PERPEDIGNA — Tome, tome o sapato que eu prometi e cuidado no voto.

QUINTINO — Oxen, um pé só? — Felizmente eu num sou saci pra só ter um pé não...

PERPEDIGNA — E eu era besta pra lhe dar os dois e você votar contra? Assim, leve o pé esquerdo e no dia da vitória venha buscar o direito — assim é que se faz com gente de sua marca.

QUINTINO — E um almocinho pra mim e a familinha, tem jeito?

PERPEDIGNA — Não é o que eu digo? — Esse bando de morto-à-fome só espera mesmo pintar uma eleição pra tirar a barriga da desgraça — é comendo feito lagarta: a merda escorrendo no calcanhar e eles botando comida goela abaixo, até topar com o dedo.

QUINTINO — Num precisava disso tudo não, Ave Maria (*Sai.*)

DAMIANA (*aproxima-se*) — Dona Pepa, vim buscar a encomenda que a senhora prometeu...

PERPEDIGNA — Ah, bando de pidão dos infernos — é tudo de mão estirada — enxoval pra casamento, pano-de-bunda pros meninos que já levam no bucho, mortalha pra quem morre, luto pra quem fica — e tudo pra pagar com o miserável dum voto tão regateado... nem se fosse de outro... Mas toma e te dana, vai votar, vai! (p. 34-35).

Esse trecho nos auxilia a visualizar as redes de favor estabelecidas entre os representantes das classes políticas de Fundão e o seu eleitorado. No caso em tela, ao fim, Damiana e Quintino descobrem que foram ludibriados pela viúva que deu um pé do calçado a cada um e, com isso, revoltam-se, afirmando que não darão o seu voto ao partido “verde”. Com isso, pelo consentimento do suposto benefício aos eleitores, a viúva exige a fidelidade deles na hora da votação. E, paradoxalmente, a ideia de sujeição por meio da venda do voto, apesar de rebaixar os eleitores, também parece ser motivada por uma ideia falseada sobre o exercício do livre-arbítrio, mesmo que isso seja marcado por uma precariedade. Por isso, imputado a essa lógica do favor, está o reconhecimento do homem pobre sobre sua liberdade –

na submissão à dependência. Daí a subserviência, conveniência ou a acomodação que acompanham a obtenção do favor: que implica sempre algum custo moral para o pobre, que pode elaborá-lo de diversas maneiras, mas sem poder escapar-lhe. Desse modo, no sistema de dominação pessoal e na prática de diferentes tipos de clientelismo reconhecia-se a pessoa do dependente ao mesmo tempo em que esse estatuto lhe era negado,

restringindo suas possibilidades de existência autônoma (OTSUKA, 2016, p. 85).

Daí uma mensagem importante que se tinha em relação ao objetivo final da dramaturgia e que foi compartilhada, por exemplo, no programa do espetáculo de 1978: mais do que tematizar a ideia da eleição e do exercício do voto democrático, ligado ao período de montagem da peça, era urgente a necessidade da conscientização da população sobre esse direito, trazendo, pois, um debate que se tornou atemporal. Daí, certamente, a atitude de levar esse texto a ser apresentado, antes mesmo do que para o público convencional do teatro (que nesse contexto não era frequentado pela população mais carente da cidade)⁵⁹, aos bairros populares da cidade, como o José Pinheiro e a Palmeira, utilizando os espaços das SABs como ambiente propício para a circulação de tais reflexões.

Na peça, há uma correspondência de uma série de infrações não tão raras no ambiente político, reconhecível pelos espectadores e que denuncia, portanto, as atitudes das lideranças políticas. Assim, no texto ramalhiano tudo isso aparece de modo bastante escancarado, a exemplo de quando Perpedigna subtrai o título eleitoral de Damiana, a fim de obrigá-la a votar em seu filho Jaime:

DAMIANA — Dona Pepa, vim buscar meu título que vocês esconderam pra me obrigar a votar naquele doido de atirar pedras...

[...]

PERPEDIGNA — O título? — Que atrevimento! — Você só vai pegar nele agora no dia da eleição, quando for — escoltada — levar o votinho na urna (p. 25-26).

Os eleitores, assim, vão passando de um lado para outro, ao sabor das relações de

⁵⁹ Sobre esse ponto, em outro momento, já chegamos a afirmar que, tomando “materiais jornalísticos da época [década de 1970], 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” (COLAÇO, 2019, p. 29).

favorecimento-dependência. E os abusos, direcionados à Damiana, não são exclusividade do episódio do título, ela também é agredida fisicamente no momento do comício/debate quando, a despeito de estar vestida com a cor do “encarnado”, concorda com Perpedigna. Esse apoio foi suficiente para que, em um rompante, Olorosa avançasse sobre a eleitora, arrancando-lhe o vestido dado pela líder liberal. Com isso, prontamente, Perpedigna enrola a moça na bandeira do partido verde, “solidarizando-se” à situação. A mudança de lado de Damiana, porém, não dura muito tempo, pois, logo em seguida, ela volta a afirmar que não dará seu voto a “quem não tem juízo”, retornando para junto de Olorosa, fazendo chacota da situação e sendo agredida mais uma vez, agora, por Perpedigna que a despe novamente.

Diante dos impasses que vão se apresentando, Perpedigna, por exemplo, além do empreendimento de inauguração do cagadouro, promete que provará a todos que “tendo cabeça e dinheiro/ é largar corrupção. — Vou abrir o buraquinho / prometer emprego ao cão / me aliando ao diabo / embora crie chifres / vou ganhar a eleição!” (p. 33). O *buraquinho*, a que se refere a perrepista, é o nome dado à fonte localizada na propriedade “privada” da família e que traduz o problema da falta d’água da cidade. Esse problema é algo que aparece timidamente em alguns momentos da peça, porém é possível entender que os moradores consomem a água da cacimba, ou, para melhor entendimento, água de poço artesiano; e que a Fonte do Buraquinho está fechada a sete chaves por mando de Perpedigna. Contudo, nas entrelinhas do texto, compreendemos que, possivelmente, tal fonte foi ilegalmente incorporada pela família de Dona Pepa, nos anos em que esteve à frente do governo do município.

No momento de mútuas acusações no debate/comício realizado no quadro 7, acerca do uso dessa água, num rompante, Jaime responde à provocação de Zé Cacete: “A fonte do Buraquinho/ de minha mãe está trancada./ A água está velha, suja,/ lodosa e estagnada. / Porém se teimam em beber/ do manancial imundo / — eu mando abrir o buraco/ vai servir todo mundo” (p. 32-33). Com essa promessa, Perpedigna revolta-se contra o filho, informando que “quem manda no Buraquinho / sou eu — e deixo trancado” (p. 32-33). Os versos proferidos por Jaime, em um primeiro plano, fazem referência à fonte que, naquele momento está sob

salvaguarda da família, e a água desse manancial está, a despeito da defesa da mãe, imprópria para o consumo humano. Ele recusa-se a bebê-la e não entende o interesse dos eleitores em fazer uso dela. Contudo, mantém-se também o duplo sentido, na medida em que esse *buraquinho* também faz referência à sexualidade de sua mãe que "há muito tempo está trancada" – o que reforça sua imagem pública de viúva solitária e sem vida sexual ativa.

Por essa perspectiva, vemos que as personagens são inclinadas às desavenças que transformam essas picuinhas, como um moto-contínuo, atrelado ao domínio advindo das possíveis vantagens ligadas a um cargo político. Conforme estamos observando, os ataques vão além dessa esfera, envolvendo, até mesmo, a difamação e, no caso de Perpedigna, há uma tentativa de preservar aspectos da honra familiar, sempre atacada pela opositora. Essa preocupação se desvela, por exemplo, na ocasião que comentamos no quadro 1, quando ela prefere conversar com Idelfonso à vista de todos, mesmo que os seus planos sejam ouvidos por Olorosa que, taticamente, se espreita do lado oposto da rua, com o fito de ouvir conversa. Perpedigna, nesse caso, recusa o convite do correligionário, dizendo: "— Eu entrar? Pra daqui a pouco dizerem que me tranquei com macho pra fazer coisas cabeludas? — Deus me livre! — Vou é botar as cadeiras pra fora e conversar na vista de todos, que não tenho nada a esconder" (p. 13).

Perpedigna, então, sempre se descreve como uma viúva honesta, defendendo ferrenhamente a memória do marido, por isso, quando se trata dela, as piadas remetem a um ato sexual impossibilitado pela morte de Boaventura. Quando, ao lembrar os tempos em que seu marido atuava politicamente, ela diz que sempre atuou ferrenhamente nas campanhas: "[...] gritar eu até gritava até me espedaçar, mas *a frente* eu sempre reservei pro meu marido – E como ele marchava *teso*, com a bandeira verde *na ponta do pau levantado*" (p. 12, grifos nossos). Aqui, o jogo com as palavras traz uma duplicidade de sentido que se apresenta de modo distraído pela personagem, estabelecendo uma óbvia conotação de cunho sexual, pois "a frente" é, neste caso, uma referência a sua vagina, cujo usufruto denota uma exclusividade advinda dos votos matrimoniais, tendo correspondência na virilidade do finado Boaventura, que sempre esteve "teso" e de "pau levantado".

É possível perceber, também, que, em muitos momentos, a dramaturga utiliza de vocábulos e expressões de cunho popular, como a palavra "cabaçuda" proferida como insulto à Olorosa. Ela que, por não ter se casado, é considerada uma "moça velha", permanecendo virgem, por se considerar, nesse uso, a preservação do hímen que, popularmente, é conhecido como "cabaço"⁶⁰. Nesse sentido, dentro dessa esfera de vingança e das rixas pessoais, em que o objetivo é atingir de alguma maneira o inimigo, marcando, assim, a formalização do espírito rixoso que movimenta a relação entre as personagens, entende-se que "qualquer rebaixamento do oponente basta para que o vingador, inicialmente rebaixado, sintasse-se compensado ou restituído em seu sentimento de amor-próprio" (OTSUKA, 2016, p. 63). Aliás, faz-se importante mencionar que, em alguns momentos, essas duas opositoras também se unem contra o terceiro candidato Zé Cacete e buscam, por meio da humilhação, degradar a sua imagem que, nesse caso, se desloca para o âmbito da classe social, na ocasião do comício/debate (quadro 7), algumas vezes já mencionado.

Na cena, em resposta a Idelfonso, que o chamou de desmoralizado, Zé discursa:

ZÉ — Por que desmoralizado
se nunca roubei ninguém
se jamais da prefeitura
desviei um só vintém?
— Vocês, sim, não podem
porque boca preta têm,
agora é a vez do pobre
subir e mamar também.

⁶⁰ Se os ataques à Olorosa dizem do âmbito das relações afetivo-sexuais, ou seja, ao fato dela ser "moça velha", "caritó safada" (referência a expressão "ficar no caritó", muito comum no Nordeste – que pode também significar ficar pra titia), permanecer "cabaçuda", como pudemos observar; os insultos dirigidos à Perpedigna também se ligam à esfera das relações conjugais, mas, também, de sua animalização, como instrumento de ridicularização. É o que ocorre com o apelido que lhe foi dado pelo padre Inocêncio, na sua infância: "gogó de sola", ou seja, a ideia de um animal com o pescoço pelado. Ele, inclusive, inventou cantiga que tinha o objetivo de "matar ela [Perpedigna] dos bofes", ou seja, de tirar ela do sério: "— Essa tal de Pepa Indigna/ é a bruxa de vassoura/ com cara de lombriga/ quando espremida pra fora./ Fala de perua choca/ que grita 'gola, desgola'. / Pescoço de franga louca/ pelada, gogó de sola" (p. 19). Nessa cantiga, é possível observar a parodização do nome das personagens que acabam por significar o oposto do que se propõe: se, por um lado, Perpedigna busca ser "sempre digna", na boca dos opositores, ela é "indigna". Com Olorosa ocorre o mesmo movimento, pois, ao explicar que o seu nome fora uma invenção de seu pai, conhecido como maior "charadista da região", a partir da aglutinação das palavras Olor – cheiro + Rosa – flor, teria como finalidade dar nome a uma pessoa que teria atitudes agradáveis, delicadas, semelhante ao cheiro das rosas, que não é o caso da personagem. Os seus opositores, com isso, a chamam de "Rigorosa", "Horrorosa", "Escabrosa" e "Espinhosa".

OLOROSA — Cale a boca, Zé ninguém — recolha-se à sua insignificância.
 PERPEDIGNA — Lembra-se de quando era menino — que pedia esmola?

ZÉ — Posso ter pedido esmola
 Mas sempre fui bom e puro.
 Vocês de colchão de mola,
 eu dormindo de pau duro.
 — Enquanto vocês gozavam
 Manjar do bom e melhor,
 eu a fome enganava
 vivendo com um ovo só (p. 28-29).

Perpedigna e Olorosa tencionavam atacar Zé remetendo à vida de pobreza que ele teve. Ele, por sua vez, vê a política como um modo de sair dessa posição, ou seja, de atingir uma escalada econômico-social. Isso porque, diferente das suas opositoras, não pertence às elites oligárquicas, desfrutando de condições mais favoráveis e confortáveis. Pelos diálogos, entendemos que a trajetória da personagem foi marcada por essas privações, mesmo diante do fato que, pelas vias legais, ele deveria ter o direito da sua devida legitimação como filho, caso não ocorresse a recusa de ambas as partes em solucionar essa questão⁶¹. Outros elementos podem ser destacados nesse trecho como, por exemplo, a expressão “boca preta” que denota tanto a ideia de um sujeito que faz oposição ativa a uma gestão, bem como aquele que, por almejar alguma vantagem, pode trair um grupo político – ou seja, poderia ser identificado, por analogia, como um “vira-casaca”, ou como aparece no texto ramalhiano, um “vira-folha”, sinônimo de traidor.

Apesar da resposta dada pelo candidato do “amarelo”, ao final de contas, o que ocorre aqui pode ser associado ao argumento de Otsuka (2016) sobre a obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, em um raciocínio traduzido pela imagem da “estrutura de gangorra” em que se

⁶¹ Na versão estreada nos palcos não há dúvida sobre isso, pois fica claro que ele é filho do político Boaventura, sendo uma situação que envergonha bastante a viúva Perpedigna que viu seu filho, Jaime, crescer e ser comparado com o filho ilegítimo de seu marido. Mas, uma coisa não muda, em ambas as versões esse lugar de rejeitado de Mané/Zé permanece como um retrato dessas dinâmicas em torno da honra familiar ferida pelas relações extraconjugais, cujo julgamento recai, nesse caso em particular, sobretudo, sobre a mulher pobre, isto é, a mãe do personagem e, por extensão, sobre ele.

fomenta a ideia de superioridade, instituição de altos e baixos, como um trunfo do espírito rixoso, em que a altitude é alcançada:

[...] por meio da humilhação dos outros, que é acompanhada da satisfação daquele que logre sobrepor-se, ainda que apenas temporariamente. O essencial nesse comportamento é que a autoafirmação implica sempre uma espécie de “estrutura de gangorra”, em que se consegue obter a confirmação da própria superioridade somente com o rebaixamento de outros. Não se trata de afirmar a posição em seus próprios termos e independentemente da situação dos demais; trata-se justamente de humilhar os outros com a finalidade de colocar-se numa posição de superioridade em relação a eles (p. 86-87).

A tentativa de sobrepor-se ocorre, justamente, a partir dessas ações desveladas ao longo do texto em diversas situações e, geralmente, essa tentativa de humilhação, pela linguagem acionada acaba suscitando o riso. Assim, as frases e as palavras ditas possuem uma potência cômica latente, porque a aparente distração das personagens ao pronunciá-las faz com que sejam vistas, em um primeiro momento, por um viés superficial. Porém, com um olhar mais atento, percebemos que os seus usos não são condicionados por uma simples distração vazia, mas sim por uma engenhosidade e uso dos vocábulos, a partir de situações e pelas ações das personagens, conforme sinalizamos no início de nossa discussão.

Nesse sentido, é importante salientar que o entendimento acerca dos elementos linguísticos recuperados no texto demonstra o uso consciente e o propósito da autora, cujo projeto desenvolvido em sua dramaturgia relaciona-se à cultura teatral em voga, especificamente a que é representada por um patrimônio artístico da regionalidade por meio do riso. Em outros termos, o “cômico da linguagem deve corresponder, ponto por ponto, ao cômico das ações e das situações, e que nada mais é, se assim podemos dizer, do que a projeção destes no palco das palavras” (BERGSON, 2018, p. 85). Na peça, portanto, compreendemos que essa projeção no “palco das palavras” traz à cena uma linguagem que é mais do que aparenta ser, pois esses usos não são mero acaso, ou seja, as palavras encenam algo além delas.

Outro elemento bastante explorado pela dramaturga é a construção dos vocábulos e as escolhas realizadas pelo médico e candidato Jaime. Aqui, o cômico se dá, justamente, porque

as ideias que ele expressa se manifestam de maneira absurdamente honesta. O filho de Perpedigna é tido como “doido” pelos demais personagens e, a partir do quadro 4, entra em cena sempre se comunicando através de uma linguagem que simula uma escolha lexical especializada e rebuscada, bastante restrita à área médica, tornando a plena comunicação e o entendimento dessas palavras incompreensíveis para aquele grupo social para o qual se dirige – como se ele quisesse se destacar em meio ao seu grupo de origem, para ser reconhecido enquanto o “cientista” que pretende ser.

Além disso, esse personagem é construído como um indivíduo germofóbico, marcado pela preocupação excessiva quanto à limpeza e à qualidade da alimentação: o que se tornará slogan e projeto político, sendo referido como o médico/doutor higienista⁶², apesar de que ele aparenta não estar nem um pouco interessado no jogo político da eleição. Constantemente, os eleitores buscam obter algum tipo de vantagem em relação aos candidatos e, no caso do médico, vão à sua procura para se submeterem a consultas:

IDELFONSO (*entra*) — Meu caro doutor, aqui estão nossos eleitores que vieram solicitar seus serviços profissionais.

JAIME — Não estou pra ninguém. — Está na hora das minhas lucubrações científicas — faça o favor de evaporar-se.

PERPEDIGNA — Meu filho, são eleitores nossos — atenda.

JAIME — Não me peça semelhante despautério, mamãe. — Eu sou um homem de laboratórios e não de clínicas.

PERPEDIGNA — Seu pai era muito popular — atendia todo mundo.

JAIME — Por isso morreu de infestação de vírus desconhecido. — Entendam que vim sanitizar a cidade e não entrar em contato com doenças infectocontagiosas (p. 23).

Jaime, como se vê, não está nem um pouco interessado em assumir um papel falseado em relação aos eleitores, portanto, recusa-se a ocupar o lugar que foi antes do seu pai. A

⁶² No âmbito das literaturas satíricas, como as ligadas ao teatro popular, a figura do médico é bastante explorada, sendo, ainda, um dos tipos permanentes da *Commedia Dell'Arte* italiana (Cf. PROPP, 1992). Trazendo essa influência para o âmbito do teatro brasileiro, Ferreira (2019) esclarece como essa representação era algo presente nas comédias de costumes de Martins Pena em que, a ridicularização, nesses casos, se dirige a um sujeito e não a uma classe como um todo. A pesquisadora cita *A família e a festa da roça*, bem como *Os três médicos*, para exemplificar como essa ridicularização era proposta pelo dramaturgo. No caso do médico, comumente essa ideia é construída com base em um sujeito que detém um dado saber que soa, em alguns casos, como um indivíduo pedante que impõe "um monopólio intelectual" (FREITAS, 2008, p. 70).

dramaturga, neste diálogo, deixa bem claro que o interesse dele são as “lucubrações científicas”⁶³ e, para alcançar seu objetivo, faz com que ele não meça as palavras, fazendo-o soar extremamente pedante e mesquinho, notadamente em face da posição social que ocupa, o que, por fim, o fará ser considerado alguém sem muita sanidade mental, justamente, por conta de sua postura exagerada diante daquela população.

Ainda no quadro 5, Damiana entra tempestiva na cena buscando, desesperadamente, a ajuda do Doutor; impassível, ele se nega, mesmo diante de uma simulação de desmaio, afirmando que “a única coisa que posso fazer por este cadáver ambulante é recambiá-la pro espaço sideral. — Procederemos à necropsia pra determinar a *causa mortis*.” Diante dessa atitude, a eleitora esclarece que o doente, na verdade, é o seu marido, o qual era antes “FORTE, RIJO, DURO – e agora deu pra amolecer... encolher...”. A essa situação, Jaime reage:

JAIME — Quando um caso desses se dá uma infestação estreptocócica, agravada por ocorrências blenorragias — o remédio é deixar morrer: só assim ele cria vergonha e fica duro outra vez. — E agora saia de minha frente, maníaco-depressiva, antes que eu lhe aplique uma injeção de demetil-anorexil-dimetilpirazolona. (*Avança com uma seringa na mão e todos correm assustados*) (p.23).

O tema da impotência sexual, bem como o modo como um profissional da área reage à solicitação (proferindo um diagnóstico psiquiátrico, em face das necessidades da suposta paciente) culmina em uma ameaça com uma injeção de dipirona, fazendo com que o candidato vire uma piada entre os outros personagens, sendo constantemente tomado como alguém sem o pleno uso das faculdades mentais, fator que incomoda profundamente

⁶³ É assim que, ao longo da peça, Jaime sempre aparece em cena como alguém obcecado em realizar experimentações e pesquisas científicas, exigindo da mãe que lhe arranje cobaias para seus estudos (bichos de toda espécie são submetidos aos seus experimentos, desde cururus, galinhas e até mesmo cachorros). Em um dado momento, ficamos sabendo, inclusive, que ele possui duas macacas: Mijardélia e Merdanésia, essas que são cobaias de seus experimentos e estudos científicos. Na versão do texto encenado em 1978 [datiloscrito consultado no processo do já citado DCDP], há uma justificativa para esses nomes das macacas que apontam para a finalidade utilizada nos experimentos do doutor-cientista: Mijardélia, nesse sentido, seria a cobaia fornecedora de urina e, como se pode concluir, Merdanésia forneceria as matérias fecais. As suas reivindicações não se restringem às macacas, nem aos trezentos sapos que Perpedigna lhe providencia: há também outras exigências quanto aos cuidados diários com tudo que ele irá comer e beber, solicitando que tudo que se refere ao uso de cama, mesa e banho seja esterilizado diariamente por duas horas em água fervente.

Perpedigna. Contudo, a postura do médico está relacionada a alguém que exprime (honestamente) o que pretende, independentemente de qualquer hipótese de que irá agradar ou não, conforme pontuamos anteriormente. As atitudes, diante das solicitações feitas, não condizem ao que se espera da profissão exercida por ele e, mais ainda, de alguém que estaria na busca por angariar votos. Por isso, é esse exagero que se revela em suas ações, sempre de modo extremado, por conta de um ruído ocasionado por sua dificuldade de comunicação, o que ocorre em muitas cenas cômicas.

Jaime pode ser colocado no patamar de um personagem que é rígido em suas crenças, agindo de modo honesto e de acordo com as suas motivações, ainda que essas sejam absurdas. Assim, ele isola-se do restante da sociedade, já que não está disposto a renunciar a isso, cultivando vaidade em relação à profissão que exerce – o que já foi explicado, enquanto um recurso de comicidade, por Bergson, já que

o modo mais usual de imprimir comicidade a uma profissão é confiná-la, por assim dizer, no interior da linguagem que lhe é própria. Fazer com que o juiz, o médico, o soldado, apliquem às coisas comuns a linguagem do direito, da estratégia ou da medicina como se tivessem se tornado incapazes de falar como todo mundo. Quase sempre esse tipo de cômico é bastante grosseiro. Mas torna-se mais delicado [...] quando revela uma particularidade do caráter ao mesmo tempo em que um hábito profissional (BERGSON, 2018, p. 115).

A esta altura, podemos afirmar que é isso o que Lourdes Ramalho alcança com Jaime, pois que o candidato é tido como “doutor de todas as especialidades” e o seu falar, o seu vocabulário e a linguagem utilizada impossibilitam um claro entendimento entre ele e os outros nas situações e conversas comuns. A comunicação faz com que nós também, como leitores/espectadores, tenhamos dificuldades de compreender o seu modo especializado de falar, mas que, se levado a fundo, o *nonsense* é apenas aparente, uma vez que sua fala apresenta significado, contribuindo para se imprimir um toque ainda mais cômico a tudo o que ele diz. Essas relações ficam bastante evidentes quando, involuntariamente, ele é colocado por Idelfonso frente a frente com os eleitores:

IDELFONSO (*empurrando Jaime*) — Sobe que é tua vez. O povo te reclama.
Sobe, doido duma figa! (*Ao povo*) — Uma salva para o nosso popularíssimo
candidato. — Fala, FALA, desgraçado!

JAIME (*desligado*) — Quem são eles? — Não atendo ninguém.

IDELFONSO — São os eleitores! — É o público discursa, imbecil!

JAIME – Publicozinho... e publicozão... do Fundão.

TODOS — Jaimejaimejaime!⁶⁴

IDELFONSO — Muito bem! Apoiadíssimo! — Continua, traste!

JAIME — Sois multidão multifária
reduto microbiológico
de origem parasitária
de um passado psicótico
bactérias múltiplas, várias
de esquizoides e neuróticos.

QUINTINO — Eu num entendi nada, mas achei bonito.

OLOROSA — Abre a boca de novo que eu fecho num bofetão.

JAIME — Sois o treponema pálido
de trepações sífilicas
produto onomatopaico
de mil gerações raquíticas
de organismos infestados
por virulências sumíticas (p. 31-32)

Ao assumir o lugar na tribuna, Jaime, num primeiro momento, não consegue compreender o que está acontecendo, porém, logo em seguida, começa a proferir palavras “incompreensíveis” que possuem significados bastante complexos ligados a uma lista de patologias diversas. Ele se refere ao público como um conjunto de bactérias, que apresentam perturbações e transtornos mentais, referindo-se, inclusive, a traços de esquizofrenia. Além disso, os eleitores são descritos como portadores e agentes de transmissão da sífilis (doença

⁶⁴ A esta altura já é perceptível que a dramaturga faz um uso consciente da linguagem para obter o riso e, nesse trecho, isso é usado novamente, pois o brado do povo ao chamar o nome de Jaime, bem como a escrita aglutinada e a sua repetição gera um novo som, ou uma cacofonia (na falta de uma palavra melhor) em que Jaime vira “Mejai”, ou, a depender da pronúncia, “Mijai” que, dentro das nuvens de palavras que dão origem ao texto encaixa-se a ideia dos excrementos corporais, das necessidades fisiológicas, diversas vezes utilizado como elemento derrisório.

que atinge os órgãos sexuais, sistema nervoso etc.), que descendem de uma geração que apresenta raquitismo (doença ocasionada pelo enfraquecimento dos ossos que atinge, em especial, crianças). Ao longo dos momentos em que toma a palavra, o médico faz mais referência a doenças sexualmente transmissíveis e finaliza recomendando: “A receita é estriquinina/ com cristais arsenicais / que vos levem, suicidas, / às pedras dos hospitais” (p. 33).

Dentre os ouvintes, Quintino, sem nada entender, admira as palavras proferidas, talvez, motivado por uma ideia do senso comum que atribui importância a uma linguagem rebuscada, sendo uma marca de quem domina um conhecimento, contribuindo, portanto, para a ideia de um “falar bonito”, colocando Jaime em um lugar superior ou de privilégio a despeito da linguagem simples – não especializada – do povo ou dele próprio. De tal modo, ao passo que o filho de Perpedigna despeja essa série de descrições “aparentemente sem sentido”, há a contraposição estabelecida por Zé Cacete, que acusa o médico de estar apenas a dizer “doidices que ninguém pode entender”, enquanto os verdadeiros problemas da comunidade, como a falta d’água, permanecem sem solução.

Nesse momento, faz-se necessário retomarmos as ações de outros personagens, pois, ao mesmo tempo em que Jaime é tomado como “sem juízo”, por outro lado, o Padre Inocêncio apresenta-se, inicialmente, como alguém que não está contaminado pelo espírito belicoso instaurado na cidade. Seu discurso defende que sua candidatura não foi motivada pela competição, mas pensando na Igreja e na sua vocação, pretendendo manter-se manso e humilde de coração, conforme prescrito nas escrituras cristãs. Essa postura é vista com preocupação por sua tia que, contrariada, critica a passividade de Inocêncio: “— Ai que você tá me cheirando a chá de laranja e eu que esperava um clister de pimenta! – Se a gente continua nesse chove-num-molha, até Zé Cacete vai nos passar a perna” (p. 18). Com isso, apesar da preocupação demonstrada por Olorosa, no quadro 2, ficamos sabendo que os eleitores de Zé são, em sua maioria, “mulheres da vida”, “mulher à toa” ou “militriz”, como acrescentam as personagens, sendo esse um motivo que não garantiria a ele a vitória, pois estaria ele “amaldiçoado”. Essa visão é rebatida pelo religioso que diz: “— Na urna todos os

gatos são pardos, isto é, todos os votos são iguais”; acrescentando que não se deve menosprezar aquelas pessoas, pois os ensinamentos religiosos aconselham: “Iguala-te aos pequenos e defende o bem-comum” (p. 18).

A fala de Inocêncio gera uma reação nos personagens que relembram outro evento histórico que ocorrera como uma resposta a esse, ligados aos ideais comunistas de Luís Carlos Prestes. Retomando o diálogo entre os eleitores e o padre, quando Inocêncio fala acerca da preservação do bem-comum, Damiana reage: "Esse negócio de comum é comunismo - T'esconjuro!". Quintino, logo em seguida, confirma: "Comunismo no duro! — Mesmo como aconteceu em 35, em Natal. Eu tava lá e vi tudo, com esses olhos que a terra há de comer..." (p. 18). O episódio mencionado por Quintino faz referência à organização política intitulada Aliança Nacional Libertadora que, chefiada por Luís Carlos Prestes, tentou derrubar Vargas do poder, sendo realizado em Natal o primeiro levante, em 1935. Tal acontecimento histórico aparece na peça através do elemento épico-narrativo na fala de Quintino que dá a sua versão dos fatos. Questionado por Damiana se comunismo era coisa do demônio, ele responde: "Se é? - Vejam só: sapateiro virou governador; rapariga virou primeira-dama; engraxate virou ajudante de ordem; ladrão de cavalo virou prefeito; cangaceiro virou vereador - e tudo junto virou um cu de boi da molesta - t'ái como foi" (p. 18). Obviamente, por uma chave cômica, tem-se, na fala de Quintino, uma visão do esgarçamento da pirâmide social, de modo que as classes menos favorecidas ou desprestigiadas assumiriam um lugar de autoridade diante desses ideais de igualdade⁶⁵.

Os acontecimentos envolvendo os partidos e o debate/comício em praça pública nos revelam outros elementos além daqueles que já retomamos até aqui. O padre Inocêncio, até

⁶⁵ Diferentemente do que ocorre no texto em análise, essas referências no texto montado são importantes de serem revistas: em alguns momentos, podemos perceber que a dramaturga utiliza dos silêncios, seja por meio de espaços e reticências, que, assim, suprimem as palavras que poderiam ser consideradas “imorais”, um exemplo é que no momento em que as personagens estão comentando sobre a Intentona Comunista [de 1935, em Natal], o personagem Bento afirma: "Falou eu comunismo, eu sou doutor – já morei num país comunista. Em 35, eu tava em Natal, quando os comunistas ganharam e eu vi como foi: – sapateiro virou governador, engraxate virou ajudante de orde', lavador de carro virou prefeito, soldado raso virou chefe de poliça – e tudo junto virou um de boi da molesta!" [DAT. DCDP/CP/TE/PT/CX 433/ 6911/ p. 14]. Esse espaço aparece no datiloscrito enviado para a censura e, por conhecermos a versão posterior publicada, sabemos que ali estaria a palavra "cu", do adágio "cu de boi", referente a uma briga, confusão.

esse momento, ainda preserva o seu discurso de paz e de concórdia, Jaime, como vimos, segue um caminho diferenciado. O único que estaria, portanto, mais voltado a reagir agressivamente, apresentando argumentos e fazendo provocações é Zé Cacete, que já chega incomodando os opositores por ter conseguido autorização do delegado para montar sua tribuna no meio da praça, quando o partido verde e o encarnado ocupam, cada um, a frente da casa de Perpedigna e Olorosa, respectivamente.

Zé Cacete investe pesadamente em sua campanha e trata de erguer, no meio da praça, um estandarte com a sigla CÉU. Rapidamente, Olorosa sente-se ofendida diante da investida do opositor e trata de destruir a bandeira que traz a sigla – segundo o candidato do amarelo, é relativa à expressão: “CACETE É UNIÃO”; porém, esse uso não agrada em nada a tia de Inocêncio que afirma: “— Ah, desgraçado, a palavra ‘céu’ no estandarte? — Céu é de Igreja, Igreja é de Padre, Padre é Inocêncio — peraí que já vou lá (*Pula sobre o estandarte e arranca o ‘é’, ficando apenas o “c” e o “u”*). T’áí o céu que vocês merecem” (p. 29). Reagindo ao ataque, Zé Cacete ressignifica o lema e adota “Com ‘CÉU’ ou ‘CU’ na bandeira/ venceremos a eleição”.

Os episódios que culminam na reação desproporcional de Olorosa contra Zé Cacete nos levam a um momento do texto em que, se considerarmos a lógica linear dos quadros, estaria, mais ou menos, no meio da peça. Sendo assim, pela desconstrução dos acontecimentos, sob o ponto de vista cronológico, que se fundou nossa análise, através desse movimento espiralado, chegamos mais uma vez ao “cu”, onipresente em todo enredo. Pela hipótese perseguida, essa imagem acaba por produzir uma síntese das ações, gerando, consequentemente, uma ambivalência no entendimento do valor do voto, como um processo social que precisa ser revisto e considerado um instrumento de poder.

Os estudos críticos já desenvolvidos sobre a obra ramalhiana, a exemplo de Maciel (2021, p. 162), afirmam que há uma tendência da dramaturga em gerar “uma problemática entre as personagens, e a impossibilidade de atuar na mudança efetiva do presente da ação, mesmo que haja um por vir sempre adivinhado”. Aqui, mesmo que no momento final d’*A Eleição* não ocorra uma mudança no estado das coisas, certamente, o riso acionado provoca, desperta e desinstala o público de qualquer inércia em face das dinâmicas políticas, por meio

da indignação em torno dos absurdos praticados pelos partidos de Fundão, pelo escancaramento do modo como as alianças são travadas, pela abordagem de temas como a falta d'água, a corrupção e o tratamento do eleitor como massa de manobra pelas elites políticas – tudo isso elevado à potência máxima do ridículo, suscitando o riso e, conseqüentemente, uma catástase cômica, ligada inclusive àquilo que era veiculado pela ideia de um riso consciente.

Mantêm-se também, na versão do texto publicada, a fidelidade ao projeto estético de uma regionalidade, diferente daquela trágico-regional, atrelada a um período em que a autora se dedicava, com mais afinco, à comicidade e, por isso mesmo, relacionando-se aos elementos da cultura teatral de nossa cidade, de modo que o texto se torna testemunho do que se advinha, ou melhor, do que se deseja. Com isso, a eleição no *cu* do mundo, não se restringe a esse lugar distante – ela pode ser percebida em outras searas, justamente diante da potência que se aciona pelas palavras levadas ao palco por Lourdes Ramalho.

4 DO ROSÁRIO DOS PRETOS

VÓ (*num canto-lamento*):
 Eu vou contar a estória
 dos tempos do cativoiro
 quando nego era vendido
 a quem desse mais dinheiro
 [...]
 Nego era pé que corria
 carregando o seu senhor
 nego era leite que enchia
 a barriga do nhonhô
 era dedo que fazia
 o cafuné na Sinhá
 era ventre que se abria
 pra senhor branco gozar...
 (RAMALHO, ca. 1980, p. 135).⁶⁶

Os versos acima rememoram um passado marcado pelo cativoiro, em que a exploração e a violência contra a população negra, historicamente subalternizada, ainda ecoam na voz da personagem Vó. São estes versos que abrem o último quadro da peça *Festa do Rosário*, de Lourdes Ramalho, e que, assim, traduzem a atmosfera trágica diante do desfecho dos acontecimentos que se abatem sobre aquele grupo de personagens – um núcleo familiar em face do cenário político, cultural e social de uma cidade do interior. O canto-lamento, que a autora põe em cena, para encerrar a ação, é complementado, logo em seguida, por outra personagem, Bela, que afirma: “Hoje já faz tempo/ que cativoiro acabou/ mas nego ainda é marcado/ A coisa pouco mudou...”.

Se a ação dramática, que culmina na Festa em honra da Virgem do Rosário, se

⁶⁶ Utilizamos a publicação organizada pela própria autora deste texto [RAMALHO, ca. 1980]. Assim, de agora em diante, para maior fluidez da leitura, indicaremos apenas a página referente à citação utilizada.

encerrara no Quadro 12, neste último, a dramaturga, mediante recurso a uma expansão lírico-narrativa das três personagens femininas centrais, sintetiza o conflito, que passa pela memória histórica sobre o cativo, depois denuncia a exploração da força do trabalho e culmina na percepção do corpo das pessoas negras ainda tornado mercadoria e objeto do gozo alheio. Há, assim, um cruzamento dos aspectos identitários sobre a posição da mulher negra na nossa sociedade, contemplando uma reflexão aguda sobre as injustiças sociais e sobre as inúmeras reparações que ainda precisam ser feitas para com esta população – notadamente, para com as mulheres.

Ao longo da leitura da peça (seja na edição publicada, seja na cópia datiloscrita enviada, em 02 de dezembro de 1984, para fins de liberação e avaliação da censura), é possível perceber como essas dinâmicas de preconceito e de aspectos que cruzam a honra, a fé e as associações comunitárias vão se desenhando. Logo de início, o leitor do texto já é advertido no sumário:

Festa do Rosário é um drama passado no interior, onde os negros lutam por conservar suas tradições, crenças e costumes – num país onde o preconceito de cor ainda é uma realidade. É a estória de brancos que, julgando-se de “raça superior”, procuram impor seu domínio, desrespeitando os mais legítimos direitos de irmãos cuja única diferença é um pouco mais de pigmento na pele (p. 104).

A luta das personagens, assim, se passa numa cidade do interior, onde, desde o início da ação, circulam as notícias em torno dos preparativos para a festa que celebra Nossa Senhora do Rosário. Os negros dessa comunidade fazem parte da Irmandade do Rosário (sobre isso, falaremos adiante) e, gradualmente, através de suas falas, vamos obtendo mais informações sobre o contexto que une, numa só trama, a memória cultural, a festa comunitária e a vida política, tudo isso perpassando relações familiares e de exploração da força do trabalho e das tessituras afetivo-sexuais.

No programa da montagem deste texto, na página 4 (reproduzida na figura 13), Lourdes Ramalho escreve que esta sua peça se voltou à “pesquisa de nossas raízes, partindo das tradições, dos costumes, da linguagem viva do povo, garante a unidade e autenticidade da

fisionomia nacional”. Isso aponta para o fato de que a autora se preocupara com um projeto em desenvolvimento (desde *As Velhas*, *A Feira* e *Os mal-amados*), expondo uma tentativa de documentar – sempre com o fito de preservar – a cultura popular e a língua falada, o que se faz presente também na fala das personagens de *Festa do Rosário*, revelando-se na construção dos versos, bem como nas cantigas que foram transcritas com base na tradição dos brinquedos que compõem a festa ocorrida anualmente, por exemplo, na cidade sertaneja de Pombal⁶⁷. Reiteramos, portanto, que a dramaturga vinha se empenhando na elaboração de um projeto estético, trazendo aos palcos uma reelaboração daqueles aspectos da cultura popular, notadamente no que se refere à formalização da estrutura de sentimentos voltada à expressão do que vimos chamando de um *trágico-regional*.

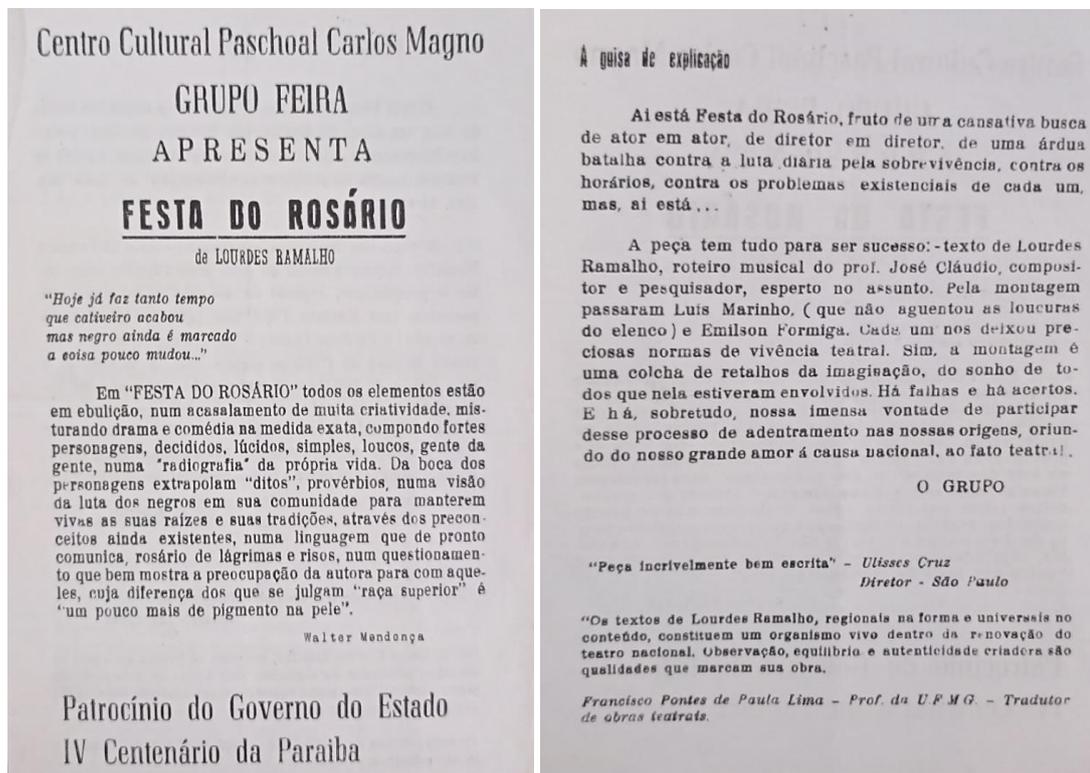
No programa da montagem, em formato de livreto (*in quarto*, totalizando 4 páginas ao contarmos com sua capa), vemos, logo na primeira folha, a apresentação do título da peça, bem como o nome da dramaturga e do grupo (aqui identificado como Grupo Feira), logo depois, os versos que iniciam o último quadro da peça, seguido de um texto de Walter Mendonça; na segunda folha, têm-se um texto do grupo falando sobre o espetáculo, bem como a reprodução de alguns excertos críticos acerca da dramaturgia de Lourdes Ramalho, como

⁶⁷ A princípio, fazemos essa afirmação com base no texto escrito pelo maestro responsável pelo roteiro musical da peça, o já mencionado José Cláudio Batista, texto esse que foi publicado no programa, como também na coletânea *Teatro Nordestino*, em que, também, encontramos as partituras da parte musical. Conforme nossa pesquisa, trechos das cantigas que foram transcritas pelo músico aparecem em alguns poucos registros em vídeo que restam da festa realizada em Pombal, entre as décadas de 1960 e 1970. Ao trazer aos palcos essa representação comunitária, pelos aspectos dos seus brinquedos e pelo trabalho musical realizado, vê-se a preocupação em “refletir uma tradição cultural que é uma das bases daquilo que temos mais expressivamente nosso, o roteiro musical teria necessariamente que expressar, através da música dolente, o mais aproximado possível do cantochão e da música africana”. Ainda sobre o roteiro musical, o compositor acrescenta como é possível perceber, nas músicas transcritas da festa, algo que expressa genuinamente uma cultura musical brasileira que está “nas nossas origens, no nosso sangue, nas nossas tradições” (p. 103).

É importante aproveitarmos essa menção à cidade de Pombal, onde se realiza anualmente essa tradicional festa, para esclarecer que, nas notícias sobre o espetáculo, a exemplo da que fora publicada em *O Norte* e na *Gazetilha*, fala-se que a dramaturga se inspirou em uma celebração ocorrida na cidade de Santa Luzia-PB, onde passou muitos anos de sua vida. Isso é importante para percebermos que, apesar do conteúdo da peça dialogar em muitos pontos com a Festa do Rosário de Pombal, inclusive, pelo diálogo com as pesquisas realizadas por Roberto Benjamin (cujos pormenores serão destacados adiante), essa celebração não é uma exclusividade de um dado local, uma vez que há registros dela em diferentes localidades da Paraíba, no Rio Grande do Norte e outros pontos do Brasil. Ou seja, a dramaturga parte de um acontecimento que possui uma correspondência na realidade para desenvolver uma realização inventiva no campo da ficção, levando o leitor/espectador a conhecer a história dos negros do Rosário.

podemos ver na figura 12:

Figura 12: Capa e segunda página do programa do espetáculo *Festa do Rosário* [1985]

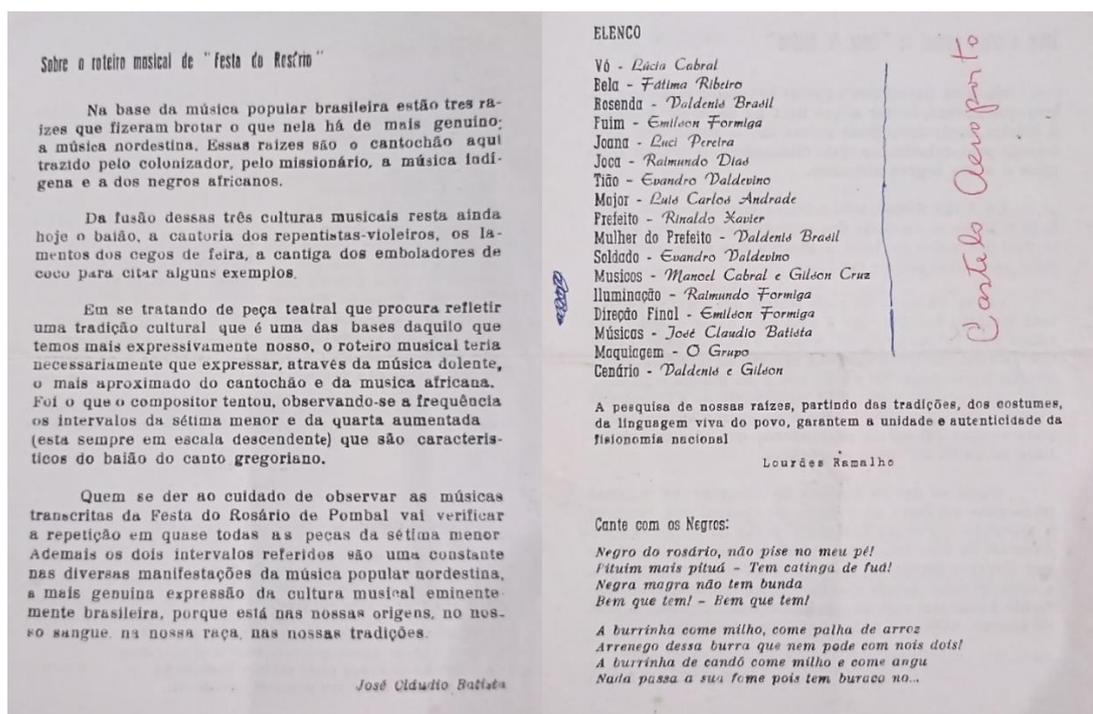


Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

O comentário de Walter Mendonça corrobora o nosso entendimento sobre o projeto estético desenvolvido pela dramaturga sob a ótica de um dos receptores daquele evento, nesse caso, aparece aqui um importante jornalista da cidade de Campina Grande, que também atuou em alguns textos da dramaturga. A linguagem de *Festa do Rosário* traz elementos de uma prosódia aproximada à língua falada "não-privilegiada", aproximando-nos do dia-dia daquela comunidade, evidenciando os preconceitos, mas também revisitando as marcas de uma região, cujas disputas demarcam as rixas entre as personagens. Nesta direção, ele demarca ainda que o texto possui um tom de comédia "na medida exata", uma vez que, desde outros textos da dramaturga, mesmo àqueles cuja tragicidade era elemento central, já se percebia uma veia cômica, apresentando-se pelos diálogos, e que, com a peça como *A Eleição* [1978], por exemplo, a comédia terá maior ênfase.

Ainda sobre o programa do espetáculo, as demais folhas apresentam o texto assinado pelo maestro José Cláudio Batista (sobre o qual comentamos em nota anterior) e, por fim, na última folha, observamos a apresentação dos personagens e do elenco, seguido de um comentário da dramaturga. Além disso, temos a transcrição de uma das músicas cantadas no espetáculo (sobre as quais falaremos adiante), que aparece como um convite para que o público cante junto com “os negros”:

Figura 13: Terceira e quarta página do programa do espetáculo *Festa do Rosário* [1985]



Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

A dramaturga, portanto, mediante a tessitura deste seu texto, levou aos palcos o drama de todo um grupo social. Faz-se necessário apontar que, ao longo dos seus textos, Lourdes Ramalho reúne, na galeria de seus tipos, poucos personagens pretos. Entre eles está João Campina, da peça *Fogo Fátuo* [1974], caracterizado como malandro e preguiçoso, mas importantíssimo para o enredo, já que ele conhece as minas de xelita, o que acaba por despertar a confiança do grupo de garimpeiros. Na peça, ao passo que as outras personagens se referem a ele de maneira preconceituosa, há também o despertar do interesse

afetivo/sexual de algumas mulheres, como Zefa, apadrinhada por Dona Santa, sempre desvalorizada pela cor de sua pele negra. Em *O arco-íris* [1978], temos o jovem Lopo, que deseja sair do mosteiro e voltar para a terra de seus pais, na África. De maneira mais secundária, também é possível se falar de Clemente, da peça *Os mal-amados* [1977], representado como um criado ladino, que tem suas ações motivadas pela subalternidade ao coronel Julião Santa Roza.

Ainda sobre esse tema na dramaturgia ramalhiana, Cavalcanti (2015), ao desenvolver uma análise do texto *Anáguas* [1989] (inédito em livro), menciona uma passagem em que, no conflito instaurado entre a mãe (Maria das Graças) e filha (Maria Exaurina), se rememora os desmandos cometidos no passado contra as escravas da fazenda "Santa Fé", onde a peça se passa. No trecho em questão, se destacam as disputas entre o ancestral Capitão Zacarias e o Negro Vicente, que, mesmo descrito com muita bravura, "[...] acaba por assumir um lugar de subserviência ao cumprir o mandado do seu patrão". Diante disso, a pesquisadora acrescenta ainda que

[...] há um duelo que reflete dois lugares sociais caracterizados a partir das etnias de Zacarias – que representa o homem branco - e de Vicente - que representa o homem negro. Notadamente, a alusão à valentia do guarda é sobressaltada para envaidecer ainda mais a vitória do ancestral da personagem, uma vez que, apesar dos seus atributos físicos e sua personalidade, Vicente acaba por ceder e sair perdedor do confronto. É perceptível, ainda, a maneira depreciativa como a personagem descreve Vicente, uma vez que ele é referido como um homem com 'cara de bicho' e de 'rosto e corpo' brilhantes, similares a uma pedra preta da família do carvão (CAVALCANTI, 2015, p. 93).

Esses exemplos nos ajudam a perceber que a discussão em torno do preconceito étnico-racial era algo que aparecia em algumas peças da dramaturgia, mas sempre de forma mais pontual, sendo *Festa do Rosário* o único empreendimento em que a temática sobre essas questões recebeu mais ênfase, tendo o negro como centro dos conflitos instaurados. De maneira geral, não pretendemos esgotar essa questão, visto que, diante dos muitos textos escritos pela dramaturgia, seria necessário um aprofundamento desse levantamento, a fim de compreender quais seriam as dinâmicas que envolvem a dramaturgia ramalhiana e a

personagem negra diante dos impasses das condições de produção das peças, pois esses textos estavam sendo escritos para o palco, dentro das condições de produção do teatro campinense.

As movimentações e motivações das personagens, no texto em tela aqui, ocorrem durante os preparativos para o evento profano-religioso que faz parte, tradicionalmente, do calendário anual e das dinâmicas que emolduram o contexto em que as relações e os conflitos interpessoais se desenrolam, com ênfase sobre as personagens centrais: Bela (jovem negra); Joca (noivo de Bela); Joana (negra de 40 anos e mãe de Joca, tida por todos como louca); Vó (velha negra, lavadeira) e Puim (esposo de Vó, líder do folguedo e cantador), bem como outras personagens secundárias: Prefeito Onofre Dourado; Rosenda (vizinha de Vó); a Mulher do Prefeito; Tião; o Major Anastácio e Soldados.

De início, somos levados ao diálogo da velha avó e de sua neta, Bela, no qual se expõem alguns dos elementos centrais para a compreensão do contexto e de fatos que antecedem o que ocorrerá dali por diante. As mulheres realizam o serviço de lavagem de roupa, enquanto comentam sobre o fato de que Puim está ausente e que isso incomoda a matriarca – afinal, ele vem de uma família de cantador e “vive no oco do mundo, cantando e reparigando” (p. 105), sem contribuir para com o sustento da casa; assim como Joca (noivo de Bela), sobrinho de Puim. Por isso, a avó de Bela previne a moça de que o rapaz seguirá os mesmos caminhos do tio, pois está sempre junto daquele, realizando cantorias que não trazem comida para dentro de casa.

Podemos compreender que a lógica estabelecida acerca do trabalho está permeada pela atribuição do valor a este, sendo determinado pelas dinâmicas de gênero. A indignação de Vó, acerca do modo de vida de seu marido, será pautada no entendimento de que ele não trabalha por ser “preguiçoso e vagabundo”, imputando na atividade feminina a fonte do sustento que deveria estar sob a égide masculina, pois quem “vive de cantoria é cigarra – e sempre morre de fome” (p. 105). Podemos afirmar que a matriarca traz, em seu imaginário, a noção fetichista que vê o marido como aquele que deveria *prover* e, como isso não ocorre, ela vai em busca do próprio sustento, mesmo diante das marcas da velhice que já dão sinais de sua presença.

De outro lado, apesar de não exercer aquele papel historicamente atribuído ao homem, Puim exige o respeito às características que foram sendo constituídas na racionalidade patriarcal, conforme a discussão realizada por Scholz (1996), cobrando que sua mulher exerça a função de ser uma dona-de-casa exemplar, de modo a tornar a vida do marido agradável, cuidando e zelando pelas tarefas circunscritas ao âmbito privado-doméstico. Nesse sentido, o *valor* é atribuído ao homem⁶⁸, lógica defendida por Bela, que percebe na ação criativa de fazer versos e, conseqüentemente, no modo de vida do avô algo que deve ser respeitado, porque ela não se importa com a ausência do homem, uma vez que ele “previna” a casa de tudo.

No quadro 1, o diálogo é revestido, como já apontou Vitória Lima (2020, p. 21), “de um significado simbólico uma vez que a ação realizada pelas duas mulheres – uma velha, outra nova – encerra em si a própria história da servidão negra: os negros, sempre oprimidos, a serviço dos brancos, limpando a sujeira deixada por esses”. Ao passo que realiza o serviço, a velha canta: “Lava, lava, lavadeira/ a sujeira deste mundo/ o rio lava os pecados/ leva os segredos pro fundo” (p. 105), como que representando aquela ação de modo bastante literal: a lavadeira que lava a roupa suja no rio. Os versos, por outro lado, dizem que ela é um agente capaz de lavar a sujeira do mundo, na medida em que a sujeira possa ser entendida como o pecado que é lavado/levado pelo rio. As mudanças das palavras que compõem o verso constituem a troca dos agentes da ação – em que o rio passa a ocupar o lugar antes dado à lavadeira, sendo ele o responsável por purificar os pecados/a sujeira, levando não só os segredos, através de sua mobilidade, para o fundo, mas também os segredos *profundos*,

⁶⁸ Sintetizando as dinâmicas que apontam para uma valorização do trabalho abstrato como um princípio masculino, Scholz (1996, p. 33) esclarece que o “valor é o homem, não o homem como ser biológico, mas o homem como depositário histórico da objetivação valorativa. Foram quase exclusivamente os homens que se comportaram como autores e executores da socialização pelo valor. Eles puseram em movimento, embora sem o saber, mecanismos fetichistas que começaram a levar a vida própria, cada vez mais independente, por trás de suas costas (e obviamente por trás das costas das mulheres). Como nesse processo a mulher foi posta como antípoda objetivo do trabalhador abstrato – antípoda obrigado a lhe dar sustentação feminina, em posição oculta ou inferior -, a constituição valorativa do fetiche já é sexualmente assimétrica em sua própria base e assim permanecerá até cair por terra”.

conforme a homofonia nos indica, já que a água desse rio, pela ação feminina, conseguiria expiar os pecados e as falhas dos sujeitos.

O canto de trabalho, nesta direção, prenuncia a tragédia que se abaterá sobre aqueles indivíduos, justamente em decorrência de um segredo revelado, culminando na festa de sangue que se tornará a celebração à Virgem do Rosário. Esse artifício da ação como a de uma ‘tragédia anunciada’ é reforçado, mais à frente, pela mesma personagem que, entre uma fala e outra, continua a cantar: “Ô rio, se tu contasses/ dos viventes o sofrer/ talvez da morte poupasses/ os que vive a padecer...” (p. 106). Dialogando com o rio, a avó, mesmo sem ter uma consciência dos acontecimentos, traz, no seu cantar, alguns elementos que apontam para um futuro de sofrimento e de morte.

Ainda nesse primeiro quadro, sabemos do ocorrido no passado com a futura sogra de Bela, Joana: ela que fora estuprada quando jovem, acabara por engravidar em decorrência de tal violência. Encontrando-se naquele estado e diante da negativa do homem branco em assumir a criança, ela o matara a tijoladas. Dali em diante, Joana fora tomada como “louca e desmiolada” pela sua comunidade, carregando o inseparável tijolo consigo e entoando versos “sem sentido” e proferindo insultos por onde passa. Ao ser tida como louca, ela desafia a ordem vigente através da violência, como também por meio das ofensas proferidas e das verdades que aparecem nos seus versos (elementos que serão retomados no momento oportuno de análise-interpretação).

Pela fala das mulheres, sabemos que Joca e Puim estariam, naquele momento, em reunião com o Prefeito, a fim de conseguirem o dinheiro necessário para a realização do folguedo daquele ano, quando Bela seria a futura Rainha do Rosário – importante sistema de títulos, atrelados ao folguedo, que será esclarecido ao longo dessa discussão. Sabemos, através de pesquisas realizadas até aqui, que a dramaturgia ramalhiana está marcada por camadas e véus que dizem de uma trama de acontecimentos que vão além daquilo que está na superfície. A leitura de *Festa do Rosário* nos leva a compreender que a autora utiliza, mais uma vez, camadas de interpretação que nos conduzem por diversos caminhos possíveis.

Até aqui, já percebemos muitas rotas que serão exploradas por ela ao longo do enredo. Sabemos que há um conflito entre a comunidade dos negros do Rosário e as autoridades da cidade, especificamente, o prefeito Onofre Dourado, pois os membros daquela confraria buscam o apoio do político para a realização da compra dos paramentos e outros materiais necessários para o bom curso e realização da festa. Contudo, há indícios de que não ocorrerá o apoio naquele ano, revoltando a jovem Bela que afirma: “Assim também é demais, uma irmandade tão antiga deixar de festejar sua padroeira porque um sacana comeu na campanha o dinheiro do povo...” (p. 113).

Então, há, em um primeiro plano, a luta de uma comunidade que visa manter a tradição, através da realização profano-religiosa de uma festa, mas, também, a relação entre classes e entre opressor-oprimido, que se espraia para o jogo eleitoral e suas facetas que, aqui, começam a se expor – o que, aliás, já havia sido tematizado em *A Eleição*, conforme discutimos anteriormente. Temos, ainda, a indignação presente na fala de Bela que se incomoda com as dinâmicas estabelecidas entre brancos e pretos, ricos e pobres, i. e., “uns querer andar pisando nos outros” (p. 107). Essa consciência, meio conformista, todavia, também aparece na fala da avó: “Ora, desde que o mundo é mundo que rico pisa em pobre, branco pisa em preto e homem pisa em mulher – e num é agora que a coisa vai mudar... Sempre foi e será assim – uns embaixo, fazendo força, pra sustentar os que tão em cima...” (p. 107).

Ou seja, na fala da matriarca, se delineia um segundo elemento, indicativo de uma série de camadas de opressão que aparecerão nas relações entre as personagens, envolvendo as classes sociais, o preconceito étnico-racial e as dinâmicas de gênero. Alguns personagens ora atuam como oprimidos, ora se tornam opressores. O avô de Bela, Puim, como homem negro e pobre, é subjugado pela sua cor e pela sua classe social. Porém, no ambiente familiar, ele torna-se o opressor, na medida em que, em suas falas, podemos compreender uma imposição de seu papel como “homem da casa”, exigindo comida no prato e uma mulher de braços abertos, mesmo optando por seguir a vida na cantoria, deixando o trabalho pesado e o sustento do lar por conta de sua esposa, já idosa, e de sua neta.

Por isso, podemos entender que a atmosfera histórica na qual as personagens vivem

e se relacionam dá mostras de uma comunidade que se modifica, pois, já há muito,

a esfera do ‘trabalho’ abstrato deixou de ser propriedade exclusiva dos homens. O pressuposto patriarcal básico da relação de valor, porém, não foi por isso eliminado, mas apenas tornou-se precário e conflituoso. A despeito de toda atividade remunerada, o ‘trabalho’ abstrato não possui até hoje para as mulheres o mesmo poder fundador de identidade que para os homens (SCHOLTZ, 1996, p. 34).

Nessa esteira, a força do trabalho da mulher pobre, apesar de ser a base de sustentação da família, é pouco valorizada, sempre tomada como menor, fato que também aparece como uma das insatisfações de Bela: “Esse diabo só quer ser o que a folhinha num marca – mas num passa sem os pobre pro serviço grosseiro. – Queria ver se num existisse pobre, como os ricos iam passar...” (p. 107). Ocorre que algumas personagens como Bela, Vó e Joana ocupam as três camadas que aparecem na fala inicial: são mulheres, negras e pobres. O fato envolvendo Joana e, posteriormente, o que ocorrerá a Bela, indica que o corpo da mulher negra aparece como objeto tomado enquanto posse e posto à disposição para ser usado pelo homem branco, algo que já é bastante denunciado na história da cultura do Brasil. Contudo, apesar de ser um tema caro e explorado por alguns autores, no caso da obra dramaturgica de Lourdes Ramalho, essa questão é pouco explorada em suas peças, pairando sobre ela algum silêncio – que é, por outro lado, muito significativo (como já apontamos anteriormente).

Esses elementos, que estão expostos no plano temático da peça, dizem de uma dicotomia entre os desejos de uma comunidade e as ações individuais da personagem Bela. Ela, desde o início, mostra-se indignada, como observamos, com a situação que lhe é imposta por ser mulher negra e pobre; porém, sua indignação não é marcada por uma solidariedade feminina – presente em seu julgamento severo acerca das motivações e da vida de Joana; ou ainda comunitária – pois o fato de ambicionar ser a Rainha do Rosário faz com que suas ações sejam motivadas por um desejo individual, levando-a, inclusive, ao seu envolvimento sexual com o Prefeito, de modo a conseguir o seu intento – como veremos adiante.

Nesse sentido, a discussão que realizaremos poderá ser dividida em alguns caminhos: (1) iremos dar destaque aos elementos que emolduram a peça, isto é, a tradição da

Festa do Rosário, em meio às relações estabelecidas entre a comunidade e as autoridades locais, bem como os conflitos étnico-raciais que integram os elementos de ambiguidade, que oscilam entre o elogio e a crítica à opressão; (2) discutiremos, também, os elementos que constituem as personagens femininas, entendendo-as como sujeitos que ocupam as três camadas de opressão – sofrendo por serem mulheres, por serem negras e pobres, mas que, paradoxalmente, podem ser entendidas como agentes capazes de mover a ação, não estando e nem permanecendo passivas diante desse contexto, envolvendo, com isso, elementos dicotômicos do desejo individual *versus* uma identificação comunitária. As rixas e as disputas também serão um ponto a ser debatido, visto que essas noções estão dadas pelo tema, mas, gradualmente, vão se tornando forma.

* * *

A primeira vez que ouvimos sobre a festa que dá o título à peça é em uma fala de Bela, no primeiro quadro. Ao conversar com a sua avó, a jovem declara estar inquieta e questiona-se:

BELA — [...] será que o prefeito vai dar o dinheiro pro folguedo – ou a triste da mulher dele vai acabar com a festa? — Ela já disse a muita gente que festa-do-rosário era coisa de lugar atrasado, enxerimento de negro... — Olhe, Vó, se aquela guenza botar terra nessa festa, eu sou capaz de me matar (p. 108).

Por esse comentário, percebemos que há uma desconfiança de que a mulher do prefeito intente acabar com a festa, julgando-a como algo ultrapassado. A primeira-dama apresenta-se, pois, como uma representante da elite, que considera a tradição popular como sinônimo de atraso, incomodando-se com o protagonismo atribuído à parcela marginalizada da população. Essa elite vê o *outro*, ou seja, a manifestação cultural dos negros, preconceituosamente, julgando-a pela ótica do exotismo e da anormalidade, uma vez que

essas manifestações se opõem ao que é tomado como oficial, criando-se uma dualidade entre mundos.

A inversão, promovida pela festa, em que os negros se tornam uma realeza imaginária, põe em evidência “uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro das alternâncias e renovações” (BAKHTIN, 2010, p. 9). Apesar de referir-se ao carnaval, em um contexto histórico-social e geográfico diferente do que estamos tratando aqui, percebemos que essa reflexão sobre a inversão tão presente nas manifestações populares suscita um modo de compreender o incômodo gerado pela concessão provisória que permite ao pobre ocupar um lugar de destaque, questionando as ordens privilegiadas, mesmo que apenas temporariamente, desestabilizando as hierarquias vigentes nem que seja apenas no tempo da festa.

Pela fala das personagens, os indícios de que já existe uma tradição formalizada da festa vão surgindo, visto que Vó afirma que, mesmo com um “dilúvio de anos nas costas”, nunca viu deixar de acontecer a reverência à Santa por não ter quem ajudasse e que a tradição de ser a Rainha do Rosário é algo com o que todas as moças negras da comunidade sonham:

VÓ — Ser rainha do rosário, é o sonho de toda donzela de nossa raça. Eu fui, só não foi Joana, porque aconteceu aquele caso. Pra ter direito a isso, um tataravô da gente, foi três vez a pé, do sertão até Olinda, receber do bispo licença para reverençar N. S. do Rosário — e aí começou a devoção e num é a vontade de prefeito que vai acabar com ela não... (p. 111).

O “causo” lembrado pela personagem, sobre o fato de um antepassado ter ido requerer o direito de realização da reverência à Santa, é algo que aparece na memória dos habitantes da cidade de Pombal, especificamente, dos negros que fazem parte da Irmandade do Rosário. Eles são os responsáveis por realizarem todos os anos na cidade a festa que traz elementos culturais de manifestações afro-brasileiras e que conta com a participação dos

grupos de brinquedos: os Congos, os Pontões e o Reisado⁶⁹. Na pesquisa realizada, junto aos membros dos brinquedos populares da cidade de Pombal, por Marcos Ayala (1996), essa viagem de Manoel Cachoeira (primeiro Juiz da Irmandade, transversalmente mencionado na fala destacada acima) aparece como elemento de memória responsável pela aprovação da existência da confraria⁷⁰. Ele que, diante dos entraves com o vigário local, segundo relatos, foi buscar a aprovação do bispo designado àquela época, tendo que ir até Olinda – onde se localizava a Diocese responsável pela paróquia da cidade, instituindo a Irmandade do Rosário – entre fins de 1893 e agosto de 1894.

A confraria dos negros trazia em seu regimento a ressalva que proibia a participação de brancos na Irmandade, uma vez que essa era uma de suas características, remetendo a sua criação à época da escravidão, garantindo a integração de negros que fossem escravos, forros ou libertos com a religião católica oficial. Essas organizações, além de fornecer proteção aos negros, em alguns casos, buscava arrecadar fundos para que se comprasse a liberdade dos escravizados (Cf. AYALA, 1996; COSTA-LIMA NETO, 2014). As Irmandades (ou confrarias, como a ela remeteremos em alguns momentos) podem ser definidas como associações que foram formadas por leigos, defendendo um ponto de vista da união em torno de uma coletividade ligadas à religião católica, mas também que tinham um aspecto assistencialista.

⁶⁹ Por analogia, na tradicional festa realizada anualmente em Pombal, esses três são os principais brinquedos, desenvolvendo uma atividade musical que é elemento preponderante para a festa. Nesse sentido, são os “Pontões um dos grupos mais numerosos do contexto da festa. Possuem duas alas, cujas cores azul e encarnado se destacam. Usam chapéus e trazem lanças com maracás nas pontas, enfeitados de fitas coloridas. O Reisado, por sua vez, apresenta entrecho dramático, com danças de ‘bois e burrinhas’ e figuras como o Rei, Secretário, General e o Mateus, além de folgazões que também dançam com espadas de madeiras nas mãos durante a representação da embaixada e guerra” (SILVA, 2016, p. 12). Ainda em se tratando dos brinquedos que integram a festa, temos os congos que no contexto do Nordeste trazem um entrecho dramático reunindo canto e danças. Eles também são divididos em duas alas: vermelho e azul. A indumentária do grupo é composta por uma camisa e duas saias – que uma sobre a outra formam uma armação, além dos capacetes de formato cônico que são recobertos por tecidos e adornados com espelhos. Nas mãos eles carregam maracás metálicos adornados com fitas nas cores dos dois cordões (Cf. AYALA, 1996).

⁷⁰ Essa informação foi recuperada dos relatos presentes na memória dos brincantes, esses que herdaram de seus familiares as histórias sobre as origens acerca da Festa e da instituição da Irmandade que enfrentou dificuldades com o vigário da cidade: “Segundo relatos dos negros do Rosário, o preconceito do sacerdote contra os negros levou-o a se opor também à ‘religião dos negros’ - a devoção ao Rosário - e por conseguinte à existência de sua confraria. [...] Os depoimentos afirmam ainda que a ‘força dos negrinhos’, ou ‘a força da santa’ (Nossa Senhora do Rosário) teria ajudado a convencer o bispo a dar a autorização, como também teria vindo a auxiliar a Irmandade do Rosário em seus atritos com os párocos de Pombal [...]” (AYALA, 1996, p. 35).

Historicamente, as festas em homenagens aos santos e aos padroeiros reuniam a celebração de missas com músicas mundanas, novenas, procissões, danças, comidas e festas, sendo, pois, o momento máximo da vida dessas Irmandades. No período escravista, ao se tratar daquelas que congregavam os negros forros ou libertos, celebravam, também, ao conseguirem a alforria de algum irmão escravizado, cujo dinheiro, em algumas situações, era arrecadado pelos próprios membros. Nos momentos iniciais de seu surgimento,

o Papa Gregório XIII permitiu, no fim do século XVI, a organização de irmandades visando doutrinar os escravos recém-convertidos nos costumes e dogmas da religião católica. As irmandades negras controlavam, por meio da religião, o grande contingente de escravos negros no Brasil – país no qual as irmandades eram segregadas social e racialmente (negros, brancos, pardos). Em 1552, no estado de Pernambuco, os jesuítas criaram a primeira confraria de escravos negros desembarcados de Guiné, em devoção a Nossa Senhora do Rosário. As irmandades se espalharam e, durante o período colonial, praticamente toda cidade das províncias de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro tinha uma confraria de escravos ligada aos conventos e igrejas (COSTA-LIMA NETO, 2014, p. 283).

O fato de que a Irmandade não permite a participação de brancos aparece já no segundo quadro da peça ramalhiana, quando Bela, ao encontrar Tião, questiona-o sobre os rumos da reunião realizada com o Prefeito. Ela põe em dúvida a coragem do personagem pelo fato de que ele abandonou a reunião – "saindo de bandinha", afirmando: "Também tu num é nego, é acabralhado..." (p. 111). Esse adjetivo é utilizado por Bela para indicar que a possível falta de coragem da personagem estaria ligada à sua cor, uma vez que 'acabralhado' indica que Tião tem cor e feições de um *mestiço*, de um preto de pele mais clara. Tanto é que, a isto, ele responde: "Ora, eu tenho culpa de ter nascido desbotado? – Mas no sangue eu sou preto, a prova é que pertencço à Irmandade" (p. 111)⁷¹. Tião utiliza o argumento da regra estabelecida

⁷¹ Por meio desse trecho, é possível visualizarmos como a questão da 'cor da pele' é um elemento bastante explorado ao longo da peça, o que nos leva a questionar até que ponto as condições de produção conseguiram traduzir a potência do tema, justamente porque, conforme se discutirá adiante, o uso do *blackface* pode ter minimizado tais questões, uma vez que havia certas limitações em face de uma cultura teatral amadora, impossibilitando, pois, o grupo em levar aos palcos tal discussão de modo satisfatório, sem que houvesse a necessidade de utilizar um recurso tão questionável e já em desuso, portanto.

pela Irmandade para afirmar a sua cor, a sua identidade étnico-racial, pois se ele não fosse preto não poderia fazer parte daquele grupo religioso e societário, a Irmandade do Rosário.

Nesse sentido, no sertão Paraibano, conforme a dramaturga irá formalizar em seu texto, há esta importante manifestação das tradições afro-brasileiras, que também comparece em outras localidades. A existência da confraria religiosa, a realização da festa, a atuação dos brinquedos e a presença do Rei e da Rainha do Rosário são elementos centrais da celebração profano-religiosa. Esse papel da *realeza* é tomado pelo Juiz da Irmandade, ele que é o principal dirigente das atividades do grupo – de acordo com Marcos Ayala, em sua pesquisa sobre a festa de Pombal, realizada entre os anos de 1987 a 1991, a

importância da posição é assinalada pela tarefa de acompanhar a rainha durante a procissão do sábado à noite, quando ela transporta o rosário, sobre uma bandeja, da igreja até a casa do Rosário, e novamente a procissão realizada na manhã de domingo, quando a rainha leva o rosário de volta à igreja. Caminhar próximo ao rosário é um privilégio, para as pessoas ou grupos que integram a procissão. Neste contexto, ser o guardião do rosário significa uma grande responsabilidade, mas, também, assumir o encargo de maior importância, fundamentada naquela celebração religiosa (AYALA, 1996, p. 97).

Durante os festejos, assim, há a coroação do Rei e de uma Rainha, instituindo, "uma festa dos reis negros, com características semelhantes às festas de reis Congos (ou às festas de reis designados a partir dos nomes de outras etnias) realizadas durante o período escravista, muitas delas promovidas por Irmandades do Rosário dos Pretos" (AYALA, 1996, p. 9). Apesar do Juiz da Irmandade ocupar esse lugar de Rei da festa, os outros brinquedos, os Congos e o Reisado, também possuem cada qual o seu rei. Geralmente, essas outras autoridades também acompanham as procissões ocorridas, ocupando, nas brincadeiras, um lugar de autoridade.

Na peça ramalhiana, esse lugar de Rei e Juiz da Irmandade é ocupado pelo avô de Bela, Puim, a quem cabe a organização da festa. Avô e neta ocuparão um lugar central nos principais momentos da celebração. Além do Rei e da Rainha, os integrantes dos brinquedos também ocupam um lugar de prestígio, em discordância com seu lugar no tecido social, já que, "durante a festa, suas práticas culturais se tornam importantes, o que lhes confere um

papel de certa relevância: na verdade, são os responsáveis por atividades que caracterizam a festa, o que faz com que sejam necessariamente notados (AYALA, 1996, p. 21).

A realização da festa, bem como os lugares que os envolvidos ocupam nesta organização, oferecem a eles – em face de toda uma vida de privações e opressões – um reconhecimento, um destaque, fazendo com que tais posições acabem por ser objetos de disputa, inclusive, de um lugar mais próximo aos reis que portam, durante as procissões, o Rosário sobre uma bandeja⁷². Talvez, por isso, Bela preocupe-se tanto com essa ocasião, aguardando-a por toda uma vida, já que, nesse momento, ela vislumbra receber votos de respeito e atenção, tendo se preocupado em trabalhar e comprar os tecidos para sua roupa, o que acaba tornando-a digna de ocupar, urgentemente, esse lugar de Rainha.

Há, com isso, uma inversão dos papéis que foram estabelecidos historicamente, em que pessoas sem prestígio – e que não possuem influência dentro daquela sociedade, na condição de excluídos – são transformados em nobres, possuindo relevância e autoridade, pois não é possível a realização dos ritos sem a sua presença (Cf. AYALA, 1996). Há, nesse sentido, uma desestabilização da tessitura do grupo social que, sob a ótica bakhtiniana, nos leva a entender que "a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo,

⁷² Na descrição realizada por Ayala (1996), a festa inicia-se com o levantamento do mastro, momento que é acompanhado por muitos moradores e pelos brincantes. Após esse momento inaugural, realiza-se a novena e, posteriormente, os Congos, o Reisado e os Pontões fazem suas danças ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Terminada a novena, o Rei e a Rainha seguem para suas casas acompanhados pelos membros dos Pontões. No sábado pela manhã, resguardados pelos Pontões, o Rei e Rainha do Rosário saem da Igreja em direção aos comércios e feiras da cidade, levando consigo a bandeja e o Rosário. Eles vão em busca de donativos. No sábado, ao anoitecer, é realizada a missa campal, utilizando-se palanques em frente à Igreja. Após a missa, realiza-se a procissão que percorre as ruas da cidade em direção à "Casa do Rosário", ambiente que pertence à Irmandade. Chegando à casa, localizada em uma área mais pobre da cidade, os membros dos Pontões formam um corredor, cruzando as suas lanças, por onde adentrará o Rei, a Rainha, o vigário e os demais membros da Irmandade. Fazem-se orações e o Rosário fica exposto durante toda a noite na pequena casa. No domingo pela manhã, há uma outra procissão, com uma grande participação, contando com a fervorosa participação de pessoas pagando promessas, peregrinando descalças, com coroas de espinhos e pedras sobre a cabeça. Sob o forte calor do Sertão, as pessoas seguem nesse trajeto que sai da casa em direção à Igreja, onde se realiza outra missa campal e, nesse momento, o Rosário retorna à imagem da Santa. No domingo à tarde, vão-se findando as celebrações religiosas, com a realização de mais uma missa. Em seguida, a bandeira da festa é retirada do mastro e os Pontões, sempre acompanhando os reis da festa, guardam mais uma vez o caminho desses onde se levará o Rosário, em cortejo, para a casa daquele(a) que será responsável pela sua tutela até o próximo ano. Obviamente, ao longo dos anos, pode ocorrer algumas modificações no modo de realização da festa, nesse sentido, esse pequeno resumo refere-se ao modo como tal celebração foi realizada no ano de realização da pesquisa, porém, percebe-se que há um modo de fazer que rege a tradição.

o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (BAKHTIN, 2010, p. 8).

A devoção ao Rosário já era difundida na África, havendo notícias de festas com a realização de danças desde os séculos XV e XVI; e a realização de festas e coroação dos reis negros constam como algo presente durante toda a escravatura no Brasil. Esses acontecimentos podem ser compreendidos por duas vertentes: a primeira delas é que essas solenidades serviam para quietação e disciplina dos escravizados, recomendando-se aos senhores que concedessem, em alguns dias por ano, a permissão para que os negros pudessem alegrar-se e realizar suas festas, sendo este um instrumento de melhor controle dos escravos e relaxação da ordem corrente. A segunda seria entendê-las do ponto de vista dos negros, porque, em alguns locais, as festas eram custeadas por eles mesmos, não necessitando da contribuição dos senhores⁷³. Sob essa ótica, nestas celebrações dos reis negros havia uma valorização, de caráter simbólico, do que antecede a escravidão, remetendo aos reinados africanos, reafirmando identidades e etnias, lidando com a autoestima desse povo que foi forçado a sair de seus lugares de origem para ser escravizado – ou seja, a festa garantiria a manutenção de uma memória ancestral e de um passado que não apenas remeteria às sevícias da escravização, mas, antes, ao estatuto de um mundo cultural (mesmo que idealizado) posto às avessas pelos sistemas coloniais.

Em Pombal, há uma mostra dessa tradição, pois os brincantes

remetem a um tempo e um lugar mais distantes, embora em grande parte idealizados: o passado africano. A lembrança desse passado representa a reafirmação de uma identidade “negra” (são os ‘negros do rosário’, que se reconhecem como tais, que realizam estas manifestações culturais), negando que sua história tenha tido início com a escravização, com a transformação em mercadoria e a desagregação da comunidade, da família, dos costumes (AYALA, 1996, p. 48).

⁷³ Ao refletir sobre as utopias e festas no contexto histórico do Brasil Colonial, Del Priore (2000, p. 46) esclarece que “os mulatos e os negros forros foram capazes não só de acumular riquezas, como de ostentá-las nas festas e procissões como qualquer colono branco. Observa-se também a presença de um imaginário composto de eruditas imagens renascentistas (os continentes, os pecados capitais, as virtudes, entre outros), que já circulavam em forma de fantasias e alegorias entre as classes aparentemente não letradas”.

É essa tradição que os personagens ramalhianos sentem que foi maculada pela negativa do Prefeito em contribuir financeiramente naquele ano. Joana, sempre a cantar seus versos, expõe o acontecido:

JOANA

— Os nego pediu dinheiro
pediu tanto um dinheirinho
o malvado do prefeito
deu um “não” bem redondinho...
redondinho, redondão
abre e fecha sem cordão... (p. 109).

Revoltada, Bela diz que o Prefeito usou de promessas vazias para conseguir os votos dos negros e que, agora, por influência de sua esposa, não iria ajudá-los a realizar o folguedo. Vó, com a intenção de apaziguar a situação, aconselha ao marido e à neta que se faça uma “festa de pobre mesmo — quem num tem cão, caça com gato... [...] é trazer os traje do ano passado que eu remonto, lavo, fuxico o que precisar — e os nego dança”⁷⁴ (p. 113). Puim, contudo, afirma que o aproveitamento dos trajes anteriores não será possível, porque, após a realização do folguedo, os membros “entona nas roupas até acabar com elas” (p. 113). Complementando, ainda, que “num é só dos traje que a gente precisa — falta fita nova pras lanças⁷⁵ dos pontões, ajeitar os paramento do embaixador, secretário e reis e mais fuguetório,

⁷⁴ Os trajes referidos pela personagem são os utilizados pelos membros dos brinquedos. Os Pontões, ou Espontões, atuam como uma espécie de guarda da honra do Rei e da Rainha, acompanhando-os nos trajetos realizados nos dias de festa, saindo também pelas ruas da cidade em busca de donativos para a Irmandade. Uma das dificuldades encontradas pelo grupo é a falta de dinheiro para a compra dos tecidos e manutenção das indumentárias. Curiosamente, Ayala relata situação bastante assemelhada, quando expõe que, através da memória dos participantes, houve mudanças nos trajes utilizados pelos brinquedos e como tais eram obtidos. Segundo ele, a princípio, os Pontões vestiam paletós que eram feitos com recursos próprios, depois eles utilizaram fardamentos semelhantes aos da polícia, sendo responsabilidade do líder do grupo fazer a arrecadação dos fundos entre os membros e, posteriormente, começaram a receber doações de calças brancas, camisas vermelhas, para uma parte dos membros, e azuis para a outra (Cf. AYALA, 1996).

⁷⁵ As lanças são utilizadas na proteção da corte, na marcação do ritmo e na arrecadação dos fundos pelas ruas da cidade. Nessa tradição, os negros dos Pontões andam pelas ruas, comércios e feiras, e, ao encontrarem pessoas que podem fazer algum tipo de doação, eles passam a lança sobre a cabeça do escolhido, como um modo de atribuir respeito e conceder uma benção à pessoa que pode retribuir, àquele gesto, com uma doação em dinheiro. A doação é repassada ao secretário e, posteriormente, é dividida entre os membros.

vela, missa e novena que o padre num reza de graça — e adonde se vai arranjar dinheiro pra tudo isso e mais o comer da embaixada?” (p. 114).

Expõe-se, assim, que eles não possuem os elementos necessários para a realização do brinquedo, conforme previsto na tradição, em que os Pontões utilizam fitas nos maracás que vão nas pontas das lanças, marcando não só a dependência em relação às autoridades, em face dos recursos financeiros, mas toda uma situação de dificuldades diárias, o que, assim, explicaria o uso da vestimenta festiva no cotidiano do trabalho e da vida, fazendo uma realidade se debruçar sobre a outra. Além disso, na fala de Puim é ressaltado que também é responsabilidade da Irmandade fazer o pagamento do vigário para a realização das missas que integram a semana de celebração – historicamente, o artifício de realizar este pagamento ao responsável por proceder à parte ritualística do ofício dos católicos, foi utilizado pelos negros das Irmandades para se manterem independentes dos mandos da Igreja, pois, dessa maneira, eles poderiam ter um maior controle do funcionamento e das regras estabelecidas, cujo sincretismo não atende ao que é pregado pela ortodoxia católica (Cf. DEL PRIORE, 2000).

Deve-se, a partir desses obstáculos financeiros, compreender que:

A industrialização, as mudanças nas relações de trabalho, a migração para as grandes cidades, entre outros fatores, ao modificar as condições para a produção da cultura popular, criou novos obstáculos a sua realização. Estas novas circunstâncias históricas inviabilizam parte das formas costumeiras de organização e obtenção de auxílio material e financeiro. Entretanto, para entender como essas transformações afetam a cultura popular, é essencial levar em conta o modo pelo qual seus produtores respondem a essa nova situação (AYALA, 1996, p.148).

Sobre essas modificações nas relações de trabalho, no texto ramalhiano temos uma mostra de como tais personagens se organizam para conseguir o sustento. As mulheres lidam com o serviço doméstico “para fora”, lavando e engomando as roupas de outras pessoas que podem pagar pelo serviço prestado, a despeito de isso estar numa esfera de desvalorização, bastando que seja lembrada a maneira como Bela se refere a esta sorte de atividade, na medida em que vive “com as unha no sabugo de esfregar merda dos fundo de quem é igual a mim, pra ganhar o sustento... — Igual em tudo, porque até o comer que eles come e o beber que bebem

— entra e sai pelos mesmo buraco que entra e sai em todo mundo” (p. 107). Obviamente, ela se refere a uma suposta igualdade que não é praticada na sociedade vazada na exploração do trabalho e na desvalorização de certas atividades e, mais ainda, no racismo. Os outros membros da Irmandade, inclusive, são acusados por Bela de serem “vagabundos que a ocupação que tem é azeitar o eixo do tempo...” (p. 113), pois são homens que não possuem um trabalho estável, realizando bicos, carregando fretes em dia de feira, ajudando caminhoneiros, outros ainda são doentes, tudo conforme defesa realizada por Puim⁷⁶.

Diante da impossibilidade de conseguir o dinheiro entre os membros, o modo pelo qual as personagens da peça tentam viabilizar a arrecadação desses fundos, já que precisam lidar com a negativa do prefeito, é a realização de uma cantoria “de repente” na feira, cuja encomenda foi feita pela oposição, mais especificamente, pelo Major Anastácio, um inimigo político do prefeito. Puim e Joca são convocados pelo Major a fazer esse desafio que objetiva “esculachar a prefeitura”. Preocupadas com o resultado dessa ação, as mulheres tentam convencê-los de não realizar a cantoria. Apesar disso, Joca rebate: “Num tem prefeito que empate. A rua é pública, a praça é pública e nego num é mais cativo. O prefeito que se dane, dane-se tudo — mas, amanhã, a gente vai cantar na praça. E vai ser pra lascar, tão ouvindo?” (p. 116).

Os termos *cantoria*, *desafio encomendado*, *peleja e repente* vão sendo mencionados ao longo da fala das personagens. Vó, em um dado momento, aconselha que é melhor “guardar a viola no saco” e desistir desse plano, isso porque eles acabarão sendo despedaçados pelas autoridades e, ao invés de juntar dinheiro, terão que juntar os pedaços dos dois “de pá”. As características reveladas nos levam a crer que o evento – marcado para acontecer na cidade,

⁷⁶ Essas mudanças no âmbito econômico e das relações de trabalho possuem uma correspondência à realidade enfrentada pelos negros de Pombal, marcando a hipótese de que a dramaturga tenha procedido uma observação ou, mesmo, que tenha acessado algum registro daquela tradição, feito *in loco*, o que ela mesma afirmava fazer para escrever outras de suas peças de forte fundo etnológico, como *A feira* [1976], por exemplo. Ayala (1996) descreve que a maior parte dos membros dos grupos, que ele acompanhou entre os anos de 1987 e 1991, vivia na área periférica da cidade, são aposentados ou pessoas que possuem trabalhos esporádicos nas zonas rurais e urbanas. Acrescenta, ainda, que a situação que antecedeu o momento histórico da realização da pesquisa, apesar de ser também complexa, era diferente, porque o pequeno sitiante, ou agregado, encontrava menor dificuldade em assegurar seu sustento e de sua família do que a realidade enfrentada por aqueles produtores de cultura popular do recorte temporal estudado.

era uma cantoria de viola “no qual dois poetas se enfrentam, improvisando versos ao som da viola dentro das formas poéticas tradicionais obrigatórias com sua própria inspiração e com pedidos da plateia” (TAVARES, 2008, p. 16). Através do uso da redondilha maior e de sextilhas, os dois cantadores vão traçando seus versos, porém a cantoria não traz os traços da imagem cristalizada de um desafio ou contenda entre os dois cantadores, a peleja, em particular, não é entre eles. Nesse sentido, entendemos que a cantoria, feita em forma de parceria, aponta para o fato de que eles foram contratados para versar sobre um dado tema: as injustiças cometidas pelo prefeito ladrão. Conforme se organiza a cantoria de viola, a apresentação se formaliza mediante a “forma dialogada de poesia oral, em que os poetas se alternam de maneira escrupulosamente equilibrada, para que ambos tenham as mesmas chances de se exprimir. [...] cada poeta canta uma estrofe e cede a vez ao companheiro” (TAVARES, 2008, p. 20). Salientamos, porém, que essa oralidade está presente desde o início, a exemplo dos versos entoados por Vó, bem como nos versejos de Joana.

É no quadro 7 que, sem maiores indicações de passagem de tempo, a dramaturga desloca a ação, conforme a rubrica, para a feira – espaço público e de passagem, bastante propício para que se realize a cantoria e se cumpra o pretendido. É neste espaço de sociabilidade que Joca e Puim põem-se diante da população da cidade a cantar os versos, conforme a encomenda de Major Anastácio:

PUIM — Meus senhores e senhoras
vou contar o triste fado
de um povo bom e direito
que agora está derrotado
infeliz e desgraçado
por causa de um prefeito

JOCA — Um ladrão, um desgraçado
que venceu a sufragança
com mentira e cambalacho
e no poder se sustenta
sacudindo os pés nas venta
dos pobres que estão em baixo.

[...]

PUIM — O Prefeito sanguinário
 nosso folguedo acabou
 mas o major Anastácio
 aos negrinhos ajudou
 vai haver novenário
 por conta deste senhor.

JOCA — Viva a oposição ladina
 que mostrou sua clemência
 contra essa grande latrina
 e nesta insuficiência
 morra o prefeito sovina
 prefeitura da indecência (p. 118-119).

O líder do folguedo, Puim, inicia seus versos dirigindo-se respeitosamente à plateia de modo a chamar a atenção para a história que será contada. O Prefeito, logo de início, é tomado como inimigo do povo e responsável pela injustiça cometida. Joca, por sua vez, já acrescenta um tom mais violento às palavras utilizadas, proferindo impropérios contra o gestor. O objetivo do desafio vai, progressivamente, sendo alcançado, porque a “cuia” levada pelos cantadores vai ficando cada vez mais cheia de dinheiro, marcando uma aceitação por parte da assistência diante daquelas críticas, ali desenvolvidas, em face da atual administração pública.

Aos gritos de incentivo do Major, Joca e Puim vão cantando os versos, recebendo, também, doações espontâneas feitas pela plateia – tanto o é que, posteriormente, os versos cantados por Vó e Joana, como veremos logo em seguida, também serão dirigidos ao povo, de modo que se continue a receber as doações em dinheiro dos que prestigiam a cantoria. Tudo vai bem até que os dois são interrompidos por intervenção da força policial que se arvora como defensora da legalidade, fazendo com que se realizem os temores de Vó, afinal, como ela já bem previra, eles acabariam sendo encarcerados:

PUIM — Digam agora se num vai haver Festa do Rosário?
 MAJOR — Só não será feita pelo prefeitinho mequetrefe, mas pela oposição,
 legítima defensora das tradições locais. — Vamos, correligionários,
 soltem aí a malcriação!
 SOLDADO — Aqui num se solta mais nem peido! — Tejem presos por orde
 da legalidade. Marchem logo pro xadrez (p. 120).

Aqui, o entendimento de que a rua é pública não se aplica, conforme bravejou e esperava Joca. Ocorre, pois, uma mostra de como o autoritarismo das elites é operado na sociedade brasileira, forçando os indivíduos a empreenderem uma busca pelo benefício, através do sistema de favor, como uma rota de fuga ou meio para se conseguir algo. Porém, a rua, nesse caso em específico, a feira, torna-se lugar de violência e arbitrariedade, indicando que não se trata

apenas da violência característica das técnicas racionais de disciplina e de vigilância da legalidade-impessoalidade da dominação capitalista. Trata-se, no caso do Brasil, da combinação de duas formas simultâneas de dominação, assumindo o aspecto paradoxal do arbítrio legal. E é porque a política brasileira é relação de tutela e de favor, e porque nela o espaço público é tratado como espaço privado dos dominantes, que não há cidadania no país (CHAUI, 1994, p. 136).

Na sequência da fala anterior, cumpre-se, no espaço público, a ação em benefício do dominador. Os dois negros são levados aos solavancos para a cadeia. Joana, com seu tijolo, parte em direção ao soldado, na tentativa de libertar o filho. Joca, por sua vez, solicita que sua mãe sustente a cantoria até eles poderem retornar, soltando o mote, enquanto eles são rebocados:

JOCA — Ajunta, povo decente
escutem Joana cantar,
ela é boa no repente
e fica em nosso lugar
— pegue a cuia, vá em frente
até nós poder voltar (p. 121).

Joana entende o recado do filho e canta:

JOANA — Lá foi preso os pobre nego
pela soldadesca imunda
guardas de Fute e Tinhoso
que brigando nas profunda
um soca o espeto no rabo
e o outro soca o espeto na bunda.

Encha a cuia, minha gente,
foi meu filho que mandou
pois o safado do Major
já vai bem com uma légua
pois vai cortando cipó (p. 121).

Pela ausência forçada do masculino, as mulheres entram na roda a fim de fazer com que a cantoria não termine – e a resistência, mesmo que diante da manipulação das elites e do favor, não esmoreça. Vó, que, apesar de criticar o estilo de vida do marido, revela ser também descendente de uma família de cantadores, toma a frente da cantoria, após Joana sofrer um “passamento” ao ver sua cria levada pelos soldados. Contudo, os versos das duas mulheres se diferenciam: a esposa de Puim ocupa um lugar de contraste em relação à revolta, conforme o dizer de Lima (2020, p. 21-22), “dentro da tradição afrodescendente, outra não é a posição das negras velhas: caracterizam-se sempre pela benevolência, instrução e proteção dos mais jovens e, em última instância, são responsáveis pela preservação e transmissão de todo um legado cultural”. Esse elemento é refletido nos versos improvisados por ela:

VÓ — Os dois homens na cadeia
que Satanás carregou,
rogo a Deus paciência
que aos nego nunca faltou,
mesmo sofrendo a inclemência,
os castigos do senhor.

[...]

VÓ — Brancos, pretos e morenos
abri vosso coração
ajudando a Irmandade
na hora da precisão
que na vossa caridade
se cumpra o dever cristão (p. 123).

Os versos trazem um discurso que busca estabelecer uma conciliação que, compreendendo o momento difícil, pede a intervenção divina e acredita na caridade de todos, envolvidos por um discurso cristão: muito diferente do que faz Joana, não só nesse momento da

feira, mas também ao longo dos quadros. Os seus versos trazem duras críticas à ordem estabelecida e, nesse caso particular, ela atribui aos soldados uma função demoníaca, visa, a sua maneira, ridicularizá-los, através da desconstrução da virilidade, ao tratar do baixo corpóreo, elemento que traz, além da crítica, um toque cômico-derrisório. Sempre atenta, não deixa escapar o fato de que o responsável pelo desafio (o Major) já vai longe, abandonando os negros. Assim, podemos dizer que os versos de Joana reforçam a ideia de como na cultura popular há uma dialética conformismo-resistência, conforme discutimos a partir do pensamento de Chauí (1994).

No Quadro 5, quando Joana chega para pedir comida na casa de Vó, traz notícias da briga entre os negros e o Prefeito, dizendo: "— Filho de nego é moleque/ umburana é pau de abêia / roupa de nego é molambo / paletó de nego é pêia" (p. 117). Os versos reproduzem a atmosfera de violência e de menosprezo, a lógica que aparece em seu raciocínio é que, independentemente do que faça o negro, ele receberá sempre como resultado a violência por parte dos brancos. Os seus versos reproduzem, em alguns momentos, nomes pejorativos como "macaco", realizando comparações entre brancos e pretos, que, assim, dizem do senso comum e do racismo sobre o qual se estrutura o imaginário popular: "Se nego ri — é atrevido/ se nego geme — é manhoso/ se nego fala — é metido/ se morre — é caviloso/ se branco furta — é barão/ se nego furta — é ladrão" (p. 117). Ela não recua, mesmo diante da ameaça, realizando fortes críticas sobre o modo como os pretos são adjetivados, sempre de maneira negativa, como é possível ver nesses versos, o julgamento que recai sobre o negro sempre vai ser mais duro. Na feira, canta ainda:

JOANA — Branco só quer ser as prega
 pra mim num vale um cruzado
 enrica às custa dos nego
 e fica logo entufado
 passa por limpo e cheiroso
 mesmo que "teja cagado".

Pra branco, nego é macaco
 nego é lama endurecida
 nego é tisna de tabaco

nego é casca de ferida
 nego é fotum de sovaco
 nego é sobejo de vida (p. 122).

As críticas de Joana não se direcionam apenas aos brancos, ela alerta, em muitos momentos, a futura nora, dizendo que nessa relação entre brancos e pretos, os últimos sempre vão sair em desvantagem. Ela compreende a desgraça que se abaterá sobre eles, como uma espécie de destino atávico, em face da dominação de uns sobre os outros, o qual passa a se mover em liames trágicos quando se perdem as vinculações ao grupo de pertença: “A roda do tempo roda/ e rolando o tempo passa./ Nem voltando ainda no tempo/ apaga mais a desgraça/ Infeliz da que, podendo, / não defende a sua raça” (p.131). Bela é vista como alguém que colocou o seu desejo individual acima do comunitário e, por isso, no final da peça ela reconhecerá que Joana tinha razão e, apesar de ter acusado a mãe de Joca de não ter juízo, compreende que foi ela quem não agiu racionalmente.

As relações estabelecidas entre os negros do Rosário e as autoridades da cidade são, assim, expressas como uma moeda de duas faces. Em outros termos, entender o princípio da alma popular, para além de qualquer reducionismo dicotômico, é compreendê-la, segundo o pensamento de Chauí (1994, p. 124), como algo “ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambiguidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob dominação”. Nesse sentido, apesar de não possuir boa reputação entre os intelectuais, a ambiguidade gera uma reflexão produtiva no tocante aos tratos estabelecidos entre as personagens da festa.

O Prefeito, assim como o Major, ocupa o lugar do dominador, mas que, conforme seus humores, pode conceder *um favor*, tanto o é que os versos de Puim apontam: “— O prefeito sanguinário/ nosso folguedo acabou/ mas o Major Anastácio/ aos negrinhos ajudou/ vai haver o novenário/ por conta desse senhor (p. 119). O uso do diminutivo coloca os brincantes em um lugar de quem se torna pequeno diante da benevolência daquele que é grande: eles se veem na obrigação de retribuir o favor, estando em dívida, trazendo os versos que engrandecem a “boa reputação” do inimigo político do Prefeito. Com isso, a capacidade criativa de Puim e Joca é

explorada pelo Major que, a fim de conseguir seu objetivo de manchar a reputação do seu opositor, aliena o trabalho do pobre em prol de interesses próprios.

No quadro 1, ainda dentro dessa esfera ambígua entre a autoridade política e o povo, Bela acusa a vizinha Rosenda e a Avó de se submeterem àquela autoridade, “chalerando” a ele e a sua esposa. A jovem relembra que o político havia prometido colocar luz elétrica no beco, inaugurar uma lavanderia, entre outras coisas; já Rosenda, por sua vez, afirma que isso não é novidade, pois político não cumpre o que promete, mas continua votando, pois, pelo clientelismo, de “qualquer jeito ainda lucro um par de sandália e um corte de chita ruim, e também porque “um tanto lá como cá — más fadas há. Agora, veja bem — voto, mas não chalero”. Bela, por sua vez, conclui: “— Chalera nada! — E quem era que, quando o troço da mulher dele vinha pedir voto, corria atrás, aparando — só faltava era lamber o furico dela” (p. 110). A personagem conclui que o político enganou a todos na época da eleição e, ao questionar as motivações daqueles que votaram nele, esses respondem que, de uma forma de outra, eles conseguiram algum benefício, através dessa lógica do “toma lá, dá cá”.

Voltemos à cena que se passa na feira, no momento em que Vó toma o lugar na roda para improvisar seus versos, é quando Bela decide agir. Ela segue o conselho de Rosenda – que havia afirmado que uma mulher teria mais capacidade de resolver as coisas, porque homem já chega “falando grosso”. Assim, a moça decide conversar com o Prefeito, a fim de convencê-lo a dar ordem para que Joca e Puim sejam soltos da cadeia. Para isso, ela se ausenta da cena que permanece focada na cantoria.

Retornando à cena, através do diálogo com Rosenda, Bela narra seu encontro com Onofre, e, assim, a Rainha do Rosário traz a notícia de que conseguiu convencer o Prefeito, com a condição de que o avô e o noivo desfizessem a “esculhambação”, afinal quem “esculhamba também pode desesculhambar” (p. 123). Joca e Puim voltam à cena, já libertos e sob os auspícios da ação de Bela. O Prefeito chega ao ambiente, onde, alguns momentos antes, estava sendo criticado. A moça, diante disso, intercede junto aos cantadores:

BELA — Joca, Dr. Onofre soltou vocês na condição de desdizerem tudo o que tavam dizendo contra ele.

JOCA — Eu num volto a palavra atrás.

BELA — Eu prometi que você fazia isso.

JOCA — Num sou homem de duas caras. O que disse tá dito.

PUIM — Besteira, é só virar o disco. Isso não é questão de honra, é de dinheiro. Se o homem faz a festa...

BELA — E a festa é minha, Joca. Num custa nada cantar da boca pra fora. Isso é cantoria e palavra cantada o vento leva... O homem tá esperando, começa, Vô (p. 124).

A fala de Puim aciona dois elementos caros ao nosso argumento, na medida em que, naquele contexto, há referência ao que podemos entender, historicamente, como princípios masculinos: o primeiro que se refere à noção de "valor", aqui representado pelo valor monetário, i.e., o dinheiro que seria dado pelo prefeito *versus* um segundo, "a honra masculina". Todavia, ali estão colocados em conflito: Joca quer defender a sua honra, enquanto macho, desde que decidira realizar a cantoria na feira, respondendo, ao ser aconselhado, que lugar de macho é na cadeia mesmo. Aqui, ele diz que não irá voltar a palavra atrás, mas cede, ao final, ao apelo da noiva.

Convencidos, os dois começam a cantar palavras de elogio, tecendo um discurso laudatório ao Prefeito que, cheio de empáfia, afirma que, apenas em nome da Rainha, realizará a Festa do Rosário, e, demonstrando a sua "ligação" com a Irmandade, ofereceria também o emprego de secretária da prefeitura a Bela. Apesar de conhecer a regra que não permite a entrada de brancos no clube dos negros, Onofre afirma que faz questão de ter entrada franca para festejar e dançar com eles, atitude que gerará um forte impacto no desfecho da peça. As motivações do Prefeito já estão calculadas: ele já possui segundas intenções ao oferecer esse acordo. Em primeiro lugar, Bela, uma jovem viçosa e bonita, vai até ele na intenção de liberar os cantadores e de conseguir convencê-lo a apoiar a festa – não podemos olvidar que, apesar de tê-lo criticado em muitos momentos, já o conhecia, visto que trabalhou em sua campanha. Bela também já possui uma rixa estabelecida com a primeira-dama que está, nesse momento da ação, fora da cidade, especificamente no Recife, realizando um tratamento para engravidar, pois é "maninha", segundo os comentários feitos entre as mulheres do beco.

Há outro elemento importante que ocorre quando os dois cantadores "viram o disco" e iniciam a cantoria "desfazendo" a trama de críticas que vinham tecendo contra Onofre Dourado. A primeira delas relaciona-se ao próprio modo como o improviso aparece como elemento de memorização e vocalização, isso porque deve-se compreender a linha tênue entre o que é improvisado e o que é preparado previamente pelos cantadores. Diante das circunstâncias que exigem que eles saiam da crítica e passem ao discurso laudatório, em alguns momentos, ocorrem alguns "atos falhos", como nesse verso de Puim: "Quer contar os horro... *esplendores/* dessa nobre prefeitura", ou ainda, com Joca que canta: "Um chefe nobre e descente/ um prefeito caridoso/ educado, inteligente/ esforçado e menti... *generoso/* se na paz é um valente/ na guerra é um me... não é medroso" (p. 124). Esses trocadilhos trazem um elemento risível à situação, de modo que exigem que os cantadores se controlem para não deixar escapar, através do improviso, o que eles realmente pensam sobre o prefeito. Há um alívio cômico na atmosfera tensa dos acontecimentos, pois o riso se faz presente, inclusive, quando o prefeito vai cada vez mais se engrandecendo, chorando de emoção diante das palavras ditas ao seu respeito.

Após o episódio da cantoria, as personagens dão seguimento à preparação da festa, mesmo contrariando Joca, e conseguem comprar os trajes e os demais materiais necessários: "Tudo novo e de fazenda cara. Os traje parece de reis de verdade" (p. 125), afirma Puim. A realização da tradição faz com que o patriarca entenda que o mais importante é conseguir a perpetuação do costume, mediante a arrecadação do fomento. Após conseguirem o objetivo, eles se sentem valorizados, e findam submetendo-se à vontade do prefeito, pois, como juiz da Irmandade e Rei do Rosário, o avô de Bela enfrenta, a princípio, a negativa de Joca em permitir a participação do branco naquela dança dos negros.

Portanto, o que observamos nesse caso, é a maneira como a dramaturga expõe uma relação de dependência, verificável através das dinâmicas do favor e do privilégio, concedidos pelo prefeito que é o detentor do capital econômico e político. Paradoxalmente, os versos proferidos pelos cantadores foram inspirados pela motivação de combater ou de se opor ao que estão "em cima", afirmando-se enquanto sujeitos que buscam defender a identidade e

cultura da comunidade de origem, colocando-se em oposição ao homem branco, obviamente representado pela figura de Onofre. Com isso, os negros acabam sofrendo a ação policial, conforme acompanhamos, cuja violência é institucionalizada e autorizada contra aqueles que não cumprem a cartilha da obediência servil, fato esse que já vinha sendo anunciado por Joana desde o início da peça: “Os soldado tão lambendo uma rapadura pra pegar os nêgo” (p. 117).

Os produtores das práticas culturais, envolvendo a festividade em honra ao Rosário, são trazidos à cena, de modo a enfatizar o fato de pertencerem a uma camada excluída da população. Na tentativa de corresponder às transformações na sociedade, objetivando perpetuar a memória cultural por mais gerações, buscam, como foi apontado anteriormente, articulação com outros setores. Nesse sentido, a figura do prefeito não tenta dissimular seu interesse político diante dos brincantes, corroborando a noção de que o clientelismo ali atua, para além do período eleitoral. Onofre mostra também um interesse que vai além da questão política, pois ele vê, ao oferecer o emprego a Bela, uma oportunidade de envolver-se sexualmente com a jovem.

Com isso, é possível afirmarmos, com muita segurança, que tais conexões entre os negros da Irmandade, o Major e o Prefeito revelam aquelas ambiguidades já referidas. Ao passo que Puim e Joca criticam a prefeitura, eles lutam pela manutenção e valorização da festa, buscando o prestígio dos que estão “em cima”. Os negros não se submetem à imposição do mais forte, buscam através dos versos denunciar uma injustiça, mas, com o intuito de serem recompensados por um opositor – o qual, na hora da repressão policial, foge. Os oprimidos, afinal, são largados à própria sorte, fazendo com que acabem recaindo sobre eles as consequências, tornando-os vítimas do autoritarismo que lhes é imposto.

Vivendo na periferia, as más condições econômicas colocam-se como obstáculos para os produtores das formas de danças dramáticas da cultura popular, já que esses sujeitos alimentam a expectativa de receber apoio para realização de suas práticas, mesmo que este apoio seja mediado por relações de favor – tanto por parte do Prefeito como do Major –, fazendo com que acabem dependendo de pessoas que estão melhor situadas social e financeiramente. De tal modo, os versos do desafio ora atuam como uma crítica, ora

funcionam como um elogio. E, diante dessa dependência, inclusive verificável na prática histórica, é importante considerar a conclusão a que chegou Ayala (1996, p. 151), a respeito da relação entre a Irmandade e as autoridades da cidade:

As autoridades que tentam controlar estas atividades ou reprimi-las, as pessoas ou instituições que lhe prestam algum tipo de auxílio, buscam utilizá-las para atingir fins e interesses que não são os mesmos dos produtores de cultura popular – manter a ordem, agradar eleitores, favorecer o turismo, atrair ou conservar fiéis, obter ou aumentar o prestígio, garantir a submissão em troca do favor. Os que estão diretamente envolvidos nestas práticas, como realizadores ou participantes assíduos, por sua vez, procuram mobilizar recursos externos (das instituições, das ‘pessoas de bem’) para atender aos objetivos e às necessidades que consideram fundamentais para a manutenção de sua cultura.

A decisão tomada por Bela, portanto, quebra a corrente de resistência estabelecida entre as mulheres quando os homens são impossibilitados de continuarem a cantar. Ela, nesta altura, decide utilizar dos artifícios de sedução, enquanto estratégia bastante feminino, para ganhar a atenção e interceder junto ao gestor, ocorre que, com isso, ela acaba comprometendo as regras estabelecidas que formam os valores da comunidade, notadamente em uma das únicas oportunidades em que se tenha o negro como protagonista.

A declaração e insistência do Prefeito, assim, instaura de vez o conflito, que culminará no desfecho trágico da ação. Após a cantoria na feira e com o início dos ensaios para as comemorações, ficamos sabendo, através da *épica interna* dos diálogos⁷⁷, que Bela passou a se encontrar às escondidas com Onofre, assumindo, portanto, o papel de amante, e, de alguma maneira, mantendo a ideia pragmática em que se entende o corpo da mulher negra como *locus* do gozo masculino e branco, conforme, inclusive, os versos já pontuados

⁷⁷ A *épica interna* atua como elemento de avanço cênico, de modo que o eu-épico, no dizer de Szondi (2011), atua como elemento que adapta o diálogo desencadeado e que exige a necessidade de trazer, à ação, uma narrativa do que está fora da cena. É o que ocorre nessa fala de Bela, por exemplo, quando ela diz à Rosenda como foi seu encontro com o prefeito: "— [...] Fui logo entrando e despejando tudo — a cantoria, a prisão... Ele inda num sabia de nada, ou fez que num sabia... O certo é que quando pedi pra soltar os dois ele disse: "— Pedido de Rainha é ordem" — Aí mandou chamar os soldados que contaram logo que os nego tava esculhambando... Mas eu disse em cima da bucha: "—Quem esculhamba também pode desesculhambar". Aí ele falou: "— A Rainha manda". E dizendo pros soldados soltar os nego, virou-se pra mim e prometeu: " — Vou fazer sua festa" (p. 123).

anteriormente. Joca, por sua vez, continua afirmando a todos que não permitirá que o prefeito entre no clube, permanecendo desconfiado de que algo está acontecendo.

As suspeitas do jovem se agravam, após a mulher do prefeito ir tomar satisfação com Bela, ação que culminará em uma briga, momento em que a Rainha é espancada pela primeira-dama, não sem antes haver troca de diversos improperios entre as duas. Contudo, antes de adentrarmos de modo mais concentrado nas relações estabelecidas entre as personagens femininas e sobre como ocorrem os encaminhamentos finais da peça, retornemos aos elementos da Festa, visando compreender como as dinâmicas dos folguedos são apresentadas na altura dos acontecimentos até aqui abordados.

Ao fim do quadro 7, após os acertos realizados com o prefeito, a rubrica indica: "Batuque dos negros. Canto". A partir disso, apresentam-se versos de um canto que, ainda segundo a indicação, não possui melodia, sendo acompanhado apenas pelo ritmo da zabumba. Na casa de Vó, já no quadro 8, ao provar os trajes do folgado, Puim diz: "— Vamo ensaiar minha gente — me dá a espada e o guarda-sol. Vamo cantar primeiro "Pretinhos do Congo", depois "Pretim de Guiné e, no fim, o "Pilunguinha". — Rufa o tambor!" (p. 126)⁷⁸. Após isso, o grupo começa a dançar e cantar, ao que parece, no fundo do palco, pois há a indicação que as evoluções continuam, enquanto Bela e Rosenda dão seguimento à cena no prosscênio,

⁷⁸ Ao lidar com a leitura do texto de Lourdes Ramalho, no processo de pesquisa, fomos em busca de alguns registros da Festa do Rosário realizada, anualmente, em Pombal. Com isso, essa primeira investigação nos levou a alguns vídeos dos folguedos. Com isso, pudemos identificar trechos das cantigas que estão presentes no texto dramaturgico sendo vocalizadas pelos brincantes. Um desses registros encontra-se no documentário, dirigido por Jurandy Moura, de 1977, disponibilizado no canal "Cultura Paraibana", na plataforma do Youtube. Realizamos, portanto, a escuta atenta dos trechos que trazem a apresentação dos grupos folclóricos, sendo possível reconhecer trechos em comum, a exemplo do diálogo entre o Rei e o Embaixador, identificado pela fala de Puim como "Pretim de Guiné", seguido da cantiga "Pilunguinha".

Já em outro registro realizado no ano de 2009, também disponibilizado na plataforma, conseguimos identificar alguns trechos que foram transcritos pela dramaturga sendo entoada pelos Congos, podendo nos indicar que é possível que ela tenha realizado um trabalho de pesquisa acerca dos elementos da festa, trazendo à cena partes da apresentação desses grupos. Esses trechos podem também ser acessados no livro de Roberto Benjamin acerca da Festa do Rosário de Pombal. Entretanto, há um trecho que se refere aos negros do rosário e que não foi identificado nos registros acessados, não sabendo, portanto, se se trata de uma criação da própria autora. Ainda sobre esse ponto, no livro em que publica o texto dramaturgico, nas últimas páginas a dramaturga traz a cópia das partituras da trilha sonora do espetáculo realizada pelo maestro José Cláudio Batista, cujas anotações de próprio punho indicam que as músicas "Pretinhos do congo", "Música da embaixada"; "Pretim de Guiné" e "Pilunguinha" foram extraídas do já mencionado livro de Roberto Benjamin.

momento no qual elas conversam sobre o retorno da esposa do prefeito e o fato de já haver comentários na cidade acerca do caso extraconjugal.

No início dessa discussão, enfatizamos que a festa é tomada como uma moldura temática importante para o desenrolar das relações estabelecidas, principalmente, como um espaço de possível destaque dos negros. É possível recuperar alguns elementos utilizados pela dramaturga em torno dessa celebração, dando pequenas mostras do que ocorre, de fato, com os grupos que integram historicamente a festa ocorrida no interior. Assim como ocorre menção aos Pontões no quadro 3, quando se fala dos trajés, novamente, o grupo é mencionado no quadro 11:

PUIM (*entra*) — Olha qui a lebréia do degas? Tou um lorde num tou?
 VÓ — Avie, que já foi todo mundo pra igreja. Olhe os pontões arrumados, esperando você. Bela tá até com a salva nas mãos.

(Enquanto eles correm a se arrumar na procissão. Os Pontões começam a se movimentar)

(Vêm fazendo evoluções, em suas filas, no centro o rei, secretário, embaixador e Bela, com a salva e o Rosário. A certa altura, cruzam as lanças. Bela atravessa, com a corte e depõe a salva na mesa da casa de Vó, enfeitada para tal. Todos se ajoelham em adoração) (p. 132).

As rubricas indicam uma movimentação das personagens que traz à cena o ritual realizado no sábado de festa, quando os Pontões acompanham o Rei e a Rainha que levam o Rosário para ser reverenciado na casa destinada à Irmandade, aqui indicada como a casa da própria família. A dramaturga, assim, utiliza-se dos elementos que ocorrem no contexto da festa para trazer aos palcos essa representação. Nesse sentido, ela realiza algumas mesclas dos agentes, dos objetos, das ações e das cantigas dos três grupos principais que participam do Rosário, a exemplo Puim, que, por ser juiz da Irmandade, é também Rei da festa, lugar que é realmente ocupado por essa autoridade. Quando se iniciam os ensaios, Puim solicita a espada, elemento utilizado nas apresentações do Reisado. Já o guarda-chuva é um elemento utilizado pelo Rei dos Congos nas apresentações (Cf. AYALA, 1996). Porém, conforme indicamos rapidamente, os Congos e o Reisado também possuem seus Reis, que atuam dentro do entrecho dramático, composto por partes faladas, acompanhados por uma banda, realizando

evoluções coreográficas em suas apresentações. Justificamos essa mistura realizada pela dramaturga porque, apesar de referir-se diretamente ao grupo dos Pontões, ela utiliza trechos de falas e cantos entoados pelos Congos.

Passados os momentos da celebração religiosa, com a realização das procissões e vigília, a ação é localizada na porta do clube dos negros⁷⁹, que podemos entender como espaço onde se daria início ao lado profano da festa, com a execução das danças e socialização entre os membros daquela comunidade. Surge, nesse momento, o Prefeito, acompanhado por Bela e por dois soldados. Há uma mudança na forma como os diálogos serão estabelecidos a partir daqui. Ao longo da leitura, percebemos que, em alguns momentos, a fala das personagens transitam entre o verso e prosa, mas, nesse momento, o verso torna-se um elemento formal adequado à expressão do conflito imediato entre os dois homens – como que estabelecendo a formalização daquele momento extremo, em que a concisão da fala versificada se torna mais adequada ao debate que se trava, em analogia à forma oral das embaixadas e outras partes dramáticas das danças populares, como a que emoldura a ação da peça ramalhiana.

A festa torna-se o ambiente público favorável para a defesa da honra ferida, ou seja, dialogando com as dinâmicas rixosas

torna-se um imperativo a demonstração de valor pessoal em circunstâncias públicas – daí, por exemplo, a primazia da festa como local privilegiado para exibições de valentia e provocações, que frequentemente derivam em discórdia. Uma vez estabelecida, a desavença pode sempre desencadear novos conflitos, mesmo quando ocorrem intervenções de terceiros, pois, ao invés do apaziguamento, essas intervenções não raro acabam gerando um moto-contínuo de agressão generalizada. De resto, a vingança é de tal natureza que tende sempre à sua reprodução incessante: ao vingar-se, o agravado provoca uma afronta ou injúria, da qual o novo ofendido buscará vingar-se, e assim sucessivamente (OTSUKA, 2016, p. 71).

Frente a frente, Joca e o Prefeito se arrostam:

⁷⁹ Tal cena está capturada em foto que será discutida adiante. Assim, apesar de não ocorrer nenhuma indicação nas rubricas do texto sobre o cartaz e os dizeres nele impressos, a saber, “crube dos negro branco não entra”, por meio dos diálogos estabelecidos essa ideia fica bastante evidente.

PREFEITO — O prometido é devido
 entrar é vontade minha
 por dois praças guarnecido
 vou entrando protegido
 pelo poder da rainha;

(Dá o braço a Bela e tenta avançar)

JOCA *(dá um passo à frente)*
 — Terá nego que pretenda
 curva-se a este estupor?
 terá nego que num entenda
 atrevimento maior?
 — Branco-merda, se defenda
 Que eu defendo a minha côr!

(Prefeito e Joca se defrontam)

PREFEITO — Já fui muito paciente
 dialogando com vocês
 agora, fiquem cientes
 resolvo tudo de uma vez.
 Entre – e quem se atrever
 a bancar o valentão
 se homem – tiro as orelhas
 se corno – corto os culhão.

JOCA *(cospe de lado)*
 — Puxe logo suas armas
 e não dos seus cangaceiros
 se é cobra – dê o bote
 galo – desça pro terreiro
 quero brigar com um homem
 e não com um potoqueiro.

PREFEITO — Pendure essa valentia
 e não me cause transtorno
 quem usa falha na testa
 deve gostar do adorno
 não desacato homem brocha
 nem articulo com corno.

JOCA *(enfurecido)*
 — Se sou corno a culpa é sua
 que usou sem ter direito
 mas pra que branco se lembre

que deve a nego respeito.
 — Você vai morrer, *camumbembe*
 pelas mãos de um corno preto.

(Joca avança para o prefeito. Os soldados apontam a arma. Joana parte para o Prefeito de tijolo em punho. Tudo em fração de segundos. Na ocasião justa, disparos, gritos, bleque) (p. 135).

Chega-se ao ápice do conflito instaurado, assemelhando-se ao *ágon* grego, quando dois personagens apresentam um conflito pelo debate, cujos pontos de vistas são opostos (Cf. LEMAIRE, 2015). Tomaremos, aqui, esse *ágon* como elemento inerente à disputa dos dois homens, mas que pode ser entendido também como uma peleja ou a expressão de uma rixa⁸⁰. As personagens negras, nesse sentido, apesar de em diversos momentos elas mesmas afirmarem que o “cativeiro acabou”, são forçadas a adentrarem situações conflituosas que questionam e desqualificam a ideologia de um indivíduo autônomo e livre, visto que isso não funciona efetivamente.

Em outros termos, essa lógica nos leva a compreender que as desavenças e as disputas entre as personagens de Lourdes Ramalho estão inseridas nessa lógica da rixa que esteve presente nas dinâmicas: negros do Rosário x brancos da elite da cidade; Bela x a mulher do prefeito; Bela x Joana; Onofre x Joca; Os negros do Rosário x a prefeitura, enfim, vão sendo instaurados esses elementos de disputa e discórdia que criam um elemento padrão. Posto isso, dentro dessa lógica de desigualdades da sociedade:

Com poucas chances de integrar-se ao reduzido mercado de trabalho livre, o homem livre pobre não encontra meios de existência autônoma e, por isso, fica condenado a uma posição subalterna, mais ou menos inescapável. Confinado a essa situação de impotência, só resta a ele a onipotência da imaginação, que, no entanto, por vezes lhe propicia certos benefícios

⁸⁰ Relembremos que a rixa é um elemento associado à tentativa dos personagens em se sobrepor sempre em relação a outro, colocando-se em condição de superioridade, levando-os a estabelecerem conflitos por essa disputa, instaurando um “espírito rixoso” que se torna motor das ações e que traz, com isso, implicações no campo da forma no romance – fazendo uma comparação com a roda da fortuna que caracteriza a vida do personagem Leonardo. Em vista disso, entendemos que as personagens ramalhianas, da *Festa do Rosário*, estão inseridas nesse contexto de dependência e busca da tutela daqueles que podem oferecer, de algum modo, uma maneira para que se alcance seus objetivos. Como no romance, aqui temos “as práticas governadas pela lógica do favor, cuja função estrutural da sociedade escravista é confirmada” (OTSUKA, 2007, p. 116).

personais no interior do sistema de desigualdades existente. As desavenças baseadas em motivos quaisquer são relacionamentos cotidianos que fornecem a possibilidade de alcançar uma superioridade por meio da compensação imaginária (OTSUKA, 2007, p. 118).

Compreendemos, portanto, que *a rixa (ou a peleja) é algo que está dado no tema, mas que vai se transmutando em forma* e o verso se espraia de vez. Sendo assim, a partir do quadro 12, o conflito que estava presente desde os momentos iniciais, torna-se inconciliável: Joca se põe como aquele que será responsável por defender o regimento da comunidade, a saber, impedir a entrada do branco onde não lhe é permitido; mas também se coloca na condição de homem traído, buscando reestabelecer a sua honra e enfrentando aquele que "usou sem ter direito". O jovem assume a defesa do direito e a preservação da tradição comunitária, como também daquele que busca defender sua masculinidade, a sua cor e a sua noiva, pois foi colocada em questão a sua honra, sendo humilhado nas palavras utilizadas pelo Prefeito, chamado de "homem brocha" e de "corno". Porém, antes disso, ele inicia os insultos ao Prefeito colocando-se como um representante comunitário e defensor da tradição, mas, ao passo que os insultos vão ocorrendo, vai havendo também um direcionamento mais próximo ao âmbito individual, bastante a propósito do tipo masculino construído no imaginário nordestino em que os elementos de violência e masculinidade são constitutivos dessa imagem (Cf. ALBUQUERQUE JR., 1999).

O confronto anunciado pelo debate estabelecido entre os agentes culmina na morte do preto e do branco, ambos assassinados, um em decorrência dos tiros disparados pelos soldados e outro como vítima das tijoladas de Joana que, mais uma vez, lutou em defesa do filho. Tais acontecimentos não aparecem no plano da ação, mas são recuperados pelo artifício lírico-narrativo das três personagens femininas centrais. Chega-se ao fim da peça, e encontramos as três mulheres que entoam os versos que abriram a discussão até aqui realizada. Vó relembra os tempos de cativo, como vimos na abertura de nossa discussão. Bela reflete sobre as suas motivações, pensando sobre cada passo que culminou naquela tragédia, tomando consciência, isto é, reconhecendo o erro que acionou a mácula no destino dos envolvidos. E Joana reflete sobre a dor sentida por toda uma vida:

JOANA — Joana sozinha, pequena
perna fina, venta inchada
moleca, tição, neguinha
sozinha, desconsolada

— Joana já moça, banhando
carne quente, arredondada
vem branco e nela gozando
deixa Joana desonrada

— Joana crescendo em amor
no filho que nela cresce
pelo futuro daquele
a nascer — Joana padece...

— Ao sentir a nova vida
pelo branco ameaçada
Joana se faz assassina
por artes da tijolada...

— Joana é tida como doida
é Joana desmiolada
só tem juízo pro filho
que acalenta, extasiada...

— "Dorme, filhinho
madorna sossegada
mãe matou o bicho
com uma tijolada...."

— Cresce o filho, Joana cresce
em cuidado desdobrada
se alguma sombra aparece
tá ela junto, assustada

— Vem nega besta, e, traindo
aquele amor puro e franco
empurra o noivo pra morte
dos pau-de-fogo dos branco...

— Num átimo, corre Joana
Mais que louca — esfeбриada
acaba com a raça do branco
com a mesma tijolada
com que mandou pro inferno
o outro que ameaçou

agora só Pai Eterno
tem conta de sua dor.

— Dois enterro vai seguindo
dois corpo baixando ao chão
vai o nego em sua rede
o branco vai no caixão

Atrás das grades — tá Joana
— Ela e sua solidão.
Vai o nego em sua rede
O branco vai no caixão... (p. 137).

A fala de Joana revela o modo como a personagem, apesar de ser representada em meio a uma aparente loucura, mostra-se consciente do que aconteceu consigo e, por extensão, ao seu filho⁸¹. Desde o início da peça, ao entoar seus versos, a mãe de Joca alerta: “— Abeia preta é arapuá/ tempero de nego é apanhar / (*Dá uma risada e diz*) —A lua come côco — quanto mais juízo pouco — Eu sou doida mas sei de tudo — do que aconteceu e do que vai acontecer” (p. 117). Ela que, em diversos momentos, tentou alertar Bela, a quem chama de “nêga besta”, sobre os perigos que as suas escolhas poderiam levar, compreendendo que, nas dinâmicas das relações entre brancos e pretos, sempre um dos dois irá perder. Joana termina a peça na cadeia por defender a sua prole, utilizando mais uma vez o tijolo para acabar com a ameaça. Esse elemento atua, aqui, como uma metáfora cheia de significação pois que, pragmaticamente, o tijolo serve para construir edifícios, portanto, ele aqui é tomado como uma pedra que ergue a honra e a desgraça que se abate sobre essas personagens. Chegamos, desse modo, a mais um aspecto presente na peça ramalhiana em que se:

[...] revela uma profunda identificação com a questão da mulher negra dentro da preconceituosa sociedade nordestina, em particular, e brasileira por extensão. Seu ponto de vista artístico é de dentro, mostrando empatia e

⁸¹ É curioso pensar que, historicamente, é possível recuperar que essa relação entre a loucura atribuída a mulher se fez presente em tantos momentos. Um exemplo disso foi o que ocorrera com Joana I de Castela, filha dos Reis Católicos, Isabel e Fernando, no século XVI. Ela que ficou marcada na história com o cognome "A louca", sendo coroada Rainha de Castela e Leão. Contudo, questiona-se até que ponto essa personagem histórica poderia ser considerada louca, uma vez que esse argumento está bastante ligado a uma tentativa de destituição do poder, pois considerava-se ela incapaz.

intimidade com a própria mulher negra representada para além do pitoresco quadro de costumes que o título poderia, talvez, apontar (LIMA, 2020, p. 23).

Realizando uma retrospectiva de sua história na última fala da peça, vemos como a violência e o preconceito estiveram presentes na vida da Joana-menina, da Joana-moça, da Joana-mãe, e, por fim, da Joana-louca. Atrás das grades, ela relembra o que lhe aconteceu: uma vida marcada pelo isolamento perante as estruturas estabelecidas na sociedade, sendo ela um instrumento de uso que pode ser logo abandonado. Sobre esses requintes de loucura que envolvem a personagem, torna-se produtivo tomarmos a loucura como uma reação do feminino face às estruturas de opressão, como mais uma rota de fuga, já que pode ser compreendida, portanto, como um elemento utilizado para descredibilizar as vozes daqueles que não se encaixam na cartilha estabelecida pelos sistemas autoritários.

Bela, sob uma ótica masculina e repressora, como já nos referimos anteriormente, a todo tempo está sendo porta-voz da sociedade que julga Joana como alguém que não merece respeito. Referindo-se ao acontecido com Joana, a jovem declara que quando “uma mulher num quer num tem homem que obrigue...”, acrescentando, “— Ela gostou, Vó” (p. 106). Ao atribuir a Joana este estatuto, mantém-se o estado das coisas. Contudo, esse lugar ocupado nos arranjos sociais pode ser compreendido como uma estratégia de rebelião da própria Joana que se revolta contra as ordens estabelecidas naquela sociedade patriarcal e preconceituosa que a marginaliza. Nesse sentido, a loucura da personagem feminina é um caminho que reúne

um misto de três elementos distintos: “leprosaria ideológica”, isto é, repositório infernal para isolamento de indesejáveis, consequência inevitável da marginalização imposta aos inconformistas, ou ainda, e para estes, possível via da existência rebelde alternativa. Enquanto tal, tem vindo a ser compreendida como a etapa final de uma trajetória de desacato e lesa-majestade à autoridade ideológica do patriarcado, metamorfoseando-se por um lado na imposição de algemas ideológicas e dissidentes contra a ordem social, e por outro, e contrariamente, em estratégia de protesto feminista e de autoexclusão feminina do edifício patriarcal alienatório – desta forma adquirindo uma função de desafio irreverente ao monstro sagrado e de “desaprendizagem” de uma submissão tradicional às convenções imperantes (LISBOA, 1992, p. 140).

Joana, ao ser vitimada, age em proteção ao filho, ainda no ventre, respondendo de maneira violenta contra aquele que a maculou. A loucura, nesse sentido, pode ser compreendida como algo que foi imposto à personagem por ela não ter permanecido inerte diante do que lhe ocorrera, mas também como uma alternativa de se desvencilhar das amarras impostas para a mulher negra naquela sociedade, tanto o é que, conforme afirma Vó: “[...] até Joana, que é *feme*, vira o mundo e fura o fundo, dum lado pro outro, cantando...” (p. 105). Ou seja, isso indica que o estatuto de louca permite a Joana ocupar e frequentar lugares da esfera pública interditados àquelas mulheres sendo permitido apenas aos homens. Além disso, ela fala o que bem entende a qualquer hora, incluindo os seus versos que, apenas aparentemente, não fazem sentido. Ela enfrenta a tudo e a todos, estendendo carinho apenas ao filho. Por esse lado, vê-se uma desconfiança por parte de Bela que acusa a futura sogra: “Se faz de doida pra passar melhor, pensa que num sei?” (p. 117). Com isso, compreendemos que as relações estabelecidas entre as mulheres neste texto é algo que merece uma atenção especial – este será foco do que discutiremos daqui por diante.

* * *

Compreendemos, pois, que Lourdes utiliza-se dos elementos da festa para emoldurar as dinâmicas que vão se estabelecendo nas malhas intersubjetivas e nos arranjos sociais em que convivem as personagens, trazendo à luz a produção cultural dos negros daquela dada comunidade que, apesar de a autora não indicar precisamente sua localização geográfica ao longo do texto, aponta para a óbvia relação com o espaço sertanejo paraibano, especialmente na cidade de Pombal, mas que em alguns registros jornalísticos, conforme apontamos, também está ligada à tradição do Rosário dos Pretos em Santa Luzia, cidade interiorana da Paraíba. Assim, enfatizamos a presença do negro no sertão nordestino como um tema que pouco é explorado dentro das temáticas da regionalidade.

A realização da Festa do Rosário e a luta dessa comunidade pode ser comparada ao que ocorria com as populações do passado, quando os negros se apropriavam desse tempo como um modo de celebrar e impregnar nessas brechas as representações da sua cultura. Isso significa que "a festa, uma vez começada, transformava-se em um exutório para suportar as árduas condições de vida das classes subalternas [...]. Ela transformava-se numa pausa nas inquietações cotidianas, num derivativo provisório" (DEL PRIORE, 2000, p. 90). No caso da peça em tela, contudo, essa celebração acabou funcionando como cenário em que se representa a imposição do homem branco sobre o negro, alumando as disparidades entre o que vai levado na rede e o que segue em seu caixão.

Lourdes Ramalho inicia e finaliza a sua peça com a presença e a voz das mulheres, primeiramente, através dos cantos de trabalhos da avó e, por fim, mediante aquela geração de mulheres que passam a atuar como um coro trágico, a lamentar aqueles acontecimentos, levando-nos a compreender como há, nessa peça, elementos de um trágico do cotidiano, conforme o termo cunhado por Sarrazac (2013, p. 14). O conceito sarrazaquiano indica que: "o trágico está presente desde os primeiros instantes da peça e não faz senão revelar-se progressivamente, no sentido fotográfico da palavra". A atmosfera trágica é como um pavio que queima lentamente, retomando a metáfora utilizada pelo teórico. Confirma-se, portanto, que o canto da lavadeira já era um prenúncio da tragédia que se abateria sobre aqueles viventes, sendo as mulheres elementos centrais e as que permanecem no último quadro, trazendo três perspectivas diferentes para o fato ocorrido.

Vitória Lima, uma das primeiras pesquisadoras que tomaram a obra ramalhiana por análise, iniciou, em seu artigo (publicado originalmente nos anais do Seminário Nacional Mulher e Literatura, de 1989), a elaboração de alguns apontamentos pertinentes sobre "A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho", contemplando as mulheres de *Festa do Rosário*. Partindo dos argumentos elaborados pela pesquisadora e recuperados pela recente publicação alusiva aos 100 anos da dramaturga, no *Correio das Artes*, é que buscamos revisitar tais reflexões. No texto supracitado, Lima (2020) reflete sobre a ambição da personagem Bela em alcançar o seu momento de glória como Rainha do Rosário.

Para alcançar seu objetivo, vimos que a jovem ignora e tenta driblar os empecilhos que se impõem entre ela e o seu sonho, não sendo considerada qualquer relação com qualquer possibilidade de elementos de solidariedade feminina e/ou comunitária.

Retornando, então, ao diálogo inicial entre avó e neta, ao se referirem ao fato envolvendo Joana, Bela demonstra extremo desprezo e julgamento em relação à sogra, referindo-se a ela como "maluca", julgando-a como uma assassina que saiu impune diante do crime cometido contra um homem supostamente inocente, sendo culpada, aos seus olhos, pela violência sofrida. Vó tenta remediar o discurso da neta, explicando que Joana havia sido "pegada à força" e o fato de ter matado o responsável foi justo porque "era o costume de todos eles, os brancos, bulir com as negras donzela, deixar o bucho e ficar por isso mesmo" (p. 106). Assim, a impunidade denunciada pela avó traz à tona o fato de as mulheres negras serem tomadas como objetos sexuais pelos brancos. Esse fator aponta o problema existente desde a escravidão, cujas reminiscências podem ser vistas no discurso das personagens ramalhianas.

Trazendo essa problemática aos palcos, Lourdes expõe tais questões dentro dos ditames de uma sociedade preconceituosa, abrindo diálogo com os aspectos presentes na cultura nordestina. Levando essa discussão para a esfera dos negros, como personagem, vê-se que as condições sociais e étnico-raciais colocam esse indivíduo em uma situação de extrema inferioridade dentro da lógica etnocentrada, sendo assim, "não lhe será fácil tornar-se um objeto estético, segundo os padrões convencionais; isto é, a rigor, ele não devia chamar a atenção do artista a sua humilde pessoa" (MENDES, 1982, p.22).

Mediante essa lógica, por muito tempo, a personagem negra foi representada apenas como um figurante ou alguém que não possuía muito enfoque; ora retratado em uma condição que o via dentro de uma condição deformada, ora era tomado por uma grandeza incomum, passando por um processo de idealização, a exemplo da também Joana, da peça *Mãe*, de José de Alencar (Cf. MENDES, 1982). A Joana alencariana difere ao mesmo tempo que se assemelha da Joana ramalhiana. A primeira é bondosa, sempre a serviço dos brancos, cumprindo suas obrigações, sacrificando-se por amor ao filho. A segunda não se submete nem recua a

ninguém, sofrendo as diversas consequências por agir dessa maneira, sempre à espreita, a guardar seu filho.

É nessa lógica materna que poderíamos aproximá-las,⁸² pois a de Alencar sacrifica-se de modo a evitar que Jorge seja envergonhado por ser filho de uma escrava. A segunda, no que lhe concerne, sacrifica sua "liberdade" em face da ameaça imposta a Joca. De outro lado, Bela, diante dessa realidade, alimenta duras críticas à mãe de seu noivo, dizendo que ela não se dava ao respeito, afirmando ainda: “— Já que nego é tido como inferior, deve pelo menos ter vergonha e num se rebaixar a esses branquelo que só quer tirar o couro da gente” (p. 109). Inicialmente, o discurso da jovem é o de alguém que se mostra insatisfeito pelo modo como as relações se dão naquela comunidade, defendendo que os negros não devem baixar a cabeça, devendo ir atrás de seus direitos. Diferentemente de outras personagens negras, Bela aparenta ter consciência dos perigos e das malícias que se impõem a ela. Apesar de jovem e bonita, ela alimenta a urgência em realizar naquele ano o intento de ser Rainha, a sua ambição e a vaidade se colocam como prioridades, visto que dali a um ano ela não poderia mais realizar esse sonho, pois, em seu raciocínio, já estaria casada e grávida.

⁸² Outro diálogo que poderia ser estabelecido com a peça em tela, é com o drama da jovem Clara dos Anjos, de Lima Barreto. Em Lourdes Ramalho, o quadro comunitário da *Festa do Rosário* é utilizado para lidar com o drama dessas mulheres, denunciando um desrespeito sexual por parte de homens que se colocam como superiores em relação a moças de classes menos favorecidas, sendo algo recorrente ainda mais quando são negras e mulatas, trazendo à luz a forte hipocrisia na sociedade brasileira, a qual insistia em manter o corpo da mulher negra a serviço dos homens brancos, tal como ocorria nos tempos de cativeiro. No romance, o autor, através da figura de Cassi Jones, aponta para um indivíduo malicioso em franca oposição à ingenuidade da moça, excessivamente protegida pelos pais. A ascendência negra de Clara e a classe social se colocam como elemento que inviabilizaria as questões burocráticas e monetárias do matrimônio. Com isso, apesar dos tempos parecerem outros, permanece no horizonte de Clara a exploração sexual pelos novos nhonhês, aqui representado por Cassi, ocorrendo a replicação das práticas senhoriais. A proteção que cerca Cassi também pode ser entendida como algo que se estende sobre o cabo que violentara Joana e que não fora julgado pelo estupro cometido, recaindo sobre a vítima a desonra. Ela, por sua vez, procura reparação pela tentativa de casar-se, assim como ocorreu com a jovem Clara, que, dirigindo-se até a casa dos pais de Cassi, implora que eles a ajudem a remediar, através do casamento, a desgraça recaída sobre ela. No caso de Joana, apesar de ter dado parte ao juiz de paz, "Num houve casamento porque ninguém ia casar à força um branco com uma negra" (p. 106). Não encontrando a proteção e o respaldo pela lei dos homens, a mãe de Joca se coloca como alguém que faz justiça com as próprias mãos, passando a viver excluída dentro de uma comunidade que já é periférica por si. Clara e Bela se apresentam como duas jovens que se aproximam ao passo que se distanciam. A primeira, cercada pelos cuidados exagerados da família, não fora apresentada às malícias e aos obstáculos que surgiriam em sua trajetória. Ela não enxergava a “representação de sua individualidade social”, como reflete o narrador barreteano. A segunda, nesse ponto, se diferencia de Clara, pois a sua pouca idade não a impede de permanecer inconformada ou alheia às injustiças, mesmo que a despeito dessa consciência ela acabe caindo nas armadilhas e não enxergando a tragédia anunciada.

Porém, apesar de aparentar uma consciência individual acerca do seu lugar e das consequências que suas atitudes podem gerar, isso não a impede de envolver-se com Onofre. Ao ser descoberta pela Mulher do prefeito, Bela é espancada, acontecimento que apenas mencionamos rapidamente. Com isso, o discurso proferido pela primeira-dama baseia-se no argumento de superioridade do branco:

MULHER — Eu, pra lhe desancar, num preciso de ordem de ninguém — pois nem castigo que se dá em rapariga tem punição, nem branco pra surrar nego precisa de licença.

BELA — Bote dobro na língua que num sou sua alugada pra aguentar grito seu — vá brotar com suas peniqueiras, mas comigo não violão.

MULHER — Peniqueira é coisa pra nego mesmo, mas você é tão imunda que nem pra isso presta. Vim lhe avisar que de hoje em diante não ponha mais os pés na prefeitura — se não se lasca.

BELA — Vou! Sou empregada lá.

MULHER — Já desarmeí sua arapuca — se botar os pés lá, anoitece e não amanhece.

BELA — Saiba que sou livre e desempedida pra fazer o que entendo. Acabou-se o tempo do cativo. Nego hoje é batizado, crismado, registrado, eleitor — tem todos os direitos que branco tem...

MULHER — Direitos — Você acha que tudo é igual, tudo mesmo? Então porque não existe santo preto, fora S. Benedito? Por que Nossa Senhora e Jesus não foram negros? — Será que o Pai eterno é de cor? — Onde vivem os brancos — já viu algum rei ou imperador negro? Alguma Miss de cabelo pixaim? — Aqui no Brasil mesmo, nunca tivemos um presidente preto, fazem molecagens, mas a pele é branca... Você deve ter ouvido falar em berro de negro em pelourinho, couro de negra voando nas chibatadas aplicadas pelas mulheres brancas — quando as safadas abriam os entrepernas para os seus senhores

BELA — A senhora acha tudo isso correto?

MULHER — Ora, eu não sou reformador do mundo. Nem estou aqui pra discutir — vim apenas lhe avisar que saia do meu caminho, se não acabo com sua raça.

BELA — E se eu num quiser sair?

MULHER — Resolvo agorinha mesmo... (*Salta sobre Bela e a espanca brutalmente, sem que a outra esboce reação*) (p. 129).

A fala da primeira-dama escancara o que muitas vezes fica encoberto pelas camadas de preconceito velado após a abolição. Ela se sente à vontade em trazer à luz o fato de considerar o negro como inferior, e, com isso, a mulher negra é submetida a uma violência explícita, assim como as sinhás que se vingavam das escravas que, em muitos casos, eram

obrigadas a envolver-se com seus algozes, os donos das terras. A dominação apresenta-se como uma nova arma em que:

[o] instrumento de diferenciação no interior das camadas populares, a raça funcionará igualmente como possibilidade de se naturalizar a exploração da população de cor, de se justificar os empecilhos à ascensão social e econômica de negros e mulatos, e sua concomitante marginalização na sociedade brasileira pós-abolição. [...] Desaparecem assim os escravos, e entram em cena personagens agora marcados pela cor (SUSSEKIND, 1982, p. 66).

A violência direcionada à Bela é, inclusive, naturalizada na fala de Puim, que, ao comentar sobre o ocorrido, diz: "— Isso não passa de uns muchicão, uns puxavante de cabelo... toda vida mulher branca surrou nega nova e ninguém nunca ligou" (p. 130). Vê-se, nesse sentido, que a violência praticada pela primeira-dama não é questionada. Bela transfere a frustração e a humilhação sofrida a Joana. Após ser menosprezada pela mulher branca, a jovem acaba por descontar a sua raiva em outra mulher negra, tão subalternizada quanto ela. A futura sogra tenta aconselhar Bela, dizendo: "— Porque num toma o conselho/ de quem vive a padecer?/ — Branco e nego num se une/ um dos dois tem que perder/ Branco sempre sai ganhando/ e nego só faz sofrer" (p. 131-132). Como resposta a jovem diz: "— Cala a boca, amaldiçoada. Criminosa, assassina. A culpa de tudo é sua, puta velha, safada, escrota. (*Cai sobre Joana e bate-lhe violentamente enquanto grita*)" (p. 132). Nessa cena, Bela ainda não compreende que Joana é uma igual e que a história de Joana está se tornando a sua própria história, essa situação, infelizmente, é recorrente em uma

sociedade rigidamente hierarquizada e de pouca mobilidade, as desigualdades se reproduzem em todos os níveis, de tal modo que os relacionamentos sempre acabam repondo as marcas visíveis de diferenças hierárquicas (incluindo as imaginárias), mesmo entre aqueles que ocupam posição social equivalente. Tal como ocorre nas relações entre os poderosos e seus dependentes, em que o proprietário impõe seu arbítrio à vontade do pobre, nos relacionamentos rixosos os pobres lutam entre si, a propósito de qualquer motivo, buscando rebaixar o oponente e alcançar uma supremacia compensatória (OTSUKA, 2007, p. 122).

Durante a peça, nós vamos percebendo que a trajetória de Bela, a cada decisão e ação tomada, vai se aproximando cada vez mais ao percurso de Joana, a quem ela tanto despreza e maltrata. Nos momentos finais, após os acontecimentos que empurram o noivo e o amante para a morte, há um reconhecimento, ou *anagnórisis*, sinalizando que o “segredo profundo”, ao qual nos referimos nos momentos iniciais desta análise, é revelado, alterando o destino daqueles sujeitos. A heroína, nesse sentido, ao analisar as tramas dos fatos, entende que as suas decisões e julgamentos foram determinantes para as engrenagens que põem em movimento aquele final trágico:

BELA (*levanta e canta*)
 — Como exemplo vem o caso
 Que comigo aconteceu
 Chamava Joana de doida
 — e a sem juízo fui eu...

 — Na vaidade de uma negra
 a um branco interessar
 fiz uma festa de sangue
 no sangue vi se afogar
 branco e preto
 um sobre o outro morreu

 Chamava Joana de doida
 — e a sem juízo fui eu.... (p. 136).

Nesse momento, Bela compreende as consequências das decisões que a levaram a agir a partir de uma ótica individualista. A jovem, questionando-se e buscando realizar o seu sonho de alçar, mesmo idealizadamente, um lugar de destaque dentro daquela sociedade, torna-se responsável ou uma agente que aciona, pelo seu erro, como ela mesmo compreende, as rixas que vão se multiplicando entre as demais personagens. Desse modo,

[...] a multiplicação das rixas entre os pobres apenas reafirma as distinções e o desrespeito pelos demais, já que as vantagens alcançadas nesses conflitos pressupõem a manutenção de iniquidades, e não a sua dissolução. Nesse sentido, o eventual triunfo (pessoal) do pobre não deixa de ser também o seu fracasso (no plano coletivo), pois a luta pela sobrevivência acaba por

contribuir para a reprodução da ordem social que o oprime. Assim, a rixa revela na malandragem a sua dimensão sombria (OTSUKA, 2007, p. 122).

A aparente vantagem alcançada pela moça, ao conseguir o financiamento para a festa, torna-se uma desvantagem, justamente porque isso não trouxe elementos positivos nem para ela, nem para a sua comunidade. As iniquidades se mantiveram e, através desse paradoxo entre o plano individual x plano comunitário, é percebido no quadro 13, o último da peça, como a ótica particular das três personagens femininas é utilizada para expor, mediante aquela expansão lírica, o sentimento partilhado, transitando entre o geral e o particular, entre o coletivo e o individualizado, cuja vivência individual passa a ser narrada como experiência coletiva, marcadamente de gênero e raça, através dos versos.

No que se refere à estreia deste texto nos palcos em 1985, metodologicamente, procedemos à leitura e à análise dos documentos textuais recuperados no ALR, a saber, a publicação do texto na coletânea *Teatro Nordestino*, bem como o programa da montagem. O processo censório do espetáculo *Festa do Rosário* conta com a cópia em datiloscrito do texto dramaturgico (30 folhas), pareceres dos técnicos da censura, alguns formulários, o certificado de liberação, como já comentado no primeiro capítulo, totalizando quarenta e quatro folhas. Após o cotejo entre a versão publicada e a arquivada no DCDP, constatamos que havia similaridade entre os testemunhos.

Nesta direção, passaremos ao entendimento sobre as dinâmicas contextuais apreensíveis que poderiam auxiliar a condução do relato sobre a *história deste espetáculo*, a ser feito, em sua grande parte, mediante registros orais de entrevistas com os agentes, ainda vivos, que participaram dessa montagem, pois, no âmbito das fontes escritas, apenas encontramos três recortes de jornais nos álbuns que fazem menção direta a alguma apresentação do espetáculo. Todos são de 1985. O primeiro de Campina Grande, ao que parece

retirado de uma publicação semanal – conforme a datação de 22 a 28 de setembro; o segundo remete a um periódico de João Pessoa, saído em 28 de setembro, nos jornais *Gazeta do Sertão* e *O Norte*, respectivamente.

Nesses dois registros menciona-se que o espetáculo foi o representante da Paraíba no Festival de Raízes Negras, acontecido de 23 a 31 de agosto daquele ano, em Salvador-BA. E que, em outubro de 1985, o Grupo Feira seguiria para Ponta Grossa-PR a fim de representar, mais uma vez, o Estado no XIII Festival Nacional de Teatro Amador (FENATA). Além disso, a notícia d'*O Norte* comenta que esse espetáculo faria parte da mostra das peças pré-selecionadas para participar do Mambembão⁸³, em janeiro de 1986, e que esse acontecimento indica que o Nordeste se faz cada vez mais presente no cenário cultural nacional para além daquele já conhecido no eixo Rio-São Paulo. Contudo, nas documentações analisadas, não foi possível compreender se, de fato, essa participação ocorreu – mas, sabemos que o espetáculo não circulou no Mambembão.

O terceiro recorte, a que conseguimos ter acesso, traz uma contraprova ao que fora mencionado anteriormente. Contudo, não há indicação do veículo em que fora publicada tal notícia, temos apenas local e data: Ponta Grossa, 10 de outubro de 1985. A notícia reúne algumas informações sobre o Festival e retoma algumas peças da dramaturga que serão apresentadas, inclusive, por grupos de outros Estados. Todavia, há ali destaque ao espetáculo em questão, e se divulga, também, o texto que compõe o programa teatral (mencionado anteriormente e assinado pelo grupo). Nesse trecho, comentam-se as dificuldades que essa montagem teve e que, afinal, chegou-se ao resultado que seria apresentado na ocasião⁸⁴.

⁸³ O Mambembão foi um projeto que, entre seus objetivos, visava à formação de público e, assim, era dado um incentivo para que alguns espetáculos selecionados pudessem participar de um circuito nacional com apresentações em vários Estados. Com patrocínio do Governo Federal, em parceria com o Ministério da Educação (MEC), do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), o Mambembão foi promovido entre 1978 e 1990 (Cf. CUNHA, 2016).

⁸⁴ Nos testemunhos orais, os agentes que participaram da cena mencionam em vários momentos essa passagem por Ponta Grossa (PR) e Salvador (BA) a que nos referimos.

Figura 14: Festa do Rosário no XIII FENATA

PONTE GROSSA, QUINTA-FEIRA, 10 DE OUTUBRO DE 1985

13o. FENATA - Festival Nacional de Teatro Amador

NESTA QUINTA-FEIRA, A FESTA DO ROSÁRIO NO FENATA

Os grandes momentos e as emoções do FENATA-85 começam a ganhar corpo e alma depois das últimas apresentações, nesta semana. Do segundo dia de Festival, no sábado último, a peça "CULPA, MÁ CONSCIÊNCIA E CIA", montagem do grupo Após-Tolos de São Paulo, continua a ter preferência na simpatia popular, entre as demais concorrentes deste ano.

A segunda-feira de FENATA apresentou como destaque a apresentação da peça "O Grande Deboche", de Edson Bueno e Silvia Monteiro, numa montagem do grupo Delirio. Esse espetáculo, de certa forma, já vem dividindo a opinião da platéia que acompanha o desenrolar do Festival, colocando-se, dentre os já mostrados, como um dos grandes momentos do FENATA ANO 13, e do teatro amador curitibano.

OUTROS DESTAQUES

Da maior cidade satélite de Brasília, Taguatinga, a Oficina Experimental de Mímica se exibiu com a montagem "Agô do H - A História do Homem", de autoria e direção do Miquéias Paz, na terça-feira última. Essa apresentação dos "brasilienses" agradou bastante o público e a crítica nos debates, sobressaindo-se na sequência do Festival, entre aqueles trabalhos cotados para a seleção dos melhores de 85.

Ontem, o Festival teve dois grandes destaques: a apresentação do Acre, na pele do grupo Teatro Popular do SESC, que se exibiu com a peça "As Velhas", de Maria Lourdes Ramalho, e uma revelação em seu elenco de atores, ou seja, a presença da atriz Izabel Castela, encarnando a personagem de Mariana; e o grupo paulista Palco, da cidade de Sorocaba, que trouxe a montagem de Renan Dimuriez e Milton Bachiro, "Sem Brilho, Mas Convidados", numa grande apresentação-show de interpretação trazendo o próprio Renan atuando, ao lado de Benedito Augusto Oliveira, vivendo cerca de 16 papéis em aproximadamente 1:30 hora.

LOURDES NOVAMENTE

Por demais conhecida no cenário do Teatro amador brasileiro, a dramaturga paraibana Maria de Lourdes Ramalho está mais do que representada neste FENATA-85. Desde o início do Festival, ela já teve duas peças representadas: "A Feira", num trabalho do grupo Marcus Siqueira Produções Artísticas, de Recife (PE); e "As Velhas", na montagem da delegação acreana, de Rio Branco.

Hoje, mais uma vez, Lourdes Ramalho terá um trabalho de sua autoria em cena. Trata-se da peça "A FESTA DO ROSÁRIO", que será mostrada pelo Grupo Feira, da cidade de Campina Grande, Paraíba no horário das 21 horas. Com direção coletiva, esse espetáculo traz a delegação paraibana, composta de 16 atores e técnicos, e a própria Maria de Lourdes Ramalho, que se encontra em Ponta Grossa, acompanhando o décimo terceiro ano do FENATA.

O grupo paraibano apresenta o seu trabalho, dizendo que "ai está a Festa do Rosário, fruto de uma cansativa busca de ator em ator, diretor em diretor, de uma árdua batalha contra a luta diária pela sobrevivência, contra os horários, contra os problemas existenciais de cada um, mas, aí está...". Essa peça, recomenda o Grupo, tem tudo para ser sucesso: texto de Lourdes Ramalho, roteiro musical do professor José Cláudio, compositor e pesquisador, esperto no assunto.

Pela montagem, segundo o grupo, já passaram Luis Marinho (que não

aguentou as loucuras do elenco) e Emilson Formiga, hoje na direção final desse espetáculo, e também (ou novamente) no elenco, vivendo a personagem Puim? A montagem, por si só, acaba sendo uma colcha de retalhos da imaginação, do sonho de todos que nela estiveram envolvidos, comunica aquele Grupo que, prosseguindo, afirma que "há falhas e acertos, e há, sobretudo, a nossa imensa vontade de participar desse processo de adentramento nas nossas origens, oriundas do nosso grande amor à causa nacional, ao fato teatral".

Ulysses Cruz, um dos integrantes da Comissão Julgadora, referiu-se a esse trabalho de Lourdes Ramalho como sendo "uma peça incrivelmente bem escrita". Ausência sentida nesse FENATA, Francisco Pontes de Paula Lima, professor de Teatro da UFMG-Universidade Federal de Minas Gerais, também teve comentários a respeito dessa peça, dizendo que "os textos de Lourdes Ramalho, regionais na forma e universais no conteúdo, constituem um organismo vivo dentro da renovação do teatro nacional/observação, equilíbrio e autenticidade criadora, são qualidades que marcam sua obra".

Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

Assim, sobre essa montagem em comento, o ator Emilson Formiga afirmou que:

Em *Festa do Rosário*, eu acabei assumindo a direção e fazia o velho Puim, que era o rei da Festa do Rosário, era direção e atuação e eu tinha que controlar tudo, contracenando com Lúcia Cabral, Fátima Ribeiro, Luci Pereira e outros [...]. É muito difícil, dirigir e atuar (Depoimento oral, 20 de janeiro de 2023).

Já a atriz Fátima Ribeiro, que fazia a personagem Bela, recorda-se que:

Em *Festa do Rosário*, eu participei poucas vezes porque substitui uma atriz que deixou o espetáculo e eu assumi o papel dela e não demorei muito no espetáculo, mas sempre que o apresentamos trouxemos várias premiações, porque aonde os textos de Lourdes chegavam todos já estavam esperando que dali sairia alguma premiação (Depoimento oral, 23 de janeiro de 2023).

A questão da substituição parece-nos que era algo que acontecia com certa recorrência naquele contexto, pois, ao comunicar as suas memórias sobre esse evento-teatral, o ator Waldenys Brasil também afirma que entrara para o elenco com o fito de substituir algum ator que precisara se ausentar por questões de trabalho. Ele acrescenta, ainda, que:

Nesse espetáculo, fiz duas personagens femininas, fazia Sinhá Rosenda, que era uma lavadeira de roupas, e fazia a Mulher do Prefeito. Além disso, fiz a coreografia do espetáculo que tinha uma parte musical, que tinha a dança do clube dos negros... tive que fazer uma pesquisa: ela [Lourdes Ramalho] me acompanhou a todo momento, me explicou a questão do texto, das entrelinhas. Além de atuar, eu fui o coreógrafo do espetáculo. Tenho excelentes lembranças dessa montagem, nós viajamos para Salvador, onde, inclusive, fui indicado como melhor ator. (Depoimento oral, em 23 de janeiro de 2023).

O ator recorda-se, ainda, como na apresentação feita em Salvador-BA, ele e Fátima Ribeiro tiveram que cantar as músicas do espetáculo por conta de um problema ocorrido com uma cantora lírica que os acompanhava e ficou afônica: assim, diante desse impasse, fez-se necessário que ele e Fátima assumissem essa função. Sobre o período dos ensaios, ele também relatou que se davam sempre à noite, ficando divididos entre a casa da dramaturga e o ICAE⁸⁵, onde, segundo Waldenys, muitos dos atores do elenco trabalhavam junto à Lourdes e, por isso, eles sempre só conseguiam ensaiar no período noturno.

Sobre os registros fotográficos, o mesmo ator diz que, até onde sabia, a única foto do espetáculo é a que está sob a guarda de Emilson Formiga. Ele nos enviou esse registro que, de fato, corresponde ao que tivemos acesso junto ao diretor/ator do espetáculo que, para nossa surpresa, tinha mais uma fotografia da montagem. Na primeira fotografia estão, da esquerda

⁸⁵ Em uma reportagem publicada no *Jornal da Paraíba*, no dia 18 de agosto de 1985, menciona-se esse trabalho pioneiro desenvolvido por Lourdes Ramalho (e seus familiares) no ICAE – Instituto Campinense de Assistência ao Excepcional. No texto, assinado por Dilma Dantas, a jornalista elenca os principais textos de sucesso e sobre *Festa do Rosário* afirma que esse espetáculo foi destaque no X Festival de Inverno de Campina Grande, sendo uma tragicomédia que reúne música e dança – resultado de uma pesquisa da autora. Mas, voltando ao ponto do trabalho nas escolas, a jornalista acrescenta que os trabalhos desenvolvidos no ICAE e no CACE – Centro Assistencial da Criança Excepcional, com crianças carentes e surdas é uma face sua que deveria ser conhecida pela comunidade, indicando uma importância para além dos palcos. Estas instituições, reconhecidas como de utilidade pública no município, foram fundadas em 1976 e funcionam até hoje.

para direita, Luís Carlos Andrade (Major), Raimundo Dias (Joca), Major Palito (este era um palhaço muito conhecido na cidade, pai de Lúcia Cabral), Emilson Formiga (Puim), Waldenys Brasil (Rosenda), Lúcia Cabral (Vó) e Fátima Ribeiro (Bela).

Na segunda fotografia, temos um outro momento capturado e, pelo posicionamento dos atores e a presença dos figurantes que representam soldados, em ambas as fotografias podemos ver a ação que se passa no quadro 7 da peça, em que os cantadores Puim (Emilson Formiga) e Joca (Raimundo Dias) são levados presos por estarem realizando uma cantoria de "repente", encomendada pelo Major Anastácio (Luís Carlos Andrade, presente na fotografia), visando criticar o prefeito da cidade. Ao fundo, ao lado de Waldenys, parece-nos que há um outro personagem, mas, devido às condições da foto, não é possível recuperar essa informação, inclusive o ator não conseguiu definir esse impasse. Além disso, ao lado de Vó (Lúcia Cabral) está a personagem Joana (interpretada por Luci Pereira).

Em ambas, ao fundo, vê-se o estandarte – enquanto elemento cênico-espacial – com a frase “CRUBE DOS NEGRO NÃO ENTRA BRANCO” (informação recuperada também pela memória do ator). Por meio da caracterização visual dos atores que foram identificados, questionamos nas entrevistas sobre quais eram as lembranças dos agentes sobre esse elemento cênico. Sobre isso, Waldenys Brasil descreveu o seguinte:

[...] Naquela época nós não tínhamos atores negros disponíveis em Campina Grande para a montagem do espetáculo, então, o que foi feito? Foi desenvolvida uma maquiagem, pelo saudoso Raimundo Formiga [diretor, cenógrafo e carnavalesco, já falecido], que era uma espécie de pancake preto, pancake negro, da cor de pele negra, que os atores de pele branca usavam [...]. Eu, como fazia uma personagem de cor clara, e fazia Sinhá Rosenda, que era negra, fazia só o rosto da personagem porque depois tinha uma cena que eu tinha segundos para trocar de figurino e tirar a maquiagem para entrar como a Mulher do Prefeito. E era uma coisa que marcava porque eu tinha segundos para essa troca de figurino e para tirar a maquiagem, mas tinha pessoas nos bastidores para me ajudar: para que desse tempo eu voltar e não deixasse um “buraco”, como a linguagem do ator diz, para que a cena não ficasse vazia, era uma das coisas que não esqueço. (Depoimento oral, 23 de janeiro de 2023).

Fotografia 2: Cena do espetáculo *Festa do Rosário* [1985]

Fonte: Arquivo Emilson Formiga

Fotografia 3: Cena do espetáculo *Festa do Rosário* [1985]

Fonte: Arquivo Emilson Formiga

Essa questão, que aparece no depoimento acima referido, sobre uma suposta ausência de atores pretos enquanto justificativa para a caracterização usada pelos atores brancos (via uso de maquiagem, o assim chamado *blackface*) com o fito de representar personagens não-brancos, é algo bastante delicado, porque a representação e a presença/ausência do negro nos palcos brasileiros suscita ainda uma série de discussões que

acabam determinando ora em invisibilidades, ora estereotípias (por meio de uma fixação cênica de uma imagem algo como deformada). Diante disso, desde o século XIX,

o teatro brasileiro herdara um modelo de configuração do negro apoiado em vícios de representação que, propondo mimetizar o sujeito negro, sua história, cultura e saberes, apenas prolongava uma visão de mundo etnocêntrica. Nessa cena, a negrura era um signo indesejável e pejorativo, sendo o sujeito negro dramatizado e reconhecível por meio de um aparato de representações grosseiras e de uma linguagem preconceituosa, que projetavam como avesso do personagem branco, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 226).

Ainda considerando essa historicidade da representação da personagem negra, os autores esclarecem que até meados da década de 1940, mesmo com algumas discussões, problematizações e movimentos de desconstrução, em plena ação em algumas companhias, a exemplo do Teatro Experimental do Negro (TEN), ainda era comum a figuração do negro nos palcos apoiados em três modelos: a do negro submisso, pernicioso; uma representação caricatural, além de uma figuração feminina bastante sexualizada, a exemplo da representação da mulata. Assim,

o percurso do personagem negro, sempre à margem da história nacional e de sua própria ação, e a do ator, substituído quase sempre pelo intérprete branco pintado de negro, não pareciam incomodar os agenciadores teatrais e o contexto cênico brasileiros, por mais mobilizados que pudessem parecer autores, diretores e atores em relação a outras questões políticas, ideológicas e estéticas que instigavam o contexto teatral (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 226).

Diante disso, é importante compreender que o *blackface* refere-se à prática, originária dos Estados Unidos, no pós-guerra Civil Americana, de modo que essa maquiagem teatral era utilizada por atores brancos para dar-lhes uma aparência dos negros em muitos espetáculos que faziam piadas e os agrediam por meio de estereótipos. Apesar de ter se originado nos EUA, essa era uma prática que se tornou famosa internacionalmente e, a partir das discussões sobre racismo na América, a prática foi caindo em desuso. Em outros termos,

[...] o uso de blackface nos Estados Unidos ao longo do século XIX era algo muito frequente. Como personagens negras eram representadas por atores brancos, eles pintavam suas peles de preto; destacavam olhos e lábios e representavam pretensos comportamentos e trejeitos da população negra de modo exagerado. Com isso, expressava-se um esforço para ridicularizar e para produzir; repetir e fixar estereótipos da população negra da época. Em contrapartida, no que diz respeito a essa prática no Brasil, não podemos tratá-la do mesmo modo como tratamos o uso do blackface nos Estados Unidos, já que a descoberta dessa prática em território brasileiro, na Primeira República, ou melhor, a descoberta da presença sistemática do blackface em peças de teatro, é uma novidade ainda a ser estudada (SILVA, 2022, p. 335).

No Brasil, essa técnica estava muito relacionada às convenções do teatro de revista, pois era um "hábito consolidado dada a quantidade de atores e companhias consagradas que utilizavam a técnica. Isso explica, em alguma medida, a pouca quantidade de atores negros e negras em relação à frequência das representações de negras na peça" (SILVA, 2022, p. 336). No trabalho desenvolvido pelo Grupo, no contexto moderno/contemporâneo, há uma série de questões que se relacionam com as condições de produção do teatro campinense, ainda pertinentes a modos de fazer do "velho teatro", o que acabava por colocar em atrito tais perspectivas com as impossibilidades de permanência de alguns de seus participantes, pelas necessidades prementes de sobrevivência que os palcos não garantiam. Tal fato demandava um "jogo de cintura" dos dirigentes dos grupos que precisavam, em alguns casos, realizar substituições às pressas.

Diante desses elementos que precisam ser problematizados e levados em consideração, concordamos com Silva (2022) quando ela afirma que o uso do *blackface* no Brasil deve ser melhor analisado, pois, já dentro das estruturas do teatro profissional, a exemplo do teatro de revista no Rio de Janeiro, essa questão é bastante problemática no âmbito da cultura teatral campinense tais questões tornam-se ainda mais melindrosas. De toda maneira, apesar da prática do grupo já ter sido utilizada em outros momentos, a exemplo da montagem de *Fogo-Fátuo* (Cf. MACIEL, 2019), dez anos depois já há uma maior resistência por parte dos receptores do espetáculo, acarretando críticas, conforme expôs Emilson Formiga:

Chegamos a usar e fomos criticados em Ponta Grossa: agora, quem nos criticou não sabia que, naquela época, parece que as pessoas negras se inibiam. [...]. Então, não tinha muita gente, não, só a gente e tinha que se caracterizar [...]. [*Simulando a voz dos críticos*] “Por que em vez de vocês e se pintarem não colocam [*inteligível*]”. A gente falava da dificuldade de fazer teatro amador, ninguém recebia cachê na época, recebia ajuda de custo para alimentação para viagem, era isso... não era um teatro como hoje, profissional⁸⁶ [...]. Antigamente, conforme a bilheteria dava um trocado do ônibus e quando viajava tinha alguma ajuda alimentar e só (Depoimento oral, em 20 de janeiro de 2023).

Por meio da análise desse conjunto de depoimentos, bem como a partir dos poucos registros sobre esse espetáculo, parece-nos que a montagem teve um período de circulação bastante curto, não sendo, inclusive, remontado em outros momentos, talvez, justamente pelas limitações do Grupo. Tais limitações da cena local fizeram com que o elenco lançasse mão do *blackface* para viabilizar a montagem da peça (centrada em personagens pretas) e que, por isso, enfrentou algumas críticas no processo de recepção em outras localidades, a exemplo de Ponta Grossa-PR, sistema teatral que, certamente, já havia superado algumas dessas convenções.

Especulamos, portanto, que esse fator possa ter sido um dos condicionantes do já referido “apagamento” da montagem de estreia de *Festa do Rosário* do ALR, justamente, porque, ao não ser possível (ou viável) editar/salvaguardar e registrar uma trajetória de sucesso, isso pode ter gerado uma insatisfação na dramaturga, enquanto produtora daquela *narrativa de si*. Assim, deste evento teatral, ela preferiu nos legar quase que exclusivamente o texto dramaturgico enquanto um testemunho de um *fato*.

⁸⁶ De tal modo, pelos depoimentos coletados, percebemos o fazer teatral amador do grupo naquele período, o que apontava para algumas limitações, seja na composição e estabilidade dos elencos, seja no que se refere à remuneração, o que se colocava como mais um obstáculo. Sobre esse último dado, acrescenta Waldenys Brasil: “Nós tínhamos um cache simbólico que recebíamos mensalmente, tipo uma ajuda de custo para nossas necessidades básicas. Quando viajávamos, tínhamos todo o suporte básico de passagem, hospedagem, alimentação, ela [Lourdes Ramalho] nos ajudava em tudo e da forma que poderia ser feita naquela época” (Depoimento oral, em 23 de janeiro de 2023).

5 CONCLUSÃO

A DISCUSSÃO aqui empreendida partiu de uma reflexão sobre as dificuldades envidadas para a lide com a efemeridade da pesquisa histórica frente ao espetáculo teatral – diante do que temos, muitas vezes, mais ausências do que presenças. Neste sentido, foi preciso delimitar as metodologias a serem adotadas para seguirmos em busca dos rastros deixados por um *evento*, i.e., o trabalho com as diversas materialidades e fontes. Por isso, nosso caminho trilhou a seara da pesquisa documental, urdindo um debate sobre a historiografia teatral, por meio da qual podemos encontrar uma tessitura de tramas, exigindo-nos uma atitude de paciência (pois esse é um dos elementos primeiros para a compreensão dos processos que interferem no tempo social e no tempo teatral) e de desconfiança, frente aos elementos que compõem tal contexto, como apontou Tania Brandão (2009).

Buscamos, portanto, compreender as dinâmicas do *sistema teatral* local, considerando, para isso, a dramaturgia e a atuação de Lourdes Ramalho no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, especificamente, no momento de passagem das atividades desenvolvidas ainda com a SOBREART e as questões que levam à reestruturação do seu projeto coletivo com o Grupo Feira – processo este muito marcado pela recomposição do elenco. Além disso, é possível afirmar que, naquele momento (a saber, a segunda metade da década de 1970) houve um realinhamento do projeto estético em torno do regionalismo/regionalidade, enquanto *marca* do repertório de textos da dramaturga: identificado como um afastamento da constituição de um *trágico-regional* para uma visada cômica mais evidente, dialogando, portanto, com as mudanças sócio-históricas do período de virada de décadas.

Assim, ao longo da nossa reflexão, buscamos enfatizar o debate historiográfico e teórico-crítico em busca de tendências estético-formais que dizem da organização de um

sistema, considerando o período delimitado entre fins dos anos de 1970 e meados de 1980. A noção de sistema, portanto, está vinculada à ideia de *patrimônio artístico*, bem como à relação entre os *agentes da cena* em diálogo com o *evento teatral*. Com base nessa postura, recusamos a natureza binária entre o *evento* e o *contexto*, entendendo esse último por meio da pluralidade que diz de uma dinâmica entre os agentes, recepção, patrimônio artístico e o mundo (nos termos propostos por Thomas Postlewait, 2009).

Por isso, segundo inferimos, a discussão de Torres Neto (2016), no que tange à percepção desses liames no que ele chamou de uma *cultura teatral*, dialoga com a postura de Postlewait (2009), ao corroborar a ideia da articulação que configura um sistema em formação/consolidação das trocas entre evento e contexto(s). Ou seja, a busca, enquanto esforço de pesquisa, por uma discussão voltada ao *sistema teatral* visou identificar e analisar “um conjunto de condicionamentos e procedimentos, de regras, de técnicas artísticas (trabalho intelectual e esforço criativo) e estratégias comerciais”, tomados enquanto fatores “em permanente atrito com tradições e inovações estéticas e que, juntos, objetivam a concepção, execução e posterior fruição de uma obra cênica, seja ela ficcional, representacional ou não” (TORRES NETO, 2016, p. 53).

Assim, foi a obra cênica que impôs uma reflexão, também, sobre os materiais de pesquisa, porque, em nosso caso, o texto dramaturgico foi tomado, em alguns momentos, como uma das únicas fontes disponíveis para análise das dinâmicas teatrais campinenses. Contudo, mesmo não esquecendo seu estatuto literário, o tomamos como uma *materialidade* que carrega uma memória da cena, rompendo o entendimento ingênuo de que seja possível pensá-lo apenas como uma instância fechada em si, e, por isso, adotamos uma consciência histórica para a sua análise-interpretação. Desse modo, buscamos compreender o lugar do texto neste complexo sistema cultural, em que a obra dramaturgica se tornou um *testemunho* confiável e autorizado que carrega as convenções da época em que foi produzido – mesmo quando marcado pela instabilidade do processo que o leva à cena. Diante dessa materialidade, (um texto presente em um arquivo ou editado em um livro), uma das nossas preocupações era

deixar claro que a obra cênica foi também considerada ao longo da pesquisa, uma vez que tal objeto é o elemento central do *evento teatral*.

Conforme Torres Neto (2016) esclarece, apesar de autônoma, do ponto de vista criativo, a obra cênica não o pode ser do ponto de vista da produção, pois, ela depende, em muitos casos, do apoio institucional do Estado ou de instituições privadas. Com isso, as condições do empreendimento da obra cênica, i.e., de tudo aquilo o que se dá em meio a uma cultura teatral, das intervenções dos agentes, das convenções e condições de produção irão interferir no processo de criação, execução e recepção. Isso significa, por exemplo, que através do eixo obra-espectador muitos outros eixos transversais surgem pelas relações estabelecidas entre artistas, mediadores, públicos, instituições (privadas e públicas) e o próprio comércio da obra, gerando elementos que privilegiam a crítica; locais de legitimação, a exemplo dos festivais, editais (elementos bastante evidenciados na tessitura das memórias por meio da seleção e acumulação no arquivo pessoal da dramaturga em análise); as associações com os espectadores e produtores; a adequação do trabalho criativo aos valores institucionais promotores; a diversidade de público, surgimento de novas tendências e gêneros; a promoção de política de fomento e fiscalização pelo meio estatal; e o papel da censura, esse último que influenciara diretamente, a partir das conclusões a que chegamos, no processo de composição de diferentes versões de um mesmo texto.

Tendo por horizonte estas questões, priorizamos o cruzamento das fontes disponíveis, e, assim, buscamos realizar uma narrativa historiográfica baseada na *história dos espetáculos* e na *história dos textos*, em que a primeira se funda na utilização de outras fontes para além do texto dramaturgic. Consideramos, portanto, que esta é uma história a ser (re)contada por meio dos vestígios que ajudam a entender o *fato teatral* – e foram eles que nos fizeram compreender que houve, nas obras e no contexto analisados, uma transmutação na formalização de uma estrutura eminentemente trágica, percebida em outros textos da dramaturga, no período da primeira metade da década de 1970, que dará lugar à produção de textos em que a comicidade será cada vez mais evidente – e, para isso, analisamos como as dinâmicas do patrimônio artístico atuaram sobre o modo de sentir/formar verificáveis na obra

estética da dramaturga. Em vista dos documentos, buscamos testar a hipótese de que essa virada pode ser recuperada pela análise da tipologia do *programa teatral* – pois essa transição ocorre não só no âmbito do texto dramaturgico, mas também como um percurso de mutação na própria constituição dos elencos que compunham os grupos cênicos –, realizando, para isso, o cruzamento das fontes escritas, imagéticas e orais.

Como sabemos, após a queda do AI-5, houve um primeiro enfraquecimento do regime militar, o que alterou também as dinâmicas no âmbito da cultura teatral: com isso, houve uma formalização do momento histórico que, a partir da percepção da dramaturga, engendrou elementos que dialogavam com o processo de redemocratização em devir – daí a importância em se debater a revitalização desse mesmo processo em *A Eleição* [1978]. Esse espetáculo trazia o projeto defendido pelo grupo, recuperado tanto pelas ideias difundidas no programa dramaturgico, como também nas fontes jornalísticas acessadas no ALR: apenas o retorno das eleições diretas não era o suficiente para mudar o estado das coisas, seria preciso uma reflexão sobre a consciência do povo (empreendida pelo seus artistas, em uma estrutura estética aparentemente simples e, pelo menos na superfície, sem maiores pretensões políticas). O efeito gerado sobre a plateia (ou mesmo sobre um suposto leitor), mediante uma *catástase* cômica, propunha uma nova visada em relação ao voto que, na peça analisada, estava muito atrelada às críticas dirigidas à prática do favor, ao clientelismo, às oligarquias familiares e à corrupção.

Especulamos, portanto, a partir desse primeiro dado, sobre a existência de um sistema teatral campinense, identificando o modo como a agente Lourdes Ramalho compôs importantes aspectos desse mesmo sistema, a partir do desenvolvimento de um projeto, considerando os elementos da cultura popular e da regionalidade que dialogam, pois, com a *estrutura de sentimentos* da prática teatral local (pois isto era um dado muito comum, não só na cidade como também no Estado e, quiçá, na região Nordeste), a partir da compreensão das ideologias reveladas em suas obras. Desse modo, o sistema teatral campinense está permeado por um projeto estético que parte do imaginário popular (não só na obra ramalhiana, mas em outros dramaturgos que ainda demandam um estudo mais acurado de suas obras, tais quais

Fernando Silveira, Adhemar Dantas, Evandro Barros), visando a um autorreconhecimento do povo, o que se torna possível pela incorporação do regional. As dinâmicas entre autor-obra-público mostram, assim, as relações estabelecidas entre o texto dramaturgic e a cena teatral, mediante a recorrência de temáticas que se formalizaram nas produções, por meio de convenções que dizem de um contexto cultural, estético e sócio-histórico particular.

As reflexões desenvolvidas no capítulo primeiro buscaram deixar em evidência que a análise do arquivo da dramaturga corrobora a visão da sua relação com o mundo social, atravessando a sua subjetividade e empreendendo uma construção de uma espécie de memória coletiva. Com isso, tomamos como objeto de análise os documentos do Arquivo Lourdes Ramalho, incluindo os recorte de jornais sobre os espetáculos montados, os programas e a sua produção dramaturgic, inédita e publicada nas coletâneas *Teatro Nordestino* e *Teatro Popular*. Privilegiamos, portanto, dois espetáculos, cujos textos foram editados em livros e encenados nos palcos, marcando diferentes momentos do processo de mudança no modo de sentir e formar da dramaturga. O trabalho no ALR possibilitou o entendimento dos caminhos percorridos pelos grupos amadores da cidade de Campina, incluindo a dificuldade na constituição de um elenco fixo, diante da rotatividade e dos impedimentos relacionados ao mundo do trabalho.

Sobre a documentação que foi acessada por meio dos processos desenvolvidos pelas políticas de Estado, relacionados à atividade censória, foi possível compreender como tais burocracias interferiram no cotidiano do trabalho dos grupos, como também no âmbito criativo da escrita dos textos que deveriam ser submetidos ao órgão. Nessa esteira, percebemos uma mudança ocorrida na escrita e posterior reescritura do texto *A Eleição*, originando duas versões diferentes desse texto: a primeira, a cópia datiloscrita submetida ao exame da Divisão de Censura e Diversões Públicas; a segunda, que foi editada pela própria dramaturga, publicada em livro. Passamos, então, a lidar com um texto encenado e o texto publicado, uma vez que tivemos acesso aos diferentes testemunhos.

A postura de editar e publicar textos que tiveram uma boa aceitação no âmbito dos órgãos de legitimação indica um procedimento da dramaturga, atrelada às dinâmicas da

cultura escrita, com a fixação de *uma* versão da peça na página impressa. Tal postura, portanto, denotava uma preocupação de Lourdes Ramalho em difundir o livro impresso como a versão do texto que constituiria, posteriormente, como um cânone de sua obra. De um lado, tal postura diz de uma consciência autoral, a partir da publicação das coletâneas, mas também de uma viabilização da montagem desses textos, via obra cênica, i. e., dialogando com o intuito de publicar “textos para montar ou ‘simplesmente’ ler”.

O acesso ao texto publicado e à cópia do datiloscrito submetido ao órgão censor nos possibilitou duas experiências distintas: a primeira delas foi a possibilidade de acessar os diferentes testemunhos de um mesmo texto ramalhiano, “enquanto prova” da atitude da dramaturga que descartava as versões anteriores de um texto, a partir da sua impressão em livro – baseado nesse elemento, no capítulo dois empreendemos uma análise pormenorizada das dinâmicas da versão que consideramos “autorizada” pela dramaturga. Tal registro nos possibilitou, em segundo lugar, a compreensão dos processos de escritura e reescritura de uma obra dramaturgical que, apesar de ser concebida a partir de uma mesma fábula, sofreu interferências das dinâmicas contextuais, recuperadas pelas diferentes versões. A análise desenvolvida privilegiou, portanto, a construção das imagens ambivalentes presentes na peça que buscava, através dos elementos da comicidade e do riso, realizar uma crítica às campanhas políticas, bastante marcadas pelas dinâmicas do espírito rixoso, ou seja, buscamos deixar claro o entendimento dos elementos histórico-sociais brasileiros, percebidos pelas disputas, rivalidades e vinganças que se apresentam no plano temático da peça, mas também como elemento formal dos diálogos estabelecidos.

Ainda pensando no âmbito da crítica social, *Festa do Rosário* apresenta uma dinâmica diferente d'*A Eleição*: ao analisar esse evento teatral, demos destaque às peculiaridades desse texto que foi editado e publicado em livro, sendo estreado apenas em 1985. Em *Festa do Rosário*, a dramaturga levou aos palcos elementos de uma prosódia da língua falada “não prestigiada”, destacando as dinâmicas de preconceito que interfere nas disputas entre brancos e negros. Tal texto, portanto, dialoga com o modo de formar da dramaturga a partir dos textos encenados na segunda metade da década de 1970, utilizando-se de um pano de fundo que traz

a tentativa de manutenção das tradições daquela comunidade por meio da realização da festa em celebração ao Rosário, como também as disputas empreendidas entre as classes, espraiando-se, conforme indicamos, aos interesses políticos eleitorais. Além disso, a partir do drama feminino, percebemos as dinâmicas de opressão por serem mulheres, negras e pobres.

Assim, precisamos esclarecer os trânsitos que marcam o recorte analisado: a saber, a sincronia dos espetáculos e a diacronia dos textos. Explicamos: ao considerarmos uma linha temporal dos espetáculos montados entre 1978 e 1985, temos uma modificação do modo de formar, a princípio, relacionado ao já mencionado trágico-regional e que se aproxima de uma comicidade latente com *A Eleição* [1978]. Nesse meio tempo, o Grupo Feira, ligado às atividades do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, empreendeu a montagem de novos textos da dramaturga, para além das remontagens que tiveram uma boa recepção do público e da crítica. O grupo, assim, levou aos palcos, ainda em 1978, o espetáculo *Muito além do arco-íris*. Investe-se, a partir daqui, em um novo ciclo de sucessos que, em termos de construção de elenco, possui um número reduzido de atores, como é o caso de *Uma mulher dama* (direção de Hermano José), estreado em 1979, além dos monólogos – caso de *O Psicanalista*, ou ainda uma dicção de crítica ainda mais radical, como é o caso de *Guiomar sem rir sem chorar* (ambos dirigidos por Hermano José), em 1981. No ano seguinte, em 1982, *Fiel espelho meu*, bem como *Guiomar* são levados ao I Festival de Mulheres nas Artes, em São Paulo. Seguindo, ainda, essa lógica temporal, em 1983, estreia *A mulher da viração* e o monólogo *Frei Molambo ora pro nobis*, e, depois, naquele mesmo ano, estreia o *Censor Federal*. Esse ciclo de produções denota uma discussão metateatral/metalinguística, como também uma ênfase sobre as personagens femininas – esse *meio do caminho*, entre os dois eventos teatrais aqui analisados, formam um recorte que ainda demanda um estudo adequado.

Contudo, após esse período, a dramaturga busca retomar as convenções que lhe garantiram um primeiro ciclo de sucessos, i.e., há um retorno às convenções ligadas ao trágico-regional por meio do resgate do texto *Festa do Rosário*, em 1985. Texto que, conforme constatamos, permaneceu inédito aos palcos desde 1977, marcando, portanto, o nosso entendimento de uma diacronia dos textos, uma tentativa de retorno ao elemento da

regionalidade como um “cálculo de sucesso”, mas que, diante dos novos tempos, não alcança mais o destaque almejado, diante das limitações de produção. Há, ainda que se destacar, em 1985, a adaptação aos palcos do romance de Franklin Távora, *O Cabeleira*.

Esse é o caminho de preparação da dramaturga, numa tentativa de empreender um modo “moderno” de produção do CCPCM, travando parcerias com diretores de outros Estados e que acaba por preparar o terreno para um novo ciclo que se inicia com a chegada do diretor Moncho Rodriguez, cuja construção estava afinada à contemporaneidade de fins dos anos 1980, inaugurando um novo ciclo de representação da regionalidade, agora voltada a uma estética considerada “universal”. Tal levantamento, enfatizamos, diz apenas dos textos definidos como de “teatro adulto”, ainda bastante vinculado aos festivais de teatro amador. Contudo, salientamos que, nessa passagem entre a década de 1980 e 1990, há também o empreendimento dedicado ao “teatro em cordel”, bem como as montagens de alguns de seus textos infantis.

Esta digressão é necessária para esclarecermos os elementos sobre a sincronia dos espetáculos e diacronia dos textos que acaba por dialogar com esse modo “moderno” (questão bastante complexa exposta, sumariamente, nessas poucas linhas) de se entender o teatro campinense. Tal discussão é das mais relevantes para a historiografia teatral brasileira que, em nosso caso, assemelha-se ao que definiu Tania Brandão (2002, p. 15) como uma “impossibilidade moderna – ou estrangulamento da questão moderna, bastante atrelada a individualidade empreendedora como um mecanismo institucional de limitação do potencial do palco-arte do século XX”. Diante disso, havia um debate sobre esse *modo moderno*, cuja discussão estava bastante atrelada a um elemento de *brasilidade* na história da cena que fosse capaz de dialogar com as transformações da sociedade ocidental.

Então, o fazer teatral estaria vinculado a “um conjunto de transformações da cena que começou acontecer no final do século passado, às margens do mercado teatral, e que determinou o aparecimento da encenação” (BRANDÃO, 2002, p. 16). O que, no âmbito nacional, era visto, sob o ponto de vista da brasilidade, no âmbito *local* estava relacionado à expressão de uma regionalidade:

Lourdes Ramalho, nos anos de 1970, começa a erigir um projeto estético para o seu teatro mediante uma feição bastante própria, mas, também pareado com experiências de outros estados do Nordeste, ou mesmo na capital da Paraíba, que se voltava à expressão da regionalidade no teatro. Haveria, então, pela junção do díptico autora-empresária, conjugado em Lourdes Ramalho um excesso de centralização, que seria, em si, contraditória ao requerido pelo uso do adjetivo *moderno*? Esta pergunta, por enquanto, permanece sem resposta definitiva, mesmo sendo sabido que Lourdes Ramalho, pela maneira como se relacionou com diferentes diretores de cada processo, também buscava um *modo moderno* de encenar seus textos, ou seja, um modo moderno, pelo qual eles se explicitariam, de maneira plena e na cena (MACIEL, 2019, p. 32-33, grifo do autor).

Diante disso, ao remeter à produção dramaturgica no período citado, o professor esclarece que esse índice do regionalismo/regionalidade foi adotado pela dramaturga como um projeto estético a ser desenvolvido junto aos grupos cênicos aos quais ela estava vinculada, portanto, é uma constatação quando se trata do percurso de produção da dramaturga. Porém, buscamos, aqui, avançar nessa discussão ao refletir sobre o fato de que a dramaturga, em meados dos anos 1980, busca realizar um percurso de retorno a um “cálculo de sucesso” dado em meados da década de 1970 – o que, na verdade, mostrará seu esvaziamento. Essa hipótese dialoga com o conceito retomado por Brandão (2002, p. 27) ao discutir o fazer teatral que, nessa urgência de olhar para o futuro, em face desse processo de modernização, acaba por assumir um retorno ao passado, como uma “máquina de repetir”. Essa é uma metáfora que denota “o esgotamento das fórmulas antigas e gastas, que fatalmente aguçou a permanente crise” – ou, ainda, o modo de observar como as renovações que ocorriam estavam voltadas a

meras atualizações de detalhe, traduzem um moderno apenas etimológico, sem radicalidade bastante para sacudir a cena que se fazia naquele tempo. Além disso, considerando-se que tais dramaturgos buscavam promover atualizações temáticas mais do que qualquer outra coisa e que escreviam para o palco do seu tempo, para os atores de sua época, fica clara a impossibilidade de que seus textos pudessem sequer sonhar em propor o moderno (BRANDÃO, 2002, p. 28).

Aproximando, portanto, essa discussão ao fazer teatral de Lourdes Ramalho poderíamos lançar luz sobre essa atitude da dramaturga em buscar este retorno às convenções que tiveram uma boa recepção junto aos, assim chamados, órgãos de legitimação na década de 1970, mas que, à altura da década seguinte, já não alcançam mais o efeito pretendido: ou seja, o “cálculo” teatral não resistiu à prova dos nove da cultura teatral vigente. Por isso, a análise dessa tendência nos mostra a organização de uma atividade teatral em convergência com as disposições de uma modernização do teatro brasileiro, em suas expressões regionais, por meio de um novo olhar em relação à encenação – mesmo quando ela opera em perspectivas residuais de um teatro “antigo”, cujas limitações podem ser vistas nas atividades dos grupos amadores naquele momento histórico em Campina Grande.

Se a temática da exploração dos pobres pelas classes políticas é um tema caro em *A Eleição*, ele também aparecera como um elemento do enredo de *Festa do Rosário*, mas, ali, intensificado pela consciência histórica em torno da defesa das tradições de uma comunidade, em que as minorias de gênero, classe e etnia estão ameaçadas pela atuação de um prefeito que age apenas em benefício próprio. Além disso, no que se refere ao espetáculo montado a partir de *Festa do Rosário*, em termos de condições de produção, vimos, por estes liames, que a composição do espetáculo teatral, ancorada em um recurso “antigo” e problemático como o *blackface*, acabou por gerar um impacto não só na recepção desse texto (infelizmente, mal compreendido em suas potências políticas e poéticas) como também no registro desse evento na trajetória de sucessos da dramaturga, sendo a obra dramatúrgica um dos seus poucos testemunhos. Ao ser praticamente apagado este evento, podemos confirmar o nosso entendimento do *arquivo pessoal* da dramaturga como marcado, em sua produção documental, por essa subjetividade de sua produtora, a qual, através dele, enseja legar ao futuro uma *narrativa de si* que não seja maculada por... fracassos.

Ou seja, com base nessa contextualização dos arquivos no âmbito privado, entendemos a dramaturga que produziu, acumulou, editou e arquivou tais rastros que dizem de uma *memória de si*, ligada a uma *imagem pública*, ou, conforme Brandão (2017), sua construção enquanto “um ícone de arte”, mas também da sua relação com outros agentes, uma

vez que o teatro é uma arte coletiva. Assim, essa compreensão deve ser tomada pelo ponto de vista da atitude de seleção e registro, pois a dramaturga reuniu as páginas de jornal (tomado a partir da ideia de uma “prova de si” e, portanto, utilizado como elemento de construção de uma narrativa de sucesso, diante do fato de que, na lide com esses recortes, não encontramos críticas contrárias à atuação da sua produtora, ou seja, o recurso da contraprova para debater essa falta não foi nosso objeto de investigação, sendo um interessante elemento a ser investigado em pesquisas futuras), editou-as a partir das suas motivações em meio a especificações históricas e pessoais que mostram sua trajetória na arte, instituindo, portanto os atos de “registrar, guardar, recortar e colar”, conforme o dizer de Maciel (2019), fazendo com que nós, enquanto pesquisadores desse sistema, tivéssemos que assumir a atitude de “ler, manusear, interpretar e narrar”.

A pesquisa em arquivos nos auxiliou a pensarmos sobre os limites que podem ser estabelecidos entre a vida privada e a história de um indivíduo na arte. Assim, a partir da coleta de materiais, lidamos com as presenças (e as ausências) dos registros em torno da montagem de dois textos: *A Eleição* e *Festa do Rosário*. Lidar com a materialidade escrita, imagética (quase que exclusivamente a do jornal), nos levou a considerar as fontes orais dos agentes que atuaram naquele evento como fundamentais para a compreensão do processo de criação, do cotidiano de trabalho aos quais Lourdes Ramalho estava vinculada. Em vista das dinâmicas recuperáveis desses dois espetáculos, empreendemos um estudo de caso a fim de balizar as discussões sobre a cena campinense, dialogando diretamente com as pesquisas já realizadas sobre esse sistema teatral, carentes, ainda, de uma maior atenção devido às lacunas que ainda permanecem.

Ao término de nossa pesquisa, compreendemos esse espaço como propício para indicar caminhos, entendendo também as limitações que nos foram impostas. Em outros termos, comungamos com as ideias de Tania Brandão acerca do plano macro da História do Teatro Brasileiro, quando ela chamou a atenção, diante dos avanços (e das lacunas) nesse campo de pesquisa, da urgência de “pesquisas básicas, diacrônicas, de estudos de casos, para a redação da História do Teatro Brasileiro: a história da cena sincrônica, necessita desse chão

para poder se estabelecer" (BRANDÃO, 2009, p. 30). Ou seja, para nós, diante dessa lógica de sistemas de sistemas, faz-se necessária a realização de pesquisas que dialoguem entre si, estruturando o que entendemos como uma mostra dessa cena local, buscando, em esfera de continuidade e complementação, delinear outros aspectos da história do teatro campinense que, também, pode e deve ser visto como brasileiro.

REFERÊNCIAS

Publicações da dramaturga Lourdes Ramalho

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Dois textos místicos. MACIEL, Diógenes A. V. (org.). Campina Grande: EDUEPB, 2021.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Chã dos esquecidos [Livro eletrônico]. MACIEL, Diógenes. ANDRADE, Valéria (orgs). Campina Grande: EDUEPB, Editora União, 2020. ISBN 978-65-87171-02-9.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Teatro [quase] completo: V. 1 Teatro em cordel. ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes A. V. (orgs). Maceió: EDUFAL, 2011.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Teatro [quase] completo: V. 2 Mulheres. ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes A. V. (orgs). Maceió: EDUFAL, 2011.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. A Feira; O trovador encantado. LEMAIRE, Ria [org.]. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. As Velhas. Campina Grande: Bagagem, 2010.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar. ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes A. V (orgs). Campina Grande/ João Pessoa: Bagagem/Ideia, 2005.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Charivari: texto teatral em cordel. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2002.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. O novo Prometeu e Presépio Mambembe: dois textos teatrais. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2001.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. O trovador encantado. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 1999.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. A Eleição. In: Teatro popular: Três Textos - A Eleição; Guiomar - Sem rir sem chorar; Frei Molambo. [S.l.]: Gráfica Vitória Ltda, ca. 1983. p. 9-36.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Festa do Rosário. In: Teatro Nordestino: cinco textos

para montar ou simplesmente ler. [S.l.]: Grande Gráfica e Serviços Ltda, ca. 1980. p. 103-137.

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

Teoria, história e crítica

AIRES, José Luciano de Queiroz. Inventando tradições, construindo memórias: a "revolução de 30" na Paraíba. 2006. 167 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Curdo de Mestrado em História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

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 Luis; MACIEL, Diógenes A. V (Orgs). Penso teatro: dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012, p. 220-238.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. A feira; O trovador encantado. Campina Grande, A Coruña: EDUEPB; Universidade da Coruña, 2011, p. 29-51.

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

ANDRADE, Valéria. 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.

ARÊAS, Vilma. Iniciação à comédia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

AYALA, Marcos. História e Cultura: negros do rosário de pombal. 1996. 158 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

BATISTA, Vitor Serejo Ferreira. A propósito do princípio da proveniência: uma reflexão crítica sobre a proveniência e organicidade dos arquivos pessoais. In: CAMPOS, José Francisco Guelfi (org.). Arquivos pessoais: fronteiras. São Paulo: ARQ-SP, 2020. p. 25-48.

BATISTA, Fernanda Félix da Costa. Encontros e desencontros n'A Feira, de Lourdes Ramalho. In: MACIEL, Diógenes [org.]. Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais. Campina Grande: EDUEPB, 2016, p. 85-106.

BERGSON, Henri. O riso: Ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Edipro, 2018.

BRANDÃO, Tania. Falas de camarim: história oral e história do teatro. Sala Preta, Brasil, v. 17, n. 2, p. 72-83, dez. 2017.

BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). Para uma história cultural do teatro. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 333-375.

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

BRANDÃO, Tania. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André [et. al.]. Metodologia de pesquisa em artes cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 105-119.

BRANDÃO, Tania. A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. Sala Preta, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso (iFHC), 2007.

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.

CAVALCANTI, Abisague Bezerra. A regionalidade entre Anáguas e Dramas: estudo das personagens-professoras em textos de Lourdes Ramalho. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

COLAÇO, Monalisa Barboza Santos. *Do trágico moderno e regional em Os mal-amados*, de Lourdes Ramalho. 2019. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019.

CÓRDULA, Ana Cláudia Cruz; OLIVEIRA, Bernardina M. J. de. Revelando a arte no escritor: arquivo pessoal de Políbio Alves. In: OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de; ROSA, Maria Nilza Barbosa; CÓRDULA, Ana Cláudia Cruz (org.). *Vidas desarquivadas: memórias que narram os arquivos pessoais*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 123-139.

CÓRDULA, A. C. C. Políbio Alves entre Contos e Encantos: o fascínio do vivido na perspectiva da escrita de si. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. 2014. 355 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DUARTE, Adriane da Silva. *A catarse na comédia*. *Letras Clássicas*, [S.L.], n. 7, p. 11, 17 dez. 2003. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2358-3150.voi7p11-23>.

FERREIRA, Priscilla Vicente. *As filhas do pai de Maria Angu: um estudo sobre a dramaturgia-musical em quatro operetas de Arthur Azevedo - adaptações paródicas e forma nacional nos oitocentos*. 2019. 288 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019.

FONTANA, Fabiana Siqueira. SCHMIDT, Clarissa Moreira dos Santos. *O teatro, os arquivos pessoais e os registros dos processos de criação*. In: CAMPOS, José Francisco Guelfi (org.). *Arquivos pessoais: fronteiras*. São Paulo: ARQ-SP, 2020. p. 421-458.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *Os ofícios e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental do teatro*. In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de. *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p. 273-290.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero - os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n.2, p. 11-25, dez. 2017.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

FREITAS, Nanci de. A Commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2008, p. 65-74.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente [1905]. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. RJ: Imago, 1980.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia C. M. Um caso de polícia [livro eletrônico]: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX. Londrina: Eduel, 2019.

GOMES, Angela de Castro. *Escritas de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela A. Amador [teatro]. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 22-29.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela A. Coro. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 107-110.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela A. Negro [teatro do]. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 226-229.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela A. Quiprocó. In: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 283.

HERMÍNIO, Monica Maria Macedo. *Palco Iluminado: o festival de inverno de campina grande e sua repercussão no teatro paraibano*. 2002. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, João Pessoa-Salvador, 2002.

HIPÓLITO, LÚCIA. Partido Social democrático (PSD 1945-1965). Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-social-democratico-psd-1945-1965>. Acesso em: 20 de dez, 2022.

LAMOUNIER, Bolívar. E no entanto se move: formação e evolução do Estado democrático no Brasil, 1930-1994. In: LAMOUNIER, Bolívar. 50 anos de Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1994.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: GOFF, Jacques Le. História e Memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. p. 485-499.

LEMAIRE, Nathalie. Ágon e tragédia grega: esclarecimento terminológico, formas e significações em Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Calíope: Presença Clássica, [S.L.], v. 2, n. 30, p. 11-25, 11 mar. 2017. Faculdade de Letras, UFRJ. <http://dx.doi.org/10.17074/cpc.v2i30.7453>.

LIMA, Vitória. A representação da mulher negra em "Festa do Rosário". A União: Correios das Artes. João Pessoa, ago. 2020. p. 20-23. Disponível em: <https://auniaio.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/correio-das-artes/edicao-digital-2020/correio-das-artes-agosto-de-2020>. Acesso em: 23 ago. 2020.

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; ANDRADE, Valéria [orgs.] Dramaturgia fora da estante. João Pessoa: Ideia, 2007, p. 239-254.

LISBOA, Maria Manuel. Cadáveres adiados: a loucura na heroína torguiana. Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 125/126, Jul. 1992, p. 139-150.

MACHADO, Bernardo Fonseca. Histórias editadas: um estudo de caso sobre o uso do clipping como material documental. Sala preta, São Paulo, ano 1, v.15, p. 225-237, 2015.

MACIEL, Diógenes A. V. O datiloscrito, o arquivo e o livro impresso: prolêgomenos a uma pesquisa com o texto de dramaturgia. [no prelo].

MACIEL, Diógenes A. V. Da dramaturgia como documento para a história de um espetáculo: (im)possibilidades e dilemas. In: BRANDÃO, Tania (org.) Teatro e sociedade: Novas perspectivas da história social do Teatro. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021, p. 152-170.

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho em cena: modernidade teatral, dramaturgia e regionalidade. Campina Grande: EDUEPB, 2019.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Os arquivos pessoais de Lourdes Ramalho como fontes de pesquisa para uma história do teatro. *Sociopoética*, Campina Grande, v. 2, n. 20, p. 105-112, jul. 2018.

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho e a construção da 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.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados*, [S.L.], v. 10, n. 28, p. 277-289, dez. 1996. FapUNIFESP (SciELO).
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141996000300012>.

MALHEIROS, Rodrigo Rodrigues. O entremez, o auto natalino e a dramaturgia em cordel: diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e Lourdes Ramalho. 2010. 78 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.

MAYER, J. M. XAVIER, L. Jânio Quadros. Disponível em:
<https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/janio-da-silva-quadros>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2023).

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim.... novas considerações. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana (org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 17-44.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora: UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. Tema. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 458-459.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Festas e diabruras em Gil Vicente e Lourdes Ramalho. *REEL Revista Eletrônica de Estudos Literários*. Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em Estudos Literários. Vitória, 2007. ISSN: 1809-9831.

NUÑES, Carlinda Fragale Pate; PEREIRA, Victor Hugo Adler. O teatro e o gênero dramático. IN: JOBIM, José Luis. *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 69-133.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do Rei: Atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias*. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2016.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das memórias de um sargento de milícias. Revista do IEB, [S.L.], v. 1, n. 44, p. 105-124, fev. 2007.

POSTLEWAIT, Thomas. The Cambridge introduction to theatre historiography. Cambridge: Cambridge University press, 2009.

PROPP, Vladímir. Comicidade e riso. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, André [et. al.]. Metodologia de pesquisa em artes cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 32-62.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85-92, jul. 1996. Disponível em: < <https://goo.gl/P3F7fo> >. Acesso em: 28 Fev. 2021.

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

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

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.

SEGRE, C. Tema/Motivo. In: Enciplopédia Einzaudi: Literatura-texto (vol. 17). Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, p. 94-115.

SILVA, Lissa dos Passos. “Preto na cor e branco nas ações”: representações raciais no Teatro de Revista – o caso da peça Seccos e molhados (1924). In: MACIEL, D.V.A. [et al.]. Lugares de onde se vê [recurso eletrônico]: teatro e sociedade. Campina Grande: EDUEPB, 2022, p. 329-342.

SILVA, Renan Mendes da. A performance dos Congos de Pombal (PB). 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

SUSSEKIND, Flora. O negro como Arlequim: teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1982.

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

TAVARES, Bráulio. Cantoria de viola. In: PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana (org.). Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008. p. 13-29.

TORRES NETO, Walter Lima. Programas de Teatro: objeto e fonte. Sala Preta, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 114-129, dez. 2017.

TORRES NETO, Walter Lima. Ensaaios da Cultura teatral. Jundiá: Paco Editorial, 2016.

TORRES NETO, Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 205-219, jan. 2013.

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

Periódicos pesquisados

LOURDES RAMALHO REPRESENTA PARAÍBA EM FESTIVAL BAIANO COM PEÇA “FESTA DO ROSÁRIO”. O Norte. João Pessoa, 28 de setembro de 1985.

A “FESTA DO ROSÁRIO”. Gazeta do Sertão. Campina Grande, 22 a 28 de setembro de 1985.

NESTA QUINTA-FEIRA, A FESTA DO ROSÁRIO NO FENATA. Ponta Grossa, 10 de outubro de 1985.

CONVERSANDO COM LOURDES RAMALHO [ENTREVISTA]. Jornal da Paraíba, Campina Grande, 09 de setembro de 1984.

LOURDES RAMALHO LANÇARÁ O LIVRO TEATRO POPULAR. A União. João Pessoa-PB, 22 de julho de 1983.

LOURDES RAMALHO: “NÃO ACREDITO QUE O ATUAL PREFEITO DEIXE O FESTIVAL DE INVERNO MORRER. [ENTREVISTA E TEXTO – WALTER MENDONÇA]. Gazetilha. Campina Grande-PB, 27 de março de 1983.

A ELEIÇÃO SERÁ APRESENTADA SÁBADO PARA PÚBLICO PESSOENSE. O Norte. João Pessoa, 7 de setembro de 1978.

GRUPO ESTREIA A PEÇA “A ELEIÇÃO” NO BAIRRO DE JOSÉ PINHEIRO. Diário da Borborema. Campina Grande, 8 de março de 1978.

A ELEIÇÃO SERÁ MOSTRADA NO TEATRO MUNICIPAL DIA 27. Jornal da Paraíba. Campina Grande, 07 de março de 1978.

A ELEIÇÃO ENCERRA FESTIVAL DE INVERNO. [S.l., s.d.]

TAÍ A ELEIÇÃO: O POVO RI CONSCIENTE/ UMA CRÍTICA MAIS DO QUE ÓBVIA. [S.l., s.d.]