



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

LAYZE MARIANA TENÓRIO DE LIMA

**MECANISMOS DA “CULTURA DA HONRA” NA DRAMATURGIA RAMALHIANA:
análise-interpretação de *Chã dos Esquecidos***

CAMPINA GRANDE
2024

LAYZE MARIANA TENÓRIO DE LIMA

**MECANISMOS DA “CULTURA DA HONRA” NA DRAMATURGIA RAMALHIANA:
análise-interpretação de *Chã dos Esquecidos***

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

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais

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

CAMPINA GRANDE
2024

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.

L732m Lima, Layze Mariana Tenório de.
Mecanismos da "cultura da honra" na dramaturgia ramalhiana [manuscrito] : análise-interpretação de Chã dos Esquecidos / Layze Mariana Tenório de Lima. - 2024.
126 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2024.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Cultura da honra. 2. Trágico moderno. 3. Patriarcado residual. I. Título

21. ed. CDD 801.95

LAYZE MARIANA TENÓRIO DE LIMA

**MECANISMOS DA “CULTURA DA HONRA” NA DRAMATURGIA RAMALHIANA:
análise-interpretação de *Chã dos Esquecidos***

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

Trabalho aprovado em 11 de abril de 2024.

COMISSÃO EXAMINADORA



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



Profa. Dra. Monize Oliveira Moura
(PPGArC/UFRN – Examinadora Externa)



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

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu criador, que sempre esteve comigo nos momentos de dificuldade, mantendo acesa a chama da esperança e iluminado os caminhos de minha trajetória;

À minha mãe, Maria José, por me incentivar e vibrar por cada uma das minhas conquistas. Sua dedicação, carinho e amor foram cruciais para que eu chegasse até aqui;

À Helton, que, mesmo fora do meio acadêmico, por razões que ainda não compreendo, permanece sendo minha fiel companheira. Muito obrigada pelas risadas trocadas em momentos de descontração;

Ao professor Diógenes Maciel, primeiramente, por me apresentar Lourdes Ramalho e, principalmente, por ser, desde a graduação, um orientador comprometido, responsável e, acima de tudo, humano;

À Luiza e Vitória, que continuam alegrem os meus dias. Peço desculpas pelas vezes que não pude aproveitar o carinho que vocês duas sempre se dispõem a me oferecer;

A Emanuel, que, com suas traquinagens, aliviava o peso das minhas obrigações.

Aos amigos que conquistei no decorrer dessa trajetória, Jorge, Raquel, Geyze, Raimundo: vocês fizeram com que o mestrado fosse menos solitário. Obrigada por compartilharem comigo suas alegrias, tristezas, decepções e revoltas (muitas, por sinal);

Não posso esquecer de demonstrar minha imensa gratidão às pessoas que estiveram comigo desde sempre, compartilhando minhas conquistas e angústias: Beta, Emiliana, Estefânia, Carlos, Valdete, Cibelly, Keilla, Raimunda, Fabiana;

Por fim, a CAPES, pelo apoio financeiro (em forma de bolsa de estudos) que foi fundamental à construção desta pesquisa.

RESUMO

Trata-se de uma proposta de análise-interpretação de *Chã dos Esquecidos* [1977 ou 1978], de Lourdes Ramalho, um texto que continua formalizando temas alusivos à representação da regionalidade nordestina, mas que inaugura uma nova abordagem estético-formal na obra da autora, um projeto de tragédia fundamentada em uma perspectiva melodramática (Maciel, 2020). A trama aborda as vivências de dois núcleos familiares conflituosos, marcados pelas disputas da terra que nomeia a peça e pela defesa da honra familiar, porém a ação também aponta para uma problemática social mais ampla, a migração nordestina para o Norte do país, durante o ciclo de exploração da borracha. Portanto, objetivo discutir a intervenção da cultura da honra nas tensões e nos embates entre os indivíduos durante a ação, tendo em vista que a região tomada como espaço referencial e simbólico, o Nordeste, ainda é marcada por resíduos do patriarcalismo, e por isso, utiliza as regras da honra para ditar os modos de ser-homem e ser-mulher na localidade (Fischer, Manstead e Rodriguez-Mosquera, 1999; Pitt-Rivers, 1965). Dessa maneira, também é meu interesse analisar como se constroem e se articulam as relações entre os gêneros diante da necessidade de preservar a honra familiar, que, nesse contexto sociocultural, é associada aos papéis exercidos pelo feminino frente aos cuidados com o lar e o policiamento dos seus afetos, mas, esta ótica, quando subvertida, ativa as engrenagens dessa cultura da honra, corroborando para desfecho trágico da trama. Por fim, a partir das contribuições de Williams (2002), Szondi (2004; 2011) e Sarrazac (2013; 2017), volto-me para os elementos estéticos-formais do texto em estudo, que, ao serem associados à uma atmosfera rural tradicionalista que oprime os sujeitos sociais, em sua maioria mulheres, frente a uma cultura da honra, apontam para a formalização do trágico em tempos modernos.

PALAVRAS-CHAVE: Chã dos Esquecidos; Cultura da Honra; Trágico Moderno; Patriarcado Residual.

ABSTRACT

This is a proposed analysis-interpretation of *Chã dos Esquecidos* [1977 or 1978], by Lourdes Ramalho, a text that continues to formalize themes alluding to the representation of northeastern regionality, but which inaugurates a new aesthetic-formal approach in the author's work, a tragedy project based on a melodramatic perspective (Maciel, 2020). The plot addresses the experiences of two conflicting families, marked by disputes over the land that names the play and the defense of family honor, but the action also points to a broader social problem, the northeastern migration to the North of the country, during the rubber exploitation cycle. Therefore, the objective is to discuss the intervention of the culture of honor in the tensions and conflicts between individuals during the action, considering that the region taken as a referential and symbolic space, the Northeast, is still marked by residues of patriarchy, and therefore, uses the rules of honor to dictate the ways of being a man and being a woman in the locality (Fischer, Manstead and Rodriguez-Mosquera, 1999; Pitt-Rivers, 1965). In this way, it is also my interest to analyze how relationships between genders are constructed and articulated in view of the need to preserve family honor, which, in this sociocultural context, is associated with the roles played by women in caring for the home and policing of their affections, but this perspective, when subverted, activates the gears of this culture of honor, contributing to the tragic outcome of the plot. Finally, based on the contributions of Williams (2002), Szondi (2004; 2011) and Sarrazac (2013; 2017), I turn to the aesthetic-formal elements of the text under study, which, when associated with a rural atmosphere traditionalism that oppresses social subjects, the majority of whom are women, in the face of a current culture, points to the formalization of the tragic in modern times.

KEYWORDS: Chã dos Esquecidos; Culture of Honor; Modern Tragic; Residual Patriarchy.

SUMÁRIO

| | | |
|-----|--|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 2 | AS DINÂMICAS DE GÊNERO E OS LIAMES DA CULTURA DA HONRA..... | 15 |
| 2.1 | “E agora sozinha!”: a viuvez e o lugar da mulher na “cultura da honra” | 15 |
| 2.2 | O coronelismo como manutenção do mundo dos homens no Nordeste | 29 |
| 2.3 | O mundo das mulheres em meio a uma sociedade masculinizante | 37 |
| 3 | DO INFERNO VERDE E DO NOVO ELDORADO: REPRESENTAÇÕES DA MIGRAÇÃO NORDESTINA PARA A AMAZÔNIA..... | 51 |
| 3.1 | Rápido panorama dos fluxos migratórios nordestinos..... | 51 |
| 3.2 | A sedução mística das águas e a construção discursiva em torno da identidade “cabocla” | 59 |
| 4 | A PRESENÇA DO TRÁGICO MODERNO EM <i>CHÃ DOS ESQUECIDOS</i> | 72 |
| 4.1 | Lourdes Ramalho e sua dramaturgia moderna | 72 |
| 4.2 | Sobre o <i>trágico</i> separado da <i>tragédia</i> | 78 |
| 4.3 | Conflitos fraternos na “cultura da honra”: Caim e Abel revisitados | 90 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 114 |
| | REFERÊNCIAS | 117 |

1 INTRODUÇÃO

O contato com a produção dramaturgical de Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920-2019) aconteceu nos meus últimos períodos do curso de Letras-Português, mais precisamente no componente curricular Dramaturgia Brasileira, disciplina eletiva ofertada pelo Departamento de Letras e Artes da UEPB. À época, recordo que escolhi cursar este componente justamente pela abordagem do texto dramático, que, até aquele momento, não havia encontrado seu espaço nas disciplinas obrigatórias de literatura, as quais sempre foram muito focadas nas manifestações literárias em prosa. Acrescento que, embora essa optativa tenha uma carga horária reduzida, cada aula foi muito proveitosa, posto que o foco não estava unicamente voltado aos aspectos formais dos textos dramaturgical, além do mais, a cada encontro, tive a oportunidade de ler autores os quais sequer conhecia o nome.

Nos momentos finais dessa disciplina, a dramaturgia de Lourdes Ramalho foi utilizada para problematizar as relações/tensões entre campo e cidade, em diferentes períodos – no Rio de Janeiro e, aqui, no Nordeste –, através da análise-interpretação de dois textos, sendo eles *O Tribofe* (1892), de Arthur Azevedo, e *A feira* (1976), de autoria dessa dramaturga. Porém, aos meus olhos, o modo ramalhiano de representar a regionalidade nordestina se sobressaiu, tendo em vista que essa dramaturgia fora construída em diálogo com processos culturais associados aos debates em volta do, assim chamado, regionalismo nordestino, apontando a necessidade de se empreender uma reflexão crítica acerca da representação do Nordeste e do nordestino, afora o simples quadro típico ou a singela sedução pelo pitoresco da linguagem.

Por essa perspectiva, mais tarde, descobri que nos textos da dramaturga ficava evidente a “busca de uma representação realista da prosódia regional, [que, para a dramaturga,] [...] era uma bandeira, um marco e uma marca de um projeto estético, adequado à construção realista-naturalista das personagens na cena” (Maciel, 2018, p. 73). Nesta direção, após aquele primeiro encontro, instaurou-se o interesse em conhecer as demais produções ramalhianas, porém isso não foi possível, uma vez que os seus textos, publicados em livros, não possuíam exemplares à venda e nem estavam disponíveis no formato digital na internet, o que tem marcado, pelo menos até recentemente, a situação editorial de sua obra. Naquele período, a única

alternativa para me aprofundar foi a leitura dos textos críticos, que também não eram muitos, mas, ainda assim, evidenciavam a versatilidade do teatro ramalhiano. Nesta direção, destaco a tese de João Dantas Filho (2017), intitulada de *As Velhas, de Lourdes Ramalho: dramaturgia e encenação*, em que ele analisa esse texto associando-o a peculiaridades do Nordeste, com ênfase sobre as relações sociais e de gênero, crítica social e humana, além de relatar o processo de montagem empreendido pelo *Grupo de Teatro Contratempo*, estreada em 2000 e que permaneceu com apresentações até 2006.

Posteriormente, consegui uma cópia digitalizada d'*As velhas* e, só então, finalmente, consegui ler a peça na íntegra. Naquele momento, eu já estava envolvida no processo de decidir o caminho que iria seguir o meu Trabalho de Conclusão de Curso, um momento que foi regado a incertezas, pois, até então, o que tinha chamado minha atenção era o modo como José de Alencar construía seus “perfis de mulher”, em romances tais quais *Senhora*, *Lucíola* e *Diva*, tanto que chequei a escrever, para a disciplina de Pesquisa Aplicada em Literatura, um projeto que intencionava analisar as protagonistas desses romances – mas optei por abandonar a proposta, porque, àquela altura, já estava saturada de investigar essas figuras de mulheres, inseridas em um mundo sem falhas, divinizadas, retiradas do seu cotidiano, da sua humanidade comum e dotadas de uma pureza arquetípica, características que, segundo Luiz Felipe Ribeiro (2008), tornava-as a-históricas.

Em contraste, os textos de Lourdes Ramalho envolvem uma proposta de representar o Nordeste brasileiro, enquanto um universo marcado por tradições plurais, como é o caso dos hábitos de vida, dos termos linguísticos, das crenças populares e da religiosidade que, assim, estão presentes na cultura do povo, bem como os problemas sociais acarretados pelas secas periódicas que assolam essa região. Esta constatação me conduziu a uma possibilidade de pesquisar sobre um feminino que está mais próximo da minha historicidade, pois os textos da dramaturga são tomados pela “energia de um feminino nada frágil [que] permeia as várias tramas, incorporada a mulheres que são, quase sempre, as condutoras da ação dramática” (Andrade, 2011, p. 38).

As personagens ramalhianas travam diálogos com experiências humanas tão próximas a nós, que, muitas vezes, pensei estar diante das histórias das mulheres que acompanhei ao longo da minha vida – avó, mãe, tias, vizinhas ou meras conhecidas –, que, assim como Mariana e Ludovina, as matriarcas d'*As Velhas*,

tiveram que aprender a conduzir sozinhas os seus destinos e os dos seus filhos, assumindo, inclusive, um duplo papel nos núcleos familiares, o de mãe-pai, tendo em vista que, na maioria das vezes, a figura masculina ausentava-se de cena. Tudo isso implicou na produção do TCC intitulado *Patriarcado e o conceito de honra no sertão nordestino: uma perspectiva sociocultural de análise-interpretação d'As velhas, de Lourdes Ramalho*. Contudo, isso ainda deixava explícita a necessidade de explorar outras nuances da dramaturgia de Lourdes Ramalho, que, assim, possam ser lidas com o fito de problematizar as dinâmicas das relações sociais e de gênero no Nordeste, tão marcadas por uma preocupação excessiva com a “honra”, a qual sugere padrões normativos para os comportamentos dos sujeitos sociais, mediante o que são definidos parâmetros do que seja um comportamento vergonhoso, honroso ou desonrado (Rodriguez Mosquera, Fischer & Manstead, 2004; Gouveia *et al*, 2013).

Por conseguinte, passamos a compreender que cada indivíduo avalia sua honra por meio do olhar do Outro, tendo em vista a concepção de que “a imagem que o sujeito tem de si é também reflexo do que os demais pensam dele. A honra, então, estaria estritamente ligada ao comportamento grupal, na medida em que modula, em certa medida, o comportamento social do sujeito” (Guerra *et al*, 2015, p. 75). É isto que, assim, vai contribuindo para a consolidação de uma *cultura da honra*, nessa localidade, que se impõe por “um conjunto de valores e crenças relativos aos homens que os encoraja a mostrarem-se fortes, zelarem ferozmente pela sua reputação e resolverem conflitos usando a violência (Souza, 2015, p. 19), além de vincular os valores sociomoraes da honra masculina ao comportamento da mulher, reforçando a distinção entre os papéis sociais assumidos por homens e mulheres.

Portanto, neste trabalho, minhas reflexões partem da leitura de *Chã dos Esquecidos*, peça que Lourdes Ramalho manteve, por muitos anos, guardada em seus pertences, tanto que nem ela própria foi capaz de lembrar a data exata em que a escreveu. Porém, as investigações de Maciel (2020) estipulam que esse texto foi escrito por volta de 1977 e 1978, logo após a estreia de *Os Mal-Amados* nos palcos, e revisada na década seguinte, pois a dramaturga tinha o desejo de vê-la montada

por Moncho Rodriguez¹, por volta de 1986, mas este projeto não se concretizou. Então, esse texto continuou engavetado até 2020, quando foi publicado em comemoração ao centenário de nascimento da autora, através de uma parceria da Editora União e da EDUEPB, com organização e aparato crítico de Diógenes Maciel e Valéria Andrade.

Além disso, o professor Diógenes Maciel compreende que essa peça fecha o primeiro ciclo de produção dessa dramaturga, centrado nas representações realistas-regionalistas da cultura nordestina, iniciado nos anos finais da década de 1960, com *Ingrato é o céu*, e sucedido pelas peças *Fogo fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *A feira* (1976), *Os mal amados* (1977) e *A eleição* (1978), mas, ao mesmo tempo, ele acredita que *Chã dos Esquecidos* “é a porta de entrada para outros modos de fazer na dramaturgia ramalhiana”. [Semelhante] e, curiosamente, bastante distinto dos outros [textos] seus”, pois, na análise do pesquisador, destaca-se o provável desejo de Lourdes Ramalho em iniciar um projeto de tragédia fundamentada em uma perspectiva melodramática, visto que na *Chã* ela continua trabalhando com o eixo do amor contrariado e da reparação das injustiças, que, no fim das contas, não se concretiza; e, no que diz respeito à permanência dos temas alusivos à representação da regionalidade nordestina, se sobressaem os conflitos familiares engessados pelos mecanismos da *cultura da honra*, mas, dessa vez, a autora afasta-se das “convenções sobre a linguagem das personagens, da exploração da cultura popular e abre-se para novas abordagens temático-formais (MACIEL, 2020, p. 99).

Destarte, esse é um drama (enquanto forma) pelo qual Lourdes Ramalho retoma as abordagens em torno das disputas de terra e da honra familiar, bem como aponta para uma problemática social mais ampla, fazendo alusão aos conflitos entre caboclos e brancos durante o ciclo de exploração da borracha na região Norte do país,

¹ Ramon Rodriguez Guisande (1951- 2023), ou, apenas, Moncho Rodriguez, nasceu em Vigo, na Espanha, foi encenador e diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, adrecista, músico e formador de atores, dedicando-se ao desenvolvimento de projetos que promoviam diálogos culturais no teatro brasileiro, espanhol, francês e italiano, entre outros. Tornou-se reconhecido como um dos encenadores mais enérgicos do teatro ibérico, devido a sua busca por representar nos palcos a presença da cultura ibérica no Nordeste. Foi assim que este diretor encontrou nos textos de Lourdes Ramalho um laboratório para desenvolver suas investigações acerca do “Nordestebéria”, porque, segundo Ferreira (2001, p. 49), “isso se deve à profunda comunhão estética e ideológica entre ambos, no sentido de aproximar o Nordeste brasileiro da Península Ibérica”. Por esse motivo, Lourdes Ramalho tornou-se a autora preferida de Moncho (tido com seu filho “na arte”) e, juntos, desenvolveram uma forte parceria, o que resultou na encenação de *As velhas* (1988), *Fêmeas* (1989); *Romance do Conquistador* (1991); *A feira* (1993); *Reino de Preste João* (1994); *O trovador encantado* (2000).

que, nesse caso, estão associados às migrações nordestinas em decorrência da seca para aquela localidade. Assim, a malha desse drama ramalhiano envolve dois núcleos familiares: de um lado, temos o centro familiar de Mãe Donana, recém-viúva, e seus filhos, Pedro e André; do outro, aparece o enfermo coronel João (ausente da cena, só aparecendo nos diálogos entre as personagens) e seus filhos, Diogo e Isabel, que, diante da doença do pai e da “falta de juízo” do irmão, que só se importa com farras e bebedeiras, se torna a representante da família nas disputas pela propriedade que nomeia a peça.

Ademais, esse é um texto em que não há espaço para a comicidade, tanto que Lourdes abandona a habitual estrutura tragicômica das peças daquele seu primeiro ciclo de produções e se aproxima da construção de um “*drama trágico*, em que o riso se evade e as reviravoltas de enredo são ditadas por uma caracterização mais sisuda, seja dos caracteres seja da própria ação” (MACIEL, 2020, p. 98). Sendo assim, a dimensão trágica aparece desde o título, formado por uma referência espacial, a chã, e um adjetivo que aponta para o pagamento da memória e instaura uma imagem de desolação, segundo Maciel (2020, p. 90). Lourdes Ramalho, explica, ainda, que, no Nordeste, “chã” é o nome que se dá a um planalto de vegetação improdutivo, por isso, na peça, o espaço é representado como um terreno salitroso e infértil, a despeito do manancial de água (termal e sulfurosa, mas também mineral) que, acumulada nos “baciões”, atrai animais que estão à beira da morte e, posteriormente, suas ossadas tornam-se parte da paisagem. Todavia, ao longo da ação, a presença do trágico é acentuada, principalmente, pelo envolvimento amoroso do filho de Donana e da filha do Coronel João, pois, quando a paixão explode entre Pedro e Isabel, os dois deixam de ocupar polos distintos na disputa pela Chã, o que os afasta das demandas de sangue e de família e instaura os acentos melodramáticos na trama, avivando, mais uma vez, os ditames sobre a honra.

Feitas essas considerações, realizo a análise-interpretação de *Chã dos Esquecidos* objetivando discutir a intervenção da cultura da honra nas tensões e nos embates entre os indivíduos no decorrer da ação, tendo em vista que a região tomada por Lourdes Ramalho como espaço referencial e simbólico, o Nordeste, ainda é marcada por resíduos do patriarcalismo, herança de nossa colonização ibérica, e por isso, utiliza as regras da honra para ditar os modos de ser-homem e ser-mulher na localidade. Dessa maneira, também é meu interesse analisar como se constroem e se articulam as relações entre os gêneros diante da necessidade de preservar a honra

familiar, que, nesse contexto sociocultural, é associada aos papéis exercidos pelo feminino frente aos cuidados com o lar e o policiamento dos seus afetos. Porém, o feminino que a autora constrói, representado pela figura de Isabel, subverte esta ótica, ao declarar o interesse amoroso-sexual que sente por Pedro, o que, provavelmente, ativa as engrenagens dessa cultura da honra, corroborando para o fim trágico da trama.

As discussões em torno dos valores sociomoraes da honra dividem o espaço com as problematizações em torno da migração Nordestina para o Norte, durante o clico de exploração da borracha, motivada pela promessa de melhores condições de vida. Sendo assim, nessa análise crítico-interpretativa torna-se necessário investigar as reverberações da presença de Pedro entre os caboclos nortistas, pois tenho a hipótese que essa seja uma marca do rompimento das relações familiares, o que avulta ainda mais o conflito pela posse da chã.

Portanto, esta dissertação é composta por três capítulos, a saber: “As dinâmicas de gênero e os liames da cultura da honra”, em que apresento os modos como as relações familiares e interpessoais das personagens são condicionadas pela cultura da honra, na intenção de evidenciar as assimetrias das relações sociais entre os gêneros, destacando, principalmente, as (re)ações do feminino em uma sociedade masculinizante, que ora reproduz a cultura do patriarcado, ora rejeita-a, bem como as estratégias do masculino para manter sua posição no “mundo dos homens”, através da continuidade do sistema coronelista. Posteriormente, a discussão estende-se a outro capítulo, intitulado “Do Inferno Verde e do Novo Eldorado: representações das migrações nordestinas para a Amazônia, em que, inicialmente, comento fatores sociais que motivaram os fluxos migratórios dos nordestinos para a região Norte”. Em seguida, analiso a forma com que Lourdes Ramalho representa o território amazônico, que se manifesta através do duplo inferno-paraíso, que instaura a dimensão mítica no texto em estudo. Por último, em “A presença do trágico moderno em Lourdes Ramalho” concentro-me nas questões estético-formais da peça, assim, primeiramente, apresento os diálogos da dramaturgia ramalhiana com as formas modernas de fazer teatro. Depois, realizo uma investigação acerca dos sentidos assumidos pelo termo *trágico* no decorrer do tempo e, por fim, retomo a análise- interpretação do texto em estudo enfatizando os modos com os pressupostos do trágico moderno aparecem na trama, priorizando a relação conflituosa de Pedro e André.

2 AS DINÂMICAS DE GÊNERO E OS LIAMES DA CULTURA DA HONRA

2.1 “E agora sozinha!”: a viuvez e o lugar da mulher na “cultura da honra”

Antes de tudo, é necessário pontuar que a *viúva* é uma personalidade com uma identidade que raramente é questionada, seja na historiografia, seja na literatura. Carolina Braga (2019) explica que este é um estado civil marcado por estereótipos e com sólida presença no imaginário ocidental, posto que os discursos cristalizaram a viúva, muitas vezes, como uma mulher sem companhia, desamparada e abandonada, além de imersa na representação da morte, dos trajes pretos, do luto e da reclusão.

Em uma revisão historiográfica, Lídia Possas (2008a) se reporta aos anos iniciais da República para discutir o tema, uma vez que, nesse período, a viuvez foi alvo de problematizações por parte da sociedade burguesa, desestabilizando aspectos da sociedade patriarcal – preocupada com a descendência patrilinear e com o controle masculino sobre o feminino. À época, as discussões ficaram centradas, principalmente, na identificação da mulher no seio da família e na sua participação na construção familiar. Contudo, esse debate foi conduzido por um viés jurídico, em decorrência da necessidade de regulamentar a transmissão e a posse da propriedade, no caso de herança, bem como definir as atribuições do *pátrio poder* frente à família, no tocante aos filhos, já que esta era uma expressão empregada para fazer referência ao exercício da autoridade paterna sobre os filhos menores e até mesmo sobre os maiores que viviam sob o teto dos pais, como explica Linda Lewin (1993).

Com a morte do marido, a viúva assumia a função de representar o patriarca, tendo em vista que, de acordo com Nazzari (2001), o gênero (pai ou mãe) não era o fator determinante, pois o importante era a posição assumida dentro da família, do patriarca ou de sua representante. Mesmo assim, em *Mulheres e Viuvez: recuperando fragmentos, reconstruindo papéis*, Lídia Possas (2008a) esclarece que

Quando um dos cônjuges era uma mulher a situação formal da família diante da ausência da autoridade patriarcal, em vários casos desdobravam-se em situações de conflito, de questionamentos sobre a sua capacidade de exercer o *pátrio poder*, de legalidade, de competência e funções que em que, em muitos casos, ainda são presentes nos dias atuais, mesmo diante Estatuto da Mulher Casada (1962) e no Novo Código Civil/20024, que incorporou muitas das conquistas obtidas [pelas mulheres] anteriormente (Possas, 2008a, p.1).

Dessa maneira, posteriormente, Possas (2008b, s/p.) concluiu que as normas sociais continuaram exigindo que a mulher-viúva fosse reclusa e recatada, para evitar “manchar” o nome do marido e da família. Por isso, raramente, ela conseguiria se desviar dos olhares curiosos da comunidade, dos vizinhos ou dos próprios parentes do morto, mesmo que a implementação da República tenha operado mudanças “na dinâmica de uma modernidade que refletia seus desdobramentos no cotidiano, oferecendo maior visibilidade de situações, de atividades e possibilidades no mundo do trabalho”.

Ademais, a historiadora acredita que, na atualidade, a viuvez pode ser compreendida como uma identidade individual, ainda que esse seja um conceito internalizado nas e pelas coletividades, pois, do mesmo modo que assume definições e práticas diversificadas dentro de esferas definidas como masculinas e femininas perante a morte, essa é uma noção que permite variações de tempo e espaço na historicidade. Carolina Braga (2019, p. 44) reforça esse pensamento ao acrescentar que

Viúvas não se reduzem apenas à situação de convivências sociais e prescrições jurídicas diante da perda do marido. É uma construção histórica, inusitada pelo circunstancial, recebendo de várias comunidades distintas concepções, vivências e tratamentos.

No entanto, os estudos que se debruçam sobre o tema da viuvez o associam, necessariamente, ao casamento, compreendendo-a como o último estágio de uma sequência que iniciado com o matrimônio (Sau, 2001; Possas, 2009; Braga, 2019), o que justifica a presença de valores do sistema patriarcal nas regras e nos comportamentos sociais impostos às mulheres viúvas, porque, sendo a viuvez um estado civil intrinsecamente familiar, como acredita Braga (2019), e o casamento conduzido sob a organização social patriarcal, este último torna-se responsável por acentuar a delimitação dos espaços de atuação entre os gêneros.

Logo, o espaço comum foi dividido em dois polos: mundo público, associado ao masculino, e mundo privado, determinado ao feminino. Em *A Família Patriarcal Contemporânea*, Mariano (2018) reflete que o Brasil permanece adotando as características patriarcais na organização familiar, porém, de modo geral, isso não quer dizer que esse tenha sido o único modelo familiar encontrado na sociedade brasileira. Em meados do século XX, esta sociedade estava passando por um

acelerado processo de modificação nos hábitos, valores e ideias, por influência da industrialização, o que trouxe consigo modelos burgueses de vida, a modernização técnico-científica e a modernidade cultural, corroborando também para renovação das formas de funcionamento da vida familiar.

Conseqüentemente, o patriarca começava a perder autonomia, tendo seu poder diminuído, posto que as alterações nos modelos de família significaram mais uma diversificação do que uma ruptura com os modelos tradicionais (Brás, 2022). Entretanto, ainda assim podemos afirmar que os valores patriarcais atravessaram os tempos e deixaram suas marcas na contemporaneidade, conforme verificamos na legislação e nas constantes reivindicações de grupos sociais minoritários por igualdade de direitos.

Decerto, pode-se supor que, com a viuvez, seria inviável manter em funcionamento um contrato social sustentado na desigualdade e verticalidade entre homens e mulheres na relação conjugal. Em consequência disso, alguns estudos tendem a associar a perda do cônjuge à sensação de alívio e liberdade na vida das mulheres idosas, uma vez que, a partir de então, elas poderiam dar vazão aos próprios sentimentos e opiniões (Tôrres, 2006). Porém, em uma pesquisa recente, Ana Rita Brás (2022), ao entrevistar mulheres viúvas com idades entre 60 e 79 anos, constata que a morte do cônjuge não desfez esse contrato: o que aconteceu foi a diminuição do compromisso com as tarefas domésticas e o cuidado com marido e os demais familiares.

Por isso, ela ressalta que,

Apesar do aliviar do compromisso com o trabalho doméstico, a morte do cônjuge não resultou numa alteração do papel das mulheres viúvas na provisão de bem-estar no seio familiar. Depois de cuidarem dos maridos, as mulheres entrevistadas continuam a cuidar da casa, dos filhos, dos netos e de outros familiares. É para eles que orientam a sua vida e as suas trajetórias demonstraram ser perpassadas por obrigações familiares. [...] [Dessa forma,] [o] papel que as mulheres [...] assumem na reprodução de bem-estar na viuvez é uma continuidade daquele assumido na conjugalidade, corroborando a ideia de que hoje ainda não assistimos a um modelo de divisão sexual mais igualitário e democrático (Brás, 2022, p. 63).

É nesta direção que, em *Chã dos Esquecidos*, Lourdes Ramalho, ao trazer para o protagonismo uma viúva, também retomará os discursos que foram arraigados sobre os valores em vista do que é ser mulher no Nordeste, espaço referencial e simbólico do texto em análise, pois, nesta localidade, as representações do feminino

estão profundamente relacionadas ao contexto em que estão inseridas, na historicidade e nas marcas culturais presentes nesse cenário. Isso porque, na concepção de Falci (1997),

o isolamento do sertão, as condições locais de povoamento, as condições ambientais de clima e a formação de uma sociedade patriarcal altamente estratificada influíram nas especificidades das mulheres do sertão. Lugares diferentes, historicidades específicas podem conduzir a outros signos, outras representações do mundo feminino (Falci, 1997, p. 275 *apud* Azevedo; Dutra, 2019, p. 9-10).

Na primeira cena da peça somos apresentados a Donana, mulher idosa, que perdera o marido recentemente. Contudo, ela não revela muitos detalhes de seu cônjuge, tanto que o nome dele sequer é pronunciado, além de não se expor detalhes sobre como era o convívio travado entre os dois: o que, assim, pode ser uma indicação de que aquela união tenha acontecido mediante os ditames um casamento “arranjado”, prática comum entre as famílias pertencentes aos segmentos alto e médio da sociedade. Naquele contexto, dificilmente o casamento seria baseado no ideal de amor romântico, já que o papel desempenhado pelo feminino, nesse mercado matrimonial, tinha um significado importante para garantir a propriedade familiar, tornando-se agregadora de valor no conjunto de bens do futuro cônjuge (Valente, 2009; Braga, 2019).

Diante disso, o que preocupa a recém-viúva, como representada no texto ramalhiano, não é a morte do companheiro, mas a falta de notícias de Pedro, o filho mais velho, que se afastou do seio familiar para viver no Norte do país. Por esse motivo, ela aguarda retorno do primogênito para participar da missa do pai e, posteriormente, iniciar os trâmites relativos à partilha de terras. No entanto, o rapaz não retorna o telegrama enviado pela mãe, deixando-a angustiada, o que desagrade a André, o seu outro filho, como é evidente nos seguintes diálogos:

DONANA (suspira, pesarosa) — Mais um dia se passa e Pedro não chega pra missa do pai. Nem resposta deu ao telegrama...
 ANDRÉ — É melhor que nem venha. — Pra armar confusão...
 DONANA — Ele quer só o nosso direito
 ANDRÉ — Direito! — O pai já havia encerrado a pendência...
 DONANA (*altiva*) — Mas eu não!
 ANDRÉ (*desdenhoso*) — Questionar por um chão salitrado que jamais deu um talo de capim...
 DONANA — Mas é meu! Eu herdei de meus pais. — E por isso meu filho está desterrado naquelas lonjuras.

ANDRÉ — Não é verdade! Pedro tem quarenta anos e bem sabe o que faz.
 Está lá porque quer. E a senhora a chorar por quem não merece...
 DONANA — Ah, meu Deus, engolir tudo isto — e agora sozinha!
 ANDRÉ (impaciente) — Começou outra vez! — Eu não tenho paciência pra
 ouvir choradeira! Fico logo nervoso (Ramalho, 2020, p. 42)².

Provavelmente, essa angústia de Donana não se dá unicamente pela saudade que tem do filho mais velho, mas, também, pelo abalo que o *status* de viúva ocasionara em seu cotidiano, já que, nessa nova etapa de sua vida, ela precisará urdir outra identidade social, um outro estado civil, o que levará a alterações de cunho social, cultural e religioso, com implicações relevantes no que tange à sua posição no tecido comunitário. Além disso, não é possível esquecer que os discursos que auxiliaram a construir o imaginário sobre Nordeste sempre fizeram questão de evidenciar que essa sociedade, desde seus primórdios, fora estruturada no regime patriarcal (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013).

Consequentemente, esse modo de estruturação também reverberava na formação dos núcleos familiares, tanto que, por um longo período, a visão de família patriarcal (tal qual proposta por Gilberto Freyre (1953), em *Casa Grande e Senzala*) norteou grande parte das discussões acerca da relação entre família e sociedade no Nordeste, como reflete Tanya Brandão (2007).

Porém, Iranilson Oliveira (2002) pontua que a visão freyriana sobre a estrutura das famílias teve bastante aceitação porque

Muitas práticas discursivas se cruzaram para dar funcionalidade e instituir o conceito de família patriarcal, para dar concretude à ideia de que um patriarcalismo existe desde o período colonial brasileiro. Freyre elaborou esse conceito, mas uma ampla rede de poder/saber (jornais, revistas, relatórios, congressos, encontros, instituições) [que] lhe deu visibilidade e dizibilidade, divulgando-o não apenas em Recife, [sua área de atuação,] mas em toda nação, produzindo discursos e textos na contramão da modernidade (Oliveira, 2002, *apud* Brandão, 2007, p. 209).

Nessa perspectiva, as mulheres dessa região foram educadas a verdadeiramente cultivar o matrimônio, acreditando, na maioria das vezes, que *ser esposa* de alguém seria primordial para conquistar respeito e aceitação do meio social. Assim, as mulheres mais abastadas, como Donana, recebiam uma educação que as preparava para serem esposas, mães e donas de casa; para desenvolver

² Doravante, a edição consultada será sempre esta, assim, indicaremos apenas a paginação nos excertos do texto ramalhiano em comento.

habilidades com as prendas domésticas, tais quais bordar, cozinhar, costurar etc.: todas ligadas não ao sustento financeiro da casa, mas a um modo de gerir a economia doméstica como um auxílio precioso ao marido e, depois, aos filhos.

É por estes liames que Albuquerque Júnior (2013) também comenta a supervalorização do casamento pelas mulheres nordestina, ao frisar que

[...] não existe dúvida para quem escreve no começo do século XX de que o destino da mulher é o casamento, e que amor, maternidade e vida doméstica são coisas inseparáveis, e aquilo que realizaria e traria a felicidade para a mulher. Toda a vida dela deveria estar voltada para cuidar e dar amor e afeto aos seus maridos e filhos (Albuquerque Júnior, 2013, p. 72).

Em vista disso, considero que, para Donana, a viuvez é uma condição peculiar, por ser, segundo Alda Brito Motta (2005, p. 8), “inesperada, não planejada, instantaneamente modificadora da vida das pessoas. Representa uma súbita quebra do equilíbrio, real ou suposto, das relações de família e a urgência do estabelecimento de novos arranjos no grupo familiar”.

Assim, a perda do par conjugal é tida pela sociedade e pelos familiares como a instauração de uma fragilidade, posto que, especialmente no caso da mulher idosa e de camadas sociais mais elevadas, falta o *provedor*, aquele que é posto no lugar de chefe do grupo doméstico e seu representante na esfera pública. Dessa maneira, com o falecimento do marido, Donana perde a posição social de “esposa”, necessitando, agora, assumir a chefia da família, tendo, inclusive, que administrar a relação conflituosa que seus filhos mantêm, pois, desde aqueles primeiros diálogos, já é perceptível que os dois (há tempos) não conseguem se entender, pois, como se adivinha, tudo isso vai sendo associado ao afastamento do filho mais velho do convívio com os familiares, o que vai reforçando, ainda mais, para a recém-viúva, a ideia de que a sua família está se desfazendo. Isto, por fim, poderia ocasionar o falatório dos parentes do marido, que ela aguarda receber em casa, bem como dos demais membros da comunidade em que ela está inserida – como se, dali por diante, ela precisasse assumir a manutenção do *status quo* como tarefa de continuidade daquilo que era, simplesmente, mantido pela simples existência do marido-homem.

Por outro lado, devido à ênfase dada a partilha de terras, nota-se que mãe Donana não teria dificuldades para gerenciar o lar, pois o marido a deixou em uma situação financeira confortável, não lhe exigindo ou de seus filhos que trabalhassem para garantir o sustento da casa, como acontecia com as viúvas pobres, obrigadas a

exercer inúmeras funções, sendo costureiras, fiadeiras, rendeiras, lavadeiras, roceiras, trabalhando inclusive com a enxada como os homens o faziam. Em cenários como esse, Albuquerque Junior (2013) comenta que as dificuldades enfrentadas, pelas mulheres menos favorecidas na condição de chefes de família, as obrigava a assumir características associadas ao masculino, tais como a força, a rudez, que finda por construir a de “mulher-macho” que, no Nordeste, tornou-se uma

[...] uma exigência da natureza hostil e da sociedade marcada pela necessidade de coragem e destemor constante. Portanto, o discurso regionalista nordestino vai criando não só o homem nordestino, mas a própria mulher nordestina como caracterizados por traços masculinos, traços da sertaneja (Albuquerque Júnior, 2013, p. 272)

Todavia, Donana aparenta não ter nenhum interesse em instaurar uma nova organização familiar, porque, na ausência do marido, segundo seu modo de agir e pensar, poderiam partir dela as decisões sobre a gerência da casa e das terras da família. Mas, aparentemente, essa não é a sua intenção, posto que seria uma ruptura muito brusca com o modo de vida com que ela estava habituada, na medida em que, como já pontuou Carmem Salgado (2002, p. 15), para uma mulher que “dedicou sua vida e suas energias para sua família e na criação dos filhos ou filhas, a necessidade de redirecioná-la torna-se ameaçador”. Em decorrência disso, ela tem preocupações com o avanço da idade, capaz de reforçar sua posição de fragilidade e de vulnerabilidade, já que a chegada da velhice acarreta mudanças de natureza física, por exemplo, como doenças ou agravos de saúde, problemas que, na ação da peça, já começaram a atingir a viúva, em algumas cenas, possivelmente adoentada.

Logo, Donana anseia pelo retorno de Pedro porque se sente incapaz de tomar para si tantas responsabilidades, enxergando nesse filho (justamente, por ser o mais velho, elevado à posição naturalizada de “homem da casa”, na ausência do pai, tendo em vista a perspectiva patrilinear da sociedade) o suporte necessário para intermediar os conflitos gerados pela divisão da herança, uma vez que planejava retomar um assunto que, há tempos, o seu marido tinha dado como encerrado, a saber, a posse da chã. Herdada dos seus pais, parte dessa terra fora tomada indevidamente pelo Coronel João, personalidade bastante influente na localidade, e, por isso, o pai de Pedro e André preferira não se indispor para não perder o apoio dele nas decisões do Conselho da comunidade: no presente da ação, a sua esposa, agora viúva, teria a

oportunidade de adentrar a discussão sobre um assunto que, até ali, fora tratado sob a ótica do mundo “dos homens”.

Ao portar o título de “coronel”, João deve ser compreendido como o chefe local, o que exigia a manutenção da sociabilidade por aqueles que possuíam menor prestígio financeiro e político na região. Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976) explica que um “coronel” é algo deveras importante, na medida em que esta posição no grupo social

[...] constituía uma espécie de elemento socioeconômico polarizador, que servia de ponto de referência para se conhecer a distribuição dos indivíduos no espaço social, fossem estes seus pares ou seus inferiores. Era o elemento chave para se saber quais as linhas políticas divisórias entre os grupos e os subgrupos na estrutura tradicional brasileira (Queiroz, 1976, p. 164)

Nessa perspectiva, em sociedades que adotavam o coronelismo como um sistema de domínio, o coronel é um personagem que substitui o poder do Estado no exercício das funções públicas, permitindo-lhe agir de acordo com seus interesses pessoais, tanto políticos quanto econômicos, e em função dos seus familiares e das suas relações de amizade e compadrio. Diante disso, embora o coronel João seja sempre referido como “amigo da família”, é provável que o marido de Donana tivesse uma atuação similar a um cabo eleitoral, que, no sistema coronelistas, controlava os votos das massas rurais. Porém, para exercer tal função, era importante que se mantivesse uma boa relação com os membros da comunidade, bem como prestígio entre seu eleitorado. Diante disso, cremos que a amizade desse homem com o Coronel tenha sido construída por meio da política assistencialista-paternalista, uma espécie de “contrato” sustentado por “favores pessoais” ofertados pela liderança municipal à comunidade local, bem como as relações de compadrio e de amizade que interagem correlatamente com aqueles”, como esclarece Sousa (1995, p. 325).

Consequentemente, a morte do esposo permitiu que Donana tivesse mais liberdade para tratar de suas demandas individuais, libertando-a da decisão tomada pelo marido a respeito da chã, e rompendo, assim, esse contrato anteriormente travado com o Coronel. No entanto, a decisão de reivindicar essa propriedade desagradou a André, seu filho mais novo, que preferia manter o bom relacionamento com o chefe local para que, futuramente, pudesse ocupar o lugar do pai no Conselho, bem como casar-se com Isabel, filha do Coronel, objetivando unificar os bens das duas famílias. Ou seja, a ausência do pai também implicava na mudança de

comportamento de André que, ao perceber a fragilidade da mãe (na vida social e na vida privada), ocasionada pela viuvez, começava a agir como se fosse a pessoa mais adequada para suceder o pai, por isso ele não deseja o retorno de Pedro – que, por ser o filho mais velho, naturalmente, se tornaria diante daquele arranjo societário, o responsável pelo comando da família.

Dessa maneira, Donana e André passam a manter um conflito de interesses, em que, o tempo todo, ele tenta desqualificar a esperança que a mãe deposita no desejo de retorno expresso na figura de Pedro:

DONANA — Eu sei. Com você não posso contar.

ANDRÉ — É. A gente sempre pensou diferente. E não é agora, com o pai enterrado...

DONANA — Ele está enterrado, mas eu estou viva! E ainda posso...

ANDRÉ — Bastou falar naquele sujeito... — Quer apostar como ele não vem dar o ar da graça?

DONANA — Deus é grande! [...]

ANDRÉ — Que esperança — coitada! (p. 43)

É evidente que Donana não está disposta a deixar seus interesses em segundo plano somente para atender às ambições políticas e econômicas de um homem que não era seu marido. Entretanto, sozinha, provavelmente, ela não conseguiria barrar as ações de André, que tinha como aliado Diogo, filho do coronel, já que ambos já se articulavam para conseguir acordos políticos nos mesmos moldes daqueles firmados pelos seus pais. Ademais, a falta de notícias do irmão deixa-o cada vez mais seguro para tomar posse dos assuntos da casa, como, por exemplo, as questões pertinentes ao trato dos animais, à administração das propriedades e das finanças da família, embora a mãe acreditasse que ele era incapaz de assumir tais responsabilidades, por causa de sua imaturidade, temperamento violento e do vício em bebidas alcoólicas.

Porém, quanto mais Donana tentava conscientizá-lo das ações e visões de mundo equivocadas que ele vinha ostentando, mais suas ambições aumentavam – tanto que ele revela o desejo de também ser um coronel, aspiração que compartilha com o amigo, Diogo (que ele deseja ter por cunhado!):

ANDRÉ (*vaidoso*) — [Diogo] lá e eu aqui. — Eis os novos coronéis!

DONANA — Muito verdes ainda — muito verdes, precisando de muito juízo!

ISABEL — Tem razão — esses dois...

ANDRÉ — Não confiam? Pois vão ver — de agora em diante, vamos ser respeitados! — Eu nasci pra mandar, pra dar ordens e ser atendido. — Escreveu e não leu...[...] (p. 44)

É pertinente pontuar que, embora Donana demonstre sua insatisfação com as ações de André, ela não consegue impedir suas bruscas movimentações para tomar posse dos assuntos da casa. Muitas vezes, ele chega a ser desrespeitoso com a mãe, desdenhando de suas opiniões, já que os dois tinham visões muito divergentes sobre o modo de conduzir a família. A figura de Donana, e o que ela representa, não é mais capaz de intimidar o filho, que, certamente, acha-a inútil, por ser *mulher* e *velha*, apoiando-se nos mitos e nos estereótipos acerca da suposta inutilidade das mulheres idosas.

Aquele jovem, certamente, não reproduziria as mesmas atitudes diante da presença do pai, que, por ser do sexo masculino, naturalmente imprimiria respeito no âmbito público e privado – pois, naquele contexto, “enquanto os homens de idade avançada são ‘durões, rudes e viris’, as mulheres estão ‘enrugadas’. Os cabelos brancos e a calvície que fazem os homens parecerem “distintos e muito atrativos”, mostram uma mulher em ‘decadência” (Salgado, 2002, p. 12).

Mais adiante, os diálogos reforçam que a experiência atual de Donana não é de liberdade ou de alívio, possibilidades apontadas por Falcão (2012) para mulheres que tiveram suas vivências limitadas pelo cônjuge ou por decorrência do próprio casamento, tendo em vista que André, aproveitando-se da fragilidade da viúva, limita ainda mais a participação dela nas decisões sobre a administração do dinheiro e dos bens da família. Além disso, ele também se intromete nas questões individuais de Donana, cogitando uni-la ao Coronel João para apressar o seu casamento com Isabel e para se esquivar da responsabilidade de cuidar da mãe. Neste tocante, ele não recebe o apoio da noiva, que o recrimina, obrigando-o a encerrar o assunto.

ANDRÉ — Conversei com Mãe sobre o nosso casório e ela acha que deve ser logo.

ISABEL — Pois eu não! Meu pai está doente... a Madrinha só... Cada qual tem os seus pra cuidar.

ANDRÉ — E se a gente casar e juntar os velhotes num canto?

ISABEL — Nem pensar!

ANDRÉ — Eles juntos, cuidavam um do outro...

ISABEL — Que maluco!

ANDRÉ — Está bem. Não se fala mais nisso. — Dê-me um beijo.

ISABEL — Não agora. Não estou pra agarrados.

ANDRÉ — Estamos sós. Minha mãe nos deixou de propósito.

ISABEL — Não me aperte. Assim não. Eu não gosto!

ANDRÉ — Mas eu gosto! (*Agarrando-a.*) Ai, que bom! (p. 47)

Todavia, a conversa entre o casal reforça um dos principais estereótipos contra as pessoas idosas, a assexualidade, pois, geralmente, entende-se que o homem e a mulher mais velhos são pouco atraentes sexualmente e incapazes de se interessarem por sexo. De acordo com Merryn Gott (2005), a palavra “sexualidade” possui uma semântica associada a uma ideia de saúde, juventude e beleza, principalmente física, ao passo que o envelhecimento se relaciona com a denominação “terceira idade”, sempre associada a imagens de declínio e decadência física, doença e fraqueza. Lopez e Fuertes (1999, p.138 *apud* Valente, 2012, p. 27) acrescentam que

O modelo dominante de figura corporal atrativa, baseado na juventude, elegância, vigor físico, ausência de gordura, etc., faz com que a velhice seja sinónimo de fealdade, o que leva muitas pessoas mais velhas, pelo simples facto de o serem, a considerarem que não podem atrair os outros e a autolimitarem as suas relações. Além disso, este modelo interiorizado faz com que os idosos pareçam realmente feios e indesejáveis do ponto de vista sexual.

Concepções como essas são constantemente reproduzidas em virtude do suporte recebido por uma sociedade que exalta a juventude, em específico a das mulheres. Na cultura ocidental, Strey *et al* (1999, p. 26) observam que, atualmente, o que define o feminino é “beleza”, “juventude” e a “capacidade de ser mãe”, porém, o envelhecimento anularia tais atributos, e, provavelmente, “as pessoas mais velhas sejam percebidas como [inúteis]. E, na medida em que, ocasionalmente, vão adoecendo, passam também para a categoria das que atrapalham e perturbam a vida das demais pessoas”. Decerto, é assim que pensa André, enxergando, no casamento de Donana com o coronel, a possibilidade de ver-se livre dos dois (velhos) para efetivar os seus objetivos, posto que a união transformaria sua mãe na “cuidadora” do homem mais velho, retirando essa responsabilidade de Isabel, que, assim, poderia dedicar-se ao casamento e à expansão da família. Logo, André assumiria de modo mais rápido o posto de coronel e controlaria as propriedades e as finanças das duas famílias.

Contudo, Donana não está alheia a tudo isso: ela tem consciência das ambições do filho mais novo, só tolerando suas ações equivocadas enquanto Pedro não retorna à casa, pois, seguramente, a viúva acredita que se o médico assumisse a responsabilidade pela chefia da família, ela teria suas convicções respeitadas e estaria ao seu lado, participando ativamente da gerência da casa e do patrimônio familiar. Conforme seu desejo, Pedro abandonaria sua estada no Norte e, novamente,

integraria o núcleo familiar, erigindo, então, um modelo de família mais aceitável aos olhos do patriarcalismo.

Na noite anterior à missa do pai, o desejo de Donana é atendido, pois seu filho retorna e demonstra interesse na resolução das demandas da família, uma vez que a primeira ação de Pedro é incluir a Chã dos Esquecidos entre os bens que deveriam ser declarados no inventário, como o diálogo evidencia:

ANDRÉ — Convenceu-se que Pedro veio mesmo armar confusão?

DONANA — Só pediu que arrolassem a Chã entre os bens do espólio.

ANDRÉ — Declarou que estava em poder de terceiros.

DONANA — Não mentiu.

ANDRÉ — Deu a entender que Diogo e o pai são ladrões.

DONANA — Que exagero...

ANDRÉ — Para os nossos inimigos vai ser prato cheio. Já estão explorando!
E na próxima eleição vou me candidatar, ocupar o lugar de meu pai no Conselho — e preciso dos votos do Coronel João.

[...]

DONANA — Meu filho voltou. Estou velha e só: vai ficar comigo. (p. 46)

Nessa cena, André aparece irritado com a retomada da discussão sobre a posse da chã, porque, para ele, não era conveniente romper a relação amistosa que sua família mantinha com o coronel João, posto que, certamente, ele perderia o apoio do pai de Diogo e Isabel em uma futura candidatura ao Conselho. Em compensação, a atitude de Pedro eleva as expectativas de Donana em face de seu retorno ao convívio familiar, mas, com o avanço dos diálogos, é revelado que esse não era o seu intento: o médico é enfático ao dizer que só esperava o resultado do inventário para retornar aos seringais, onde continuaria intervindo junto às populações locais, decepcionando a mãe que não compreende os seus propósitos.

Diante da recusa de seu primogênito, Donana expressa o quanto a morte do marido a fragilizou, na tentativa de convencê-lo de que ela necessita de seu apoio para se reestabelecer, notadamente diante das novas condições sociais e privadas impostas pela viuvez e pelo envelhecimento. Todavia, quem percebe o seu real estado é Isabel, que, compadecida, tenta convencer Pedro a ficar: “A morte de seu pai deixou-a frágil... Está envelhecida e só. E sente-se feliz com sua volta. É o filho médico pra lhe dar assistência. Donana anda doente: não diz, mas anda” (Ramalho, 2020, p. 50), mas suas palavras não obtêm o efeito desejado, já que ele insiste que precisa retornar ao Norte.

Donana se entristece ainda mais com a relação conflituosa de Pedro e André, em decorrência da divisão das terras da família, que ocorre de maneira desigual: ao

filho mais novo foram destinadas as melhores terras, enquanto o mais velho contentou-se com a conquista da chã. Mesmo assim, André não aceita formalizar o acordo e permanece tramando contra o irmão, pois sua intenção é apoderar-se de todos os bens paternos. Percebendo essa movimentação, Donana apoia-se na religião/religiosidade visando encontrar um caminho para amenizar a briga entre os filhos, posto que, no decorrer da ação, ela aparece como uma mulher muito religiosa, tanto que sua vida social se resumia às saídas para ir à missa. Nesse caso, Galicioli, Lopes e Rabelo (2013) compreendem que a religiosidade

pode ser considerada como um recurso cognitivo, emocional e comportamental para lidar com uma situação considerada difícil pelo indivíduo. Para Socci (2010), enquanto recurso de enfrentamento, pode suavizar o impacto de eventos negativos, bem como facilitar a aceitação de perdas. Pode ser entendida também como uma motivação para a busca de um sentido para a vida (Galicioli; Lopes; Rabelo, 2013, p. 228).

Os autores complementam que recorrer às práticas religiosas também é uma das estratégias que os enviuvados utilizam para lidar com o luto, principalmente no que tange às suas emoções. Entretanto, em uma conversa com a afilhada, também é evidente, mais uma vez, os impactos da viuvez sobre a vida de Donana, pois, ao voltar com a sua rotina, ela fica insegura:

ISABEL — Está gostando, Madrinha?
 DONANA — Eu não deveria estar aqui.
 BÁ — É a festa da padroeira. A senhora é madrinha: é a santa de sua devoção.
 ISABEL — Se as famílias não prestigiam...
 DONANA — Eu vim pedir a graça de meus filhos se entenderem. Brigam tanto...
 ISABEL — É verdade. [...] (p. 51)

Quando a recém-viúva afirma que não deveria comparecer à festa da padroeira da localidade, seguramente ela tem a preocupação de que, caso ali seja vista, possa ser acusada de já haver superado a morte do marido, como se a pessoa enlutada devesse demonstrar a dor pela morte do ente querido de todas as formas que ela possa ser sentida e expressada, por isso muitos indivíduos privam-se de suas atividades sociais habituais (Galicioli; Lopes; Rabelo, 2013). Todavia, com o avanço da ação, Donana escanteia as questões em torno da viuvez e ocupa-se de suas demandas como mãe, porque suas preces não amenizaram os conflitos entre os

filhos, nem tão pouco cessaram o desejo que Pedro sente em voltar a conviver com os caboclos no Norte.

Dessa maneira, quando o médico ensaia uma nova partida, a mãe acredita que o filho tem apenas interesses financeiros na Amazônia, porém, ele nega e revela que sua ligação com os “caboclos” se dá pela palavra empenhada, porque se comprometera a ajudá-los na disputa contra os brancos que desejavam explorar aquela localidade. Então, Donana tenta alertá-lo dos perigos de viver naquele “fim de mundo”, mas Pedro não acata os seus conselhos, deixando-a decepcionada porque, na sua compreensão, o filho despreza seus ensinamentos, preferindo, inclusive, viver entre estranhos ao invés de permanecer com a família.

DONANA (*alterada*) [...] — Eles que se danem! — Meu Deus! — Eu não pari filho pra morrer nesse desterro! — Meu filho, eu lhe peço, não volte... não volte mais pra esse fim de mundo!

[...]

DONANA (*com a voz entrecortada*) [...] Ah! — Filhos... — Por que Deus nos dá? Só pra vê-los partir, lançarem-se aos perigos, sumir de nossas vidas...? — Não nos veem, não nos ouvem mais... — Vão-se! ... E a gente fica a sofrer — só! (*Num soluço.*) — Cada filho que parte — uma parte de nós se vai... São como as aves — arribam dos ninhos pra não mais voltar! ... e pra nós vai-se abrindo o vazio... no peito... na vida... um vazio sem fim... cinzento... cinzento... até... (*Cai, estendida ao chão.*) (p. 61)

Diante disso, a atitude do filho indica que Donana foi dispensada da missão materna de guiá-lo pelos caminhos que devem ou não serem seguidos, já que, agora, Pedro é quem traça suas próprias rotas. Nesse sentido, as lamentações dessa mãe indicam que ela está vivenciando uma fase específica do ciclo de vida familiar, a síndrome do “ninho vazio”, definida por Sartori e Zilberman (2009) como o sofrimento associado à perda da função dos pais com a saída dos filhos da casa. Geralmente, mulheres como Donana sentem ainda mais o impacto dessa fase, vivenciando-a de forma dolorosa, em decorrência do distanciamento físico entre elas e os filhos, uma vez que suas identidades estão voltadas para os papéis de mãe, esposa e dona de casa. Sendo assim, ver os filhos partindo instaura nessas mulheres a sensação de que elas não têm mais serventia, validando a baixa autoestima (cf. Steffens, 2008).

Contudo, no caso da personagem, a morte do esposo, as disputas entre os filhos e a iminente partida de Pedro retiram dela todas essas funções, desestabilizando seu bem-estar físico e emocional.

2.2 O coronelismo como manutenção do mundo dos homens no Nordeste

Como venho falando, a fabricação da cultura nordestina iniciou-se nas primeiras décadas do século XX através da formação discursiva regionalista bastante preocupada com as transformações sociais que devastavam os cenários tradicionais, cada vez mais modificados pelo avanço da modernidade, traduzida pela industrialização. Então, o discurso regionalista se encarregou de propor estratégias variadas para reelaborar as imagens sobre a região, visando instaurar uma consciência regional nordestina. Entretanto, Albuquerque Júnior (2011) argumenta que a conscientização sobre espaço regional parte, na maioria das vezes, dos intelectuais que se sentiam mais e mais distanciados dos polos de decisão, do poder, no âmbito político, cultural e econômico, tendo em vista que, na concepção do pesquisador, “um intelectual regionalista quase sempre é aquele que se sente longe do centro irradiador de poder e de cultura. Ele faz da denúncia dessa distância, dessa carência de poder, dessa vitimização, o motivo do seu discurso” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 63).

Pela defesa dos interesses individuais dessa elite intelectual, o Nordeste tornou-se reconhecido como herdeiro de um conjunto de manifestações culturais associadas a determinadas formas de estruturação social e sociabilidade que antecederam a instalação, no território nacional, das relações capitalistas de produção, da sociedade burguesa e da sociedade urbano industrial, cristalizando uma imagem de que esta seria uma região paralisada no tempo, contrária à modernidade. Nesse contexto, a cultura regional é reduzida pelos discursos inflamados de políticos, artistas, intelectuais e produtores culturais a “um museu de tudo”, uma feira de mitos, uma colagem de fragmentos disparados, selecionados entre a variedade de formas e matérias de expressão que foram e são produzidas em várias áreas desse espaço” (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 20-21).

Dentre esses mitos, *Chã dos Esquecidos* retoma a masculinidade enquanto uma formalização do “macho”, ali presente na figura do coronel, historicamente representando como um indivíduo detentor de poder quase absoluto, líder da região, rico, poderoso, filho das famílias mais abastadas e há gerações detentoras de terras e poderes políticos. Esse tipo de representação, quando distanciada de uma análise sociopolítica do coronelismo, é vista como uma “invenção”, que aparece como

“verdade” nos discursos que surgem sobre essa figura, justamente por motivos de ordem cultural, social ou política. Tal visão sobre o coronelismo parece se afinar ao que foi denominado, por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, como uma “tradição inventada”, ou seja,

um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (Hobsbawm; Ranger, 1984, p. 9).

Nessa concepção de “invenção”, as visões estereotipadas acerca da personalidade do coronel ajudam a reforçar o imaginário sobre um Nordeste que, instituído por um movimento regionalista e tradicionalista (Albuquerque Júnior, 2011), tornara-se uma região aprisionada por uma estrutura política obsoleta e centralizadora, refém da dependência com a parte Sul do país, sempre tida como desenvolvida. Logo, “[a]limentar essa imagem do coronel ajuda a justificar o atraso com que se representava o Nordeste, principalmente o sertão, distante das sedes de governo e das mais importantes decisões políticas da região” (Galvão, 2018, p. 29).

Gilberto Freyre foi uma das principais mentes que militavam em prol desse movimento, tendo sido decisivo na construção de uma noção sobre o Nordeste e seus habitantes. Para ele, era necessário atuar na preservação das tradições tidas como nacionais e regionais, para ele tão cruciais à construção de nossa identidade. Uma delas, seria a afirmação de sermos uma sociedade patriarcal que necessitava proteger determinados valores dos indivíduos homens que a integravam e que estavam sendo ameaçados pela abolição da escravatura, pela República, pela urbanização e pela industrialização. Dessa maneira, o homem nordestino foi desenhado como um tipo “regional”, capaz de perpetuar os ideais de coragem, virilidade e valentia, que os sujeitos fabricados por uma nova elite não seriam capazes de reproduzir, por estar centrada no mundo urbano e já tendo como horizonte a inserção das mulheres no mundo do trabalho, o que estremecia as relações sociais e de gênero.

Essas modificações eram vistas por Freyre (e por todos que possuíam uma visão de mundo tradicionalista) como um modo de “afeminar” ou “desvirilizar” a sociedade, metáforas utilizadas por esse intelectual em *Ordem e Progresso* para fazer referência aos papéis de gênero, tento em vista que o seu intuito era difundir a ideia de que a instituição do período republicano significava a mudança, de uma época que

fora permeada pela simbologia do masculino, para uma época marcada pela simbologia do feminino, o que ameaçava as hierarquias sociais, pois a mulher, cada vez mais, dividia o espaço público com o homem e lutava por maior participação política.

Desse modo, a sociedade de outrora, entendida como rústica, autoritária, rígida, dominada pelo poder discriminatório do “macho”, dava espaço para a implantação de uma sociedade definida por

relações mais flexíveis, mais civilizadas, mais delicadas, mais suaves, onde imperava uma crescente aproximação entre os polos antes antagônicos, e onde o feminino ameaçava tomar conta de todos os lugares antes reservados ao masculino, levando à confusão e ao borramento das fronteiras que antes tão bem delimitavam o masculino e o feminino (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 83).

Nessa perspectiva, esse estudioso comenta que o regionalismo *tradicionalista* também intensificava as discussões em torno do “homem nordestino”, principalmente no que tange as suas características antropológicas, etnográficas e culturais, uma vez que a elite intelectual o definia como um tipo social, capaz de resgatar o passado regional que estaria sucumbido diante das transformações sociais. Então, o nordestino foi “inventado” como um macho capaz de restaurar o patriarcalismo que estava em decadência, com o fito de retirar sua localidade da condição de passividade e subserviência que a levavam ao declínio. Mas, para isso, seria necessário militar em prol da preservação do patriarcalismo como ordem social, não somente como modelo familiar e de relação entre os gêneros.

Nesse cenário, Silva (2015) esclarece que a identidade do homem nordestino aparece a partir de uma fusão entre os vários tipos que se relacionavam com os códigos sociais que, à época, eram designados aos homens, como é o caso do “sertanejo”, do “brejeiro”, do “vaqueiro”, do “jagunço” e, sem dúvida, do “coronel” que nessa conjuntura histórica é

[t]omado como um resto do passado que teima em viver e uma figura que parece estar imune às transformações históricas, o coronel é sempre o coronel, a figura truculenta e discricionária, que muitas vezes não possui a menor humanidade, nem interioridade. Tipo esquemático e sem diferença, está sempre acompanhado da figura do jagunço, tendo o cangaceiro como o seu grande inimigo, ao lado dos coronéis rivais (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 200-201).

Por conseguinte, esse tipo de representação associa a identidade do homem nordestino aos signos da violência e da selvageria, tendo em vista que as construções imagéticas-discursivas sobre a masculinidade nessa região se confundem com expressões de violência, seja a física ou a simbólica, tornando-a muito aproximada a um exercício de poder, que engendra hierarquias, dominação e opressões de gênero. Diante disso, o patriarcalismo encontra no sistema coronelista um forte aliado para forjar sujeitos adequados a esse parâmetro de masculinidade, considerando que

[a]o coronel sempre se atribuiu a atitude de dominação. Desde a comprovação do seu poder bélico ao medo que despertava em seus seguidores, o coronel representa essa atitude de dominação quase absoluta, sustentada, é claro, por sua influência política e demonstração de força bruta (Galvão, 2018, p. 30).

N' *Os Mal-Amados*, Lourdes Ramalho apresenta Julião Santa Rosa, um homem sertanejo, grande proprietário de terras, que exerce o poder político e domina uma extensa área rural, além de se dedicar à produção de algodão. Nessa trama, ele é representado como um indivíduo cruel e alimentado pelo sentimento de vingança, como ele expressa em um monólogo logo no começo da trama: “[...] Julião Santa Rosa, começou hoje a sua vingança e num vai sossegar enquanto não espremer a derradeira gota de sangue de todos os que tomarem parte nessa desfaçatez. [...]” (Ramalho, 1980, p. 87). Tudo isso porque tem sua vida desestabilizada pela descoberta do envolvimento da filha, Ana Rosa, com o padre da comunidade, resultando numa gravidez que foi mantida em segredo por oito meses, com o auxílio das demais mulheres da casa. Contudo, nessa personagem, destaco o modo como a autora indica o enfraquecimento do coronelismo, que, em Julião, tem início a partir de fatores econômicos, uma vez que ele sofre um grande abalo financeiro quando o governo descobre a maneira como ele empreende a sonegação dos impostos da venda do algodão.

Dessa forma, as investigações em torno dos desvios de caráter desse coronel indicam que os chefes políticos da região estavam com o poder enfraquecido, não conseguindo ditar as regras da economia municipal, o que é um reflexo da Reforma Constitucional de 1926, a qual

tratou de retirar da competência da esfera estadual a tarefa de legislar sobre os municípios, passando-a para a União. Mesmo que não alterasse, significativamente, a situação dos municípios, essa mudança constitucional

manifestava, de alguma forma, a preocupação de alguns setores parlamentares com a importância da integração dos municípios à estrutura política nacional (Colussi, 1996, p. 25).

No entanto, Eliane Colussi (1996) acredita que as transformações constitucionais promovidas pelo Governo Federal, aos poucos, foram reduzindo as ações do regime coronelista na esfera municipal e estadual, mas, para a pesquisadora, a Revolução de 1930 foi decisiva para ampliar o processo de desconstrução do modelo coronelista, pois foi por meio dela que

[...] o Estado nacional passou a ocupar institucionalmente, por meio da sua própria ampliação, espaços nos quais, tradicionalmente, o poder privado local se instalara. O que de novo apareceu, nesse momento, foi o estabelecimento de um outro tipo de relacionamento entre o Estado e a sociedade brasileira, ou seja, o Estado, a partir do novo contexto histórico, passou a representar cada vez mais interesses coletivos em detrimento do exclusivismo de representação de interesses de grupos particulares. A oligarquia cafeeira e seus aliados regionais foram perdendo, então, gradativamente, o exclusivismo. Nos municípios, essa alteração repercutiu em termos de enfraquecimento gradual do poder privado sobre as funções públicas, ocorrendo um processo de integração cada vez maior das localidades, até então, quase que no absoluto abandono pelo governo federal (Colussi, 1996, p. 27).

Ainda assim, na trama d' *Os Mal-Amados* a discussão em torno das questões econômicas e financeiras não tem tanta projeção, pois o que se sobressai são os acontecimentos que envolvem a família de Julião, adensado pela maneira como Lourdes Ramalho opta por demonstrar a fragilidade da figura masculina através da invalidez, ocasionada por um declínio de sua saúde física (ele é acometido por um AVC). Em decorrência disso, ele torna-se dependente dos cuidados de outras pessoas, reduzindo sua personalidade a um “resto de gente”. Por outro lado, esse processo de deterioração, encoraja a esposa, Paulina, a envenená-lo (enquanto o engendramento de uma “rota de fuga”), o que faz com que ela saia da condição de coadjuvante e torne-se responsável pelo desenlace da trama, ao aniquilar o símbolo do poder patriarcal: o seu próprio marido.

Nessa direção, Colaço (2019, p. 100) verifica que Paulina e as demais personagens femininas d' *Os Mal-Amados* possuem uma identidade marcada pelas determinações de uma sociedade estruturada sobre os resíduos do patriarcado. Por isso, estas mulheres “carregam marcas de uma história própria de seu contexto, sendo obrigadas a abdicar de suas individualidades em nome dos valores que movem [a] realidade [retratada], como a honra”. A ausência de Ana Rosa da ação cênica a

impossibilita de tomar suas próprias decisões, ao mesmo tempo em que influencia Paulina e Mariinha a buscarem modos de resistir às circunstâncias que lhes são impostas, demonstrando que não estavam alheias aos acontecimentos que lhes afetavam, embora estivessem inseridas em uma “estrutura de sentimentos” moldada para silenciar o feminino. É neste sentido que a pesquisadora argumenta que as “rotas de fuga” traçadas pelas personagens femininas (tais quais, acobertar o relacionamento de Ana Rosa com o Padre, esconder a gravidez da moça, escrever bilhetes para manter a comunicação entre as mulheres e, o principal, envenenar Julião) ocasionam a formalização de novos modos de sentir e de formar “que vão configurando uma invasiva oposição à masculinidade hegemônica, cuja representação é instaurada pela moral conservadora própria dos modos de sentir daquela dada sociedade representada no texto”. Ademais, o embate entre um patriarcado residual e essas rotas que vão sendo engendradas, por tais personagens femininas, são indicadores de um drama “em crise”, sob perspectiva de Peter Szondi (2011), em que a contradição/ambiguidade entre forma e conteúdo é percebida pela incompatibilidade entre o silenciamento feminino presente no “tema” e a busca pela voz dessas mulheres encontrada na “forma”.

Em *Chã dos Esquecidos* a superioridade masculina também está em declínio, visto os patriarcas dos núcleos familiares de Donana e Isabel estarem desestabilizados no que compete aos seus atributos de masculinidade e autoridade, aparecendo como homens perseguidos pela morte e pela doença, os quais entram numa área de fragilidade, bastante intensificada pela sua ausência das cenas, existindo, na medida em que ele estão presentes, exclusivamente, nas falas das demais personagens, o que demonstra que o destino, de algum modo, pune esses homens por suas ações – excluindo-os, gradativamente, da ação pública: o pai de Pedro e André morre, mas só é lembrado pelos bens que deixou de herança e/ou pelo cargo que ocupava no Conselho Municipal; o Coronel João ‘vegeta’ em uma cama impedido de (re)agir aos infortúnios que ameaçam sua honra familiar e social, um destino semelhante ao de Julião, de *Os Mal Amados*, e Tonho, de *As Velhas*, condenando-o a viver à mercê das decisões de uma filha-mulher e de um filho desmiolado que vive nas portas dos bares. Assim, a morte do marido de Donana e a enfermidade do coronel também podem ser interpretadas como uma demonstração de que o coronelismo estava ruindo, embora ainda seja, no contexto cultural/social da

peça, uma força mantenedora das estruturas (que começam a apresentar instabilidade) do sistema patriarcal.

A permanência do coronelismo, ainda assim, erige André e Diogo mediante o perfil violento constantemente associado aos homens nordestinos, enquanto estratégia para poder usufruir desse poder de dominação e do prestígio social naquela cultura/sociedade. No entanto, esta tão almejada posição não mais oferece as mesmas regalias, as quais, anteriormente, beneficiavam os seus antecessores, justamente em decorrência das modificações de ordem política, econômica, social e de gênero que ocorreram no país. Ademais, por André ser um indivíduo arrogante e vaidoso, finge não perceber as transformações acontecendo ao seu redor, negando-se a ouvir os alertas da mãe, que tenta fazê-lo mudar de postura diante da sua pouca experiência em assuntos políticos e jurídicos. Nesse ponto, a figura dessa mãe aparece como uma espécie de Cassandra, “aquela que pressente a desgraça próxima, sem que lhe seja dado crédito” (GOMES, 1981, p. 95).³

Entretanto, ele tem consciência que o cenário não é mais o mesmo que elegeu o Coronel João como chefe local, como a fala de Donana revela:

DONANA — Os tempos mudaram, menino. Rei morto, rei posto.

ANDRÉ — Por quê?

DONANA — Nem o Coronel, há tempos enfermo, nem seu pai, agora enterrado, terão mais o antigo prestígio.

ANDRÉ — E a tradição das duas famílias? (p. 46)

Nessa perspectiva, além de se apoderar dos bens, ele também enxerga no casamento com Isabel a possibilidade de alavancar sua posição na comunidade, unindo a influência do seu pai e a posição do Coronel, já que acredita ser o herdeiro legítimo da tradição das duas famílias. Contudo, no decorrer da trama, Lourdes Ramalho demonstra que esse discurso era somente uma falácia, já que os homens ditos herdeiros dessa tradição, só se interessavam em gastar o dinheiro já obtido e em usufruir das vantagens sociais garantidas pela memória e tradição dos nomes das famílias.

Segundo Albuquerque Júnior (2013a), os indivíduos que adotavam esse pensamento do filho de Donana almejavam, na defesa das tradições, uma forma de manter o equilíbrio entre a nova ordem e a anterior, na ganância de garantir a

³ No último capítulo, essa ideia será retomada, tendo em vista que, aparentemente, as mulheres de *Chã dos Esquecidos* estão condenadas a prever o fim, mas são sempre desacreditadas.

perpetuação dos privilégios e de posições sociais, ameaçados pela modernidade industrial e urbana, pois temiam não obter espaços nessa nova ordem, de serem apagados da memória regional e coletiva, de verem seu mundo começar a desmoronar. Nesse ponto de vista, o pesquisador ainda acrescenta que:

Essa tradição procura ser uma baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade da histórica. Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, [opta-se] [...] pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa do retardamento cada vez maior de seu espaço (Albuquerque Júnior, 2013a, p. 90).

Diante disso, André comporta-se como se estivesse alheio aos novos caminhos traçados pelos novos sujeitos sociais e continua reproduzindo/performando um ideal de masculinidade inventado pelo patriarcalismo, o que exigia uma imagem de homem forte, viril, destemido, valentão: já que *macho* é aquele que busca ou se expõe a riscos e pelo qual se desenvolve a violência e o enfrentamento como forma de obter respeito. Ao mesmo tempo, essa “cegueira” o tornou um sujeito ríspido, prejudicando seus relacionamentos afetivos, posto que ele nem era visto como o filho preferido para assumir os mandos da casa, nem era capaz de despertar paixão em Isabel, que repelia suas investidas apesar do noivado – mas, eram indivíduos como ele que continuavam alimentando as forças da ordem patriarcal.

Conseqüentemente, por Pedro ter modos de pensar e agir distintos aos do irmão, a relação entre eles será permeada por conflitos de ordens variadas: familiares, financeiros, jurídicos, amorosos e de ideais. Este último é intensificado, certamente, porque, no espaço referencial e simbólico do texto em estudo, a postura do médico está em oposição ao interesse das demais figuras masculinas de perpetuar um passado que a modernidade, aos poucos, abandonava. Assim, Pedro era visto como um homem que estava se “desvirilizando” por evidenciar sua desidentificação com as gerações anteriores, escolhendo se distanciar da vida rural para adentrar na vida acadêmica, posto que os tradicionalistas acreditavam que “[homem] que era homem na sociedade do tempo dos patriarcas rurais, não gostava de livros, apreciava era ‘uma boa pinga, um bom cavalo, uma boa briga de galo, uma boa mulata’” (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 57). Contudo, o que revolta André é que Donana aponta para uma clara preferência em dividir o comando da família com o mais velho,

considerando-o mais preparado devido sua condição de homem “estudado”, embora não tivesse conhecimento prático para lidar com a terra:

DONANA — Seu irmão estudou, se formou e é um homem de bem.

ANDRÉ — Formou-se... e adiantou? — Em vez de estar em casa, cuidando das terras, dos pais — largou-se no mundo... em aventuras, quem sabe... (p. 46)

De acordo com Albuquerque Júnior (2013b), a ascensão dos homens “das letras” era mais um indício do enfraquecimento dos antigos patriarcas, substituídos por eles nos cargos da administração pública, o que reforçava a decadência do poder rural. Portanto, simbolicamente, os conflitos entre Pedro e André pela Chã materializam as disputas entre o passado *em crise* e o presente em ascensão, posto que o retorno do médico indica a abertura para novos modos de vida, agora marcados pelo progresso de novas classes sociais e por um novo mundo do trabalho, muito ligado à formação acadêmica e a profissões liberais, como a medicina.

Assim, a figura de Pedro incomoda o irmão porque ele põe em tensão a tradição, tendo em vista que o filho mais velho de Donana, até a morte do patriarca, manteve-se afastado do meio familiar, dedicando-se aos estudos e aos seus interesses individuais, ao invés de se dedicar a gerenciar a casa, as terras e cuidar dos pais idosos, como era o esperado. Logo, na visão de André, ele é indigno para a função de chefe da família, pois é incapaz de abdicar dos seus projetos pessoais para dar suporte aos parentes.

2.3 O mundo das mulheres em meio a uma sociedade masculinizante

Vanuza Silva (2005), ao analisar as obras de Lourdes Ramalho, observa que grande parte dessas produções estão voltadas à representação de espaços do sertão nordestino, e, por isso, as representações do feminino criadas pela autora são frequentemente atreladas a perfis de mulheres sertanejas, que, tantas vezes aparecem como “rústicas, vítimas da seca, cuja sabedoria notória é a de sobreviver, fazer sobreviver seus filhos” (Silva, 2005, p. 123). Essas mulheres têm como destino a solidão, o abandono e a amargura, marcadas pelas sombras de homens ausentes, falecidos ou doentes e que nem sempre estão presentes fisicamente no contexto das peças.

Essa ausência obriga suas esposas e filhas a assumirem os seus lugares na família e na sociedade, condenando-as a também reproduzir valores e práticas masculinizantes para que possam ocupar a função de pai, de patriarca, como vemos em *A Feira* (1976), *As Velhas* (1975), *Fogo-Fátuo* (1974), *A Eleição* (1978), *Os Mal-Amados* (1977) entre outras. Não é diferente com as mulheres de *Chã dos Esquecidos*, as quais também experienciam o desamparo ocasionado pela ausência dos homens da família: com a morte do marido, Donana enfrenta os desafios para manter a estabilidade da casa e controlar os conflitos de interesses de sua prole; enquanto Isabel, diante do adoecimento do Coronel João, precisa aprender a comandar a fazenda, o gado, as finanças e, principalmente, o nome da família, defendendo-o de qualquer nódoa que pudesse manchar a reputação do seu pai e a sua. Entretanto, diferente da primeira – que tem a esperança de distribuir com o filho mais velho, Pedro, o poder do pai/esposo para atenuar as novas responsabilidades ocasionadas pela viuvez –; Isabel não tem essa possibilidade, pois não pode contar com o irmão, aquele que, para o meio social, deveria por direito ocupar o lugar do pai, por ser homem e filho primogênito: embora seja o seu desejo ocupar tal posição, ele está mais preocupado em conseguir aliados políticos, bem como alimentar seu vício em farras e bebedeiras.

Na primeira cena da peça, Isabel vai até Donana ajudá-la a organizar a casa para receber os parentes do marido. Na interação entre elas, fica nítida a proximidade das duas, já que a recém-viúva é madrinha da jovem, o que reafirma que as famílias mantinham, até então, uma relação de compadrio e que caminhavam para tornarem-se um só núcleo, caso o casamento fosse concretizado. Além disso, a conexão entre essas mulheres igualmente se dá por essa nova função social que ocupam, posto que, a contragosto, elas assumem a chefia da família, que tradicionalmente é um lugar destinado aos homens.

Nessa perspectiva, a jovem tem suas ações condicionadas pela tentativa de preencher o vazio que a doença do pai ocasionou e, assim como tantas outras personagens ramalhianas, encena os papéis do masculino, tendo em vista que, na concepção de Silva (2005, p. 138), a dramaturga “escreve mulheres masculinizantes, fala de temas ditos típicos da região, legitimando os valores falocêntricos da sua cultura. [...] Assim, a valentia, a coragem, não são características dos homens

ramalhianos, mas das mulheres [...]”, o que implica, em alguns casos, o abandono de suas feminilidades.⁴

Todavia, como ocorre com a mãe de André, Isabel também não passa por esse processo de masculinização, de embrutecimento, supostamente porque, na peça em estudo, o discurso sobre a seca e suas mazelas, a miséria e a fome, principalmente, não recaem sobre as famílias dessas mulheres, e, por isso, não conduzem suas trajetórias, o que, para Silva (2005), seria um fator importante para que as personagens ramalhianas tivessem suas características modificadas, física e psiquicamente, tal como acontece com Filó, Zabé, Bastião e Tonho, núcleo familiar d’*A Feira*.

Porém, isso não quer dizer que o feminino presente nesse texto esteja menos envolvido com o “mundo dos homens”, uma vez que Isabel, assumindo um papel masculino, confronta Pedro para saber o que motiva sua insistência pela demarcação correta da Chã em cartório, desfazendo, assim, o acordo verbal firmado pelos patriarcas de outrora. Na compressão da moça, o desejo do médico era somente desmoralizar a sua família, uma vez que, se for comprovado que seu pai usurpou parte da propriedade, socialmente, ele e Diogo serão vistos como ladrões.

O confronto verbal entre os dois ocorre depois que Pedro e Donana recorrem à Justiça para resolver a questão da Chã. Então, aproveitando-se que o médico estava sozinho em casa, visto que André e a mãe haviam ido à igreja, Isabel vai encontrá-lo para que possam resolver o imbróglio:

ISABEL — Quero que você diga, honestamente, a quem pertence a Chã dos Esquecidos.

PEDRO (*imperturbável*) — Pergunte a seu pai.

ISABEL — Quero ouvir de sua boca. Afinal, foi você que veio criar caso, que criou um mal-estar entre as duas famílias.

PEDRO — Eu?

ISABEL — Não se faça de bobo. Está pondo em dúvida a honestidade, a honra de minha família.

PEDRO — Eu apenas afirmei que a Chã nunca foi negociada, portanto, ainda nos pertence.

ISABEL — Esquece que houve um acordo entre cavalheiros?

PEDRO — Não existem provas. Você tem alguma?

ISABEL — Meu pai cercou a terra e o seu não fez questão.

⁴ Isso é o que ocorre com Perpegdina, de *A Eleição*, a qual, após a viuvez, se comporta como um coronel na cidade de Fundão, assumindo a função do marido, que a deixou rica e dominando a política da região, por meio dos votos de cabresto, em que ela utilizava de sua influência para obrigar à população a votar em seus candidatos, manipulando os moradores com trocas de favores e aproveitando-se da seca para prender a água dessa localidade, já que era a dona do tanque de água, deixando-os submissos às suas vontades.

PEDRO — Meu velho era cordato, não quis se indispor com um amigo e vizinho.
 ISABEL — E você, por que quer?
 PEDRO — A Chã foi herança de minha mãe. Ela sempre adorou o lugar. E eu também.
 ISABEL — Mas André...
 PEDRO — André não vem ao caso.
 ISABEL (*após um segundo*) — Então, a terra é sua?
 PEDRO — Ainda não, mas vou ficar com ela (p. 48).

Objetivando convencer Pedro a interromper os tramites envolvendo o assunto da terra, a moça relembra-o de que, embora seus pais não tenham oficializado o acerto sobre a propriedade, o marido de Donana se silenciou diante dos avanços do Coronel sobre aquela localidade, e, para Isabel, isso já era suficiente para comprovar a validade do trato tácito entre eles. Mas, para Pedro, as coisas já não funcionam dessa forma, porque ele é um indivíduo “estudado”, conhecedor das leis, e sabe que, judicialmente, a família de Isabel não tem direito algum sobre a Chã. Tal postura faz com que a filha do Coronel fique com uma má impressão do médico, pois, até aquele momento, ela só o conhecia através dos comentários de André, sempre pintando o irmão como alguém encraveiro e que só voltaria para aquela municipalidade para armar confusão por “um chão salitrado que jamais deu um talo de capim” (p. 42).

Mesmo assim, Isabel não desiste, muda de estratégia e propõe negócio: trocar a propriedade por terras que herdou da mãe

ISABEL (*após um instante*) — Pedro, tenho terras de herança de minha mãe. Terras boas. Façamos uma troca...
 PEDRO — Você ainda é menor, não pode fazer negócio.
 ISABEL — ... se eu me casar com André, atinjo a maioria...
 PEDRO — A coisa se torna ainda mais difícil.
 ISABEL — Seu interesse é mesmo desmoralizar minha família?
 PEDRO — Não tenho nenhum motivo para tal.
 ISABEL — Então não mexa em nada. Deixe tudo como está. Depois a gente conversa. (p. 49)

Contudo, o filho de Donana também rejeita a nova proposta, além de lhe recordar que, aos olhos da lei, ela era considerada menor de idade⁵. Diante disso, Isabel vê no casamento com André uma alternativa para comercializar as terras em seu nome, porém, a jovem só complicaria a sua situação, pois, ao invés de ficar refém

⁵ Embora já tivesse completado os dezoito anos, o Código Civil em vigor na época em que esse texto foi escrito, fim da década de 1970, determinava que a maioria só era alcançada aos vinte e um anos.

das leis, ficaria à mercê de André e de suas decisões equivocadas. Decerto, nessa conversa, Isabel não considerou os impactos negativos que a união definitiva com o irmão de Pedro lhe traria, uma vez que sua principal preocupação era preservar o nome da família, porque, no Nordeste, a honra é

uma espécie de bem comum nas famílias nordestinas, próprio aos seus membros, de modo que a ação de cada um de seus entes se espraiava sobre os demais e condiciona o cuidado devotado à reputação familiar de modo coextensivo, revelando-se e sendo reconhecida nas relações comunitárias mais amplas (Maciel, 2020, p. 94).

Nessa concepção, o termo *honra* é empregado, sobretudo, para designar um atributo pessoal, quando se refere à autoestima e à reputação de um sujeito, e uma qualidade coletiva, por ser compartilhada com seu grupo social ou familiar (cf. Fischer, Manstead e Rodriguez-Mosquera, 1999; Pitt-Rivers, 1965). Dessa maneira, o fato de Pedro afirmar que a Chã dos Esquecidos faz parte do patrimônio de sua família e que o pai de Isabel a tomou indevidamente, bem como decidir judicializar a questão, o Coronel e Diogo têm sua honra ameaçada nos âmbitos individual e coletivo, uma vez que correm o risco de o meio social deixar de vê-los como homens íntegros, de caráter, fazendo-lhes perder “o valor” e o *status* que a família possuía aos olhos dos outros

Assim, a relação de Pedro e Isabel, inicialmente, será marcada pela disputa por aquela propriedade, sendo que a jovem é movida pelo desejo de preservar a respeitabilidade do pai e do irmão, ou seja, a *honra familiar*, enquanto o médico almeja a posse da terra, motivado pela força telúrica e memorialista que lhe conduz ao confronto pela Chã. Ainda assim, Isabel permanece muito próxima à Donana, indo visitá-la ou acompanhando-a rotineiramente à missa. Com isso, ela tem a oportunidade de conhecer o mundo de Pedro, satisfazendo a curiosidade sobre a atuação do médico entre os caboclos e seringueiros no Amazonas, além de conhecer os motivos que o mantém preso à Chã.

Em uma conversa, Pedro revela a Isabel que idealiza erguer ali um cruzeiro, que funcionaria como um altar para que ele pudesse enaltecer o passado, em especial, as lembranças da infância e de seu cavalo morto, que ali fora enterrado. Todavia, a filha do Coronel ainda não consegue desprender-se dos interesses familiares, por isso, retoma o assunto da posse da terra, ao sugerir que Pedro seja o seu cônjuge:

[...]

ISABEL — Então por que voltar para o Norte?

PEDRO — Isabel, eu tenho um compromisso de honra com aquela gente. Eles acreditam em mim. Um dia, quando puder, virei, de vez.

ISABEL — “Um dia” é muito vago. Enquanto isso, a Chã continua em pendência. E se fizéssemos uma sociedade?

PEDRO — Sociedade? De que maneira?

ISABEL — Eu sei. Posso propor?

PEDRO — Pode.

ISABEL — Casemos os dois.

PEDRO — Brincadeira tem hora...

ISABEL — Falo sério. Casados, eu tomaria conta disto (p. 56-57).

Nesses diálogos, o que se sobressai é o pragmatismo de Isabel: visando encontrar uma solução rápida e eficaz para atender aos interesses do Coronel João, propõe a Pedro que eles façam do casamento uma sociedade, assim, o médico poderia retornar ao Norte, enquanto ela se encarregaria de cuidar das terras, tendo em vista que, no contexto sociocultural da peça, “o casamento avulta como artifício relevante à lógica da negociata, não menos necessária do que a compra e arranjos de votos para ocupar a vaga deixada pelo pai no Conselho daquela municipalidade, como pretende fazer André” (Maciel, 2020, p. 101). Dessa maneira, essa provável união atenderia a ambos os lados da disputa: o filho de Donana ficaria com a Chã e a jovem preservaria a boa reputação de sua família, garantido a manutenção do poder que o Coronel possuía naquela comunidade, uma vez que a condição social de “homem honrado” era utilizada como um dispositivo moral para assegurar a influência política da família de Isabel na região.

Segundo Bourdieu (1965), no jogo da honra, vence aquele que melhor se utiliza das normas sociais que estão à sua disposição. Porém, geralmente, quando os padrões morais estabelecidos por uma *cultura da honra* estão sob ameaça externa, seus membros desenvolvem comportamentos agressivos ou de autoproteção, como verifica Mônica Teixeira Souza (2015). Nessa perspectiva, a proposta de casamento feita à Pedro funciona como uma estratégia dessa natureza, pois, com o adoecimento do Coronel João, Isabel precisa agir em prol da intermediação do conflito entre as duas famílias, já que o filho mais velho de Donana rejeitou a primeira tentativa de acordo. Entretanto, embora as ações da moça possam indicar que ela tenha domínio sobre seu destino, ao optar por essa tática, Isabel finda por mostrar-se imersa na lógica patriarcal, enxergando o casamento como único caminho de realização, que, sob essa ótica, é atrelado à economia doméstica: casar-se, cuidar do marido,

conviver, ter filhos. Seu desejo de preservar a honra da família também é um reflexo do patriarcalismo, que, ao supervalorizar essa instituição, regra e preza por valores associados ao mundo masculino.

Aliás, Giovane de Sá e Andréa Campos (2022) argumentam que, no Sertão nordestino, o fator família sempre esteve associado ao campo da política com estratégias de poder manipuladas pelo jogo da honra familiar. E esta era perpetuada por meio de relações de apoio, compadrio e parentela constituídas na esfera da elite política dessa região, no intuito de fortalecer o capital moral, que, unido aos demais capitais (econômico, político-familiar, social e cultural), validava o sentido da família como “palavra de ordem”, de acordo com Bourdieu (2008, p. 126-127)⁶.

Entretanto, os núcleos familiares da peça, apesar de esforços para reproduzirem o modelo do patriarcalismo, já são fortemente marcados por não corresponderem ao protótipo de família nordestina, pois são pequenos núcleos, quando o esperado é que fossem constituídos por muitos integrantes. Fora isso, no caso de Isabel, a doença do pai tornou-a responsável pela “gerência” da família, o que deixava a figura masculina em segundo plano, mesmo que a moça tenha também assumido valores e crenças masculinizantes. Portanto, Silva (2005, p. 141) reforça que “uma família que não tem uma estrutura tradicional, [...] [pode] ao mesmo tempo construir outros valores e práticas, ou reproduzir os já existentes. [Dessa maneira,] as famílias que cria Lourdes Ramalho [...] são o lugar da ordem, mas também da quebra [do modelo de família]”.

Assim, a presença de Pedro também afeta o núcleo feminino, justamente por ele não se limitar a reproduzir os valores já consolidados na sociedade, em que está inserido, suas ações são conduzidas a partir de sua própria subjetividade. No entanto, Donana permanece imersa nas projeções que tinha para o filho, não se permitindo compreender as razões que o mantinham afastado da convivência familiar, enquanto Isabel, paulatinamente, conhece a liberdade do mundo de Pedro, afastando-se das demandas “de sangue” e de família. E, na medida que vão se conhecendo, aparentemente, constroem uma amizade, como dão a entender os primeiros versos

⁶ Nesses termos, o sociólogo compreende a família como uma categoria que reúne princípios, crenças e valores próprios de um coletivo, exercendo sobre seus membros uma força que os direciona a partir de determinações normativas sobre o bem viver em coletividade, gerando um “[...] círculo de reprodução da ordem social adequado a assegurar a integração, que é a condição de existência e de persistência dessa unidade” (Bourdieu, 2008, p. 128-129).

dos cantadores que aparecem na cena anterior a proposta de casamento, em que as personagens participam da festa da padroeira daquela municipalidade:

1º. CANTADOR — Amar é sentir saudade,
ternura e felicidade
que brota do coração...
2º. CANTADOR — É estimar sem maldade,
querer somente amizade
repleta de afeição! (p. 52-53)

É importante esclarecer que esses cantadores são descritos por Lourdes Ramalho como personagens da peça, o que indicam que eles terão uma participação importante para o desenvolvimento da ação, que, no caso, é antecipar para o leitor o que está por vir, ou seja, a paixão que brota entre Pedro e Isabel, ao qual é exibida pelos versos cantados, logo em seguida:

1º. CANTADOR — Quando vossos olhos pousam
na deusa que está à frente,
há um lampejo fremente,
um brilho de enlevação...

2º. CANTADOR — Há luazes escondidos,
há raios de sol nascente,
há o sentimento veemente
cujo nome é paixão!

1º. CANTADOR — É paixão correspondida,
lá no recesso da alma,
da deusa que finge calma
quando está cheia de ardor!

2º. CANTADOR — Paixão que cresce, qual rio
quando chove à cabeceira,
estronda, qual cachoeira,
na força viva do amor! (p. 53)

Esse recurso utilizado pela dramaturga retoma a importância do coro nas tragédias gregas antigas⁷. Diante disso, os versos dos cantadores findam por acelerar e retiram dos diálogos a responsabilidade unívoca de explicar para o leitor como os

⁷ Débora Scheidt (2010, p. 50) pontua que era comum nesse gênero que as palavras se tornassem “responsáveis não somente por demonstrar as atitudes dos personagens no palco e seus relacionamentos uns com os outros, mas por revelar tempo, espaço, acontecimentos passados, presentes e futuros, refletindo até mesmo as atitudes esperadas do público diante dos acontecimentos apresentados”. Todavia, a pesquisadora salienta que os protagonistas e personagens secundários, sozinhos, não conseguiriam concretizar essa tarefa se não fosse o auxílio do coro, que tinha um papel fundamental no esclarecimento de aspectos temporais da ação dramática, elucidando eventos passados ou futuros, o que funcionava como um suporte para que os espectadores compreendessem e melhor acompanhassem a ação.

sentimentos amorosos afloraram em Pedro e Isabel, transferindo-a para o aspecto narrativo da cantoria de viola. Nesse ponto, é necessário observarmos os diálogos que sucedem a proposta feita por Isabel, uma vez que Pedro também a rejeita, sem acreditar que partiu da moça a ideia do casamento, acusando-a, inclusive, de aliar-se com André para prejudicá-lo.

Seguramente, mesmo que ele não verbalize, considera que a filha do coronel estava rompendo com uma barreira criada pelo do mundo dos homens, já que as concepções sociais masculinizantes idealizam que as mulheres deveriam se manter distantes dos arranjos conjugais, aguardando passivamente que partisse do homem o interesse pelo matrimônio. Contudo, sua recusa não é suficiente para conter os avanços de Isabel que, em seguida, declara o amor e o desejo sexual que sente por Pedro:

PEDRO — Então foi com tal propósito que me trouxe aqui?
 ISABEL — Não. Mas quando vínhamos a cavalo, eu agarrada a você, sentindo seu corpo, seu cheiro...
 PEDRO — Menina! — Você é muito nova para tal sujeira!
 ISABEL (*assustada*) — Sujeira? Um homem e uma mulher... — O que há de sujo?
 PEDRO — Já entendi. Foi plano de André pra me derrubar. — Canalha!
 ISABEL — Nada disso. A coisa é diferente. Eu amo você.
 PEDRO (*alterado*) — Mentira!
 ISABEL — Amo! Desde que chegou — eu me apaixonei...
 PEDRO — Não sou idiota pra acreditar. (p. 57)

Aos olhos do médico, o fato da moça falar abertamente sobre a atração sexual que ele lhe desperta reafirma sua condição de mulher transgressora, tendo em vista que essa é uma conduta que não se enquadra no conjunto de regras morais e sociais estabelecido para uma, assim chamada, “moça de família”, haja vista que uma mulher para atingir o ideal de honra, moral e honestidade, deveria ser inexperiente, ingênua, inocente, pura, obediente e passiva, como pontua Leila Moisés (2014). Todavia, Isabel não enquadra em nenhum desses adjetivos, nem tão pouco se esforça para fingir cumpri-los, sendo sempre direta para expressar suas aquilo que deseja.

Por isso, nesse momento da ação, a primeira sensação que desperta em Pedro é repulsa, e, conseqüentemente, a rejeição:

ISABEL — Por que não assume? Leio nos seus olhos...
 PEDRO — Por que age assim, sendo noiva do meu irmão?
 ISABEL — Eu amo é a você, já disse.
 PEDRO — Sabe que tenho idade pra ser seu pai?
 ISABEL — O amor não conhece idade.
 PEDRO — A frase é vulgar.
 ISABEL — Não tem o direito de zombar de mim

PEDRO — Sei quem você é. Impulsiva, mimada, sempre teve o que quis. —
 É mais um capricho.
 ISABEL (*magoada*) — Capricho? Que posso fazer pra você acreditar?
 PEDRO — Fale como adulto.
 ISABEL — ... adulto! — Pois bem — me tome pra você — agora.
 PEDRO (*surpreso*) — Não sou doido!
 ISABEL — Por quê? Não me quer?
 PEDRO — Não seja leviana. (p. 57)

Então, os argumentos que ele utiliza têm a função de reprimir as investidas da mulher, que não desiste de tentar convencê-lo de iniciar o relacionamento. Porém, ao invés de inibi-la, ela lhe rebate, com contra-argumentos que o patriarcalismo associa à imoralidade, tendo em vista que, apesar dos impulsos sexuais serem um aspecto natural dos seres humanos, manifestando-se tanto no homem quanto na mulher, “naturalizou-se que esse instinto era mais forte nos homens do que nas mulheres pois, para estas, o desejo sexual sempre [foi] associado ao ideal de amor romântico” (Noronha, 1997, p. 87). Assim, na concepção de Pedro, a falta de pudor de Isabel cria a impressão de que a proposta de casamento só acontece porque a mulher deseja vivenciar sua sexualidade, o que faz com que ele se sinta usado, diminuído em sua masculinidade.

Além disso, de tanto ser rejeitada, Isabel ataca a virilidade de Pedro ao insinuar que ele repele seus sentimentos por medo, pois, se soubesse do envolvimento dos dois, André poderia querer se vingar em face da honra abalada. Tal insinuação desestabiliza o filho de Donana que a acusa de ser uma mulher “sem pudor”, o que a deixa desconcertada:

ISABEL — Você que é medroso.
 PEDRO — Menina fácil! — Agiu assim também com meu irmão?
 ISABEL (*batendo-lhe no rosto*) — Você é burro — ou canalha demais! (*Vai-se afastando rápida.*)
 PEDRO — Venha cá. Fui estúpido. Vamos conversar.
 ISABEL — Quero ir embora.
 PEDRO — Não, fique!
 ISABEL (*chorando*) — Acabou. (p. 58)

Noronha (1999, p. 77) observa que as convenções sociais de uma sociedade patriarcalista transformaram o conceito de pudor “em um sentimento não apenas do indivíduo, mas da coletividade, ditando as normas a serem obedecidas em nome da moral e dos costumes”. Dessa maneira, o pudor tem a função de proteger a prática sexual de acordo com os princípios éticos da sociedade e resguardar os aspectos biológicos da procriação. Logo, quando Pedro rejeita o casamento e Isabel sugere que, mesmo assim, os dois mantenham uma relação afetivo-sexual, tal prática seria

considerada um desvio e poderia, inclusive, ser punida judicialmente, caso alguém acusasse o filho de Donana de sedução e defloramento, por exemplo. E, se isso acontecesse, abalaria a reputação do médico, dificultando ainda mais que ele conquistasse a posse da propriedade pela qual as duas famílias batalham na justiça.

Não obstante, apesar do comportamento que desafia as regras morais, nessa conversa, Isabel ainda mantém a sua preocupação com a honra, tanto que ela só interrompe suas tentativas de conquista quando as falas de Pedro a ferem em sua honra, provavelmente por fazê-la recordar que as suas ações também estavam colocando em risco a reputação dos membros de sua família, que ao terem uma filha e uma irmã desonrada, o Coronel João e Diogo teriam sua honra masculina abalada. Nesse sentido, Andréia Rodrigues (2007), explica que a

honra feminina, esta está diretamente associada à masculina, já que é ditada pelo pertencimento da mulher a uma família patrilínea, e pela sua virtude, ou seja, pela sua capacidade de resguardar a sua reputação e de sua família através do controle do seu corpo e de seus desejos. A honra-virtude, desta forma, é apanágio feminino e se sustenta através do sentimento de vergonha que norteia o comportamento da mulher em relação a sua sexualidade. Em resumo, o homem tem o dever de proteger a honra-virtude da mulher e esta de manter seu comportamento comedido e virtuoso. A honra masculina, portanto, tinha no comportamento feminino e no “mau uso” dos seus órgãos genitais, a sua vulnerabilidade (Rodrigues, 2007, p.130)

Por outro lado, Vanusa Silva (2005) salienta que as personagens femininas construídas por Lourdes Ramalho estão inseridas no contexto social da década de 1970, em que as discussões propostas pelo movimento feminista buscavam a emancipação do feminino, viabilizando a saída das mulheres do espaço privado, da sombra de uma figura masculina em prol do trabalho e do sustento. Em vista disso, quando comentou a obra da dramaturga, Hermano José (1980, p. 6) enfatizou que as representações do feminino que ela propõe são capazes “de deliciar as feministas - não aquelas intransigentes e fanáticas que encaram o feminismo como uma suplantação do macho, mas as que reivindicam para a mulher, o lugar que a sociedade lhe deve: a fortaleza dos seus bem delineados perfis femininos”.

Ademais, no decorrer da década de 1970, as problematizações em torno dos papéis femininos também colocavam em questão os padrões sexuais que, anteriormente, foram instituídos para garantir a disciplinarização dos corpos e dos prazeres. Dessa maneira, aos poucos, o sexo torna-se também um território do feminino e, conseqüentemente, o desejo deixa de ser motivo de vergonha para a

mulher. Nessa perspectiva, a construção de Isabel reforça que “as mulheres [ramalhanas são] reprodutoras [do] falocentrismo cultural [no Nordeste], mas em grande medida subverte[m] a repetição do gênero, burlando o que aprendemos sobre o feminino e o masculino” (Silva, 2005, p. 118).

As cenas seguintes confirmam que Pedro também correspondia aos sentimentos de Isabel, revelando-se apaixonado pela noiva do irmão, o que, novamente, ativa as engrenagens da *cultura da honra* na trama, além de instaurar um núcleo passional, com forte apelo melodramático, pois a ação passa a evidenciar a busca do casal pela realização amorosa, procurando a todo custo afastar os empecilhos à sua união. As personagens de um núcleo melodramático, assim, “experimentam um afeto sincero, mas não conseguem remover os obstáculos que os separam”, como pontua Ivete Huppés (2000, p. 35). Para seguir com a relação, eles precisarão ultrapassar o conflito que, mais uma vez, coloca em embate as regras da honra (dessa vez, manifestadas pelo noivado de Isabel com André) e as da posse da terra (já que o interesse de Pedro recorrer à justiça para resolver as pendências da Chã ameaça os interesses individuais do irmão, preocupado unicamente em manter em funcionamento as antigas estruturas do coronelismo, tendo como principal aliado Diogo).

Diante disso, nas cenas seguintes, o conflito entre os indivíduos passa a ser movidos pela necessidade de defesa da *honra masculina*, que privilegia a força e a capacidade de lidar com as adversidades que possam recair sobre a masculinidade. Daí, Pedro passa a ser constantemente ameaçado por André e Diogo, que, inclusive, se dirigem armados ao cartório onde iriam assinar a posse da chã. Lá, os dois armam um conflito mortal em face da honra masculina abalada, pois o outro filho de Donana não aceitava ter sido trocado pelo irmão.

Nesse ponto, Lourdes Ramalho recorre a um recurso narrativo: a ação violenta não é “mostrada”, mas cantada/narrada por um cordelista que aparece em cena para revelar o ocorrido no cartório e o que levou Pedro a ser atingido por três tiros e Diogo a ser assassinado. Além disso, o rapaz não procura resolver os conflitos utilizando violência, o diálogo e o auxílio da Justiça são suas armas para a batalha da posse da propriedade da família, que não é um interesse só seu, já que estava lutando pelo direito da mãe. Entretanto, o confronto no cartório obriga Pedro a escolher entre matar ou morrer, por isso ele optar por usar a força das balas, culminando no homicídio de Diogo.

Em contrapartida, André é um sujeito que recorre à violência para resolver seus conflitos, por isso parte dele a ideia da emboscada contra o irmão.⁸ No entanto, a morte do amigo só lhe desperta frustração, pois, além de não efetivar seu plano, a situação faz com que o nome da família fosse “envolvido em folhetos de feira!” (ou seja, estavam definitivamente saindo da esfera privada para a pública), que se materializam na peça através de uma nova intervenção dos cantadores, auxiliando na compreensão de que André só está preocupado com as possíveis manchas que o confronto armado deixou em sua imagem social, “já que a honra não se suja com o sangue, mas, ao contrário, é lavada com ele – e esta seria, juntamente, a exposição da engrenagem que move a lógica da honra masculina, mais preocupada com a reputação do que com qualquer outra coisa” (Maciel, 2020, p. 103). Ademais, logo após a fuga de Pedro do tiroteio, a dramaturga revela a gravidez de Isabel, mais uma mácula para o irmão do médico, que se entrega ao consumo excessivo de álcool, devido a revolta por não poder limpar a desonra que caiu sobre seu nome.

A partir de então, o leitor é conduzido a acompanhar a angústia de Donana pela falta de notícias de Pedro e os desafios que Isabel enfrenta para gerir a casa e cuidar de um filho recém-nascido. Todavia, o médico retorna, às escondidas, para conhecer a criança, mas, apesar de reafirmar o amor por Isabel, ele está ainda mais envolvido com a luta dos caboclos nortistas contra a invasão dos peruanos:

PEDRO — Estamos vivendo momentos dramáticos, construindo às pressas
uma aldeia... um abrigo para os doentes.
ISABEL — Os caboclos? Que têm eles?
PEDRO — Só agora descobrimos que os peruanos tinham
trazido... lepra.
ISABEL — Lepra? Que horror! — E tu, no meio deles...
PEDRO — Não te assustes. Sou médico. Sei me cuidar (p. 76)

Nesse íterim, os tramites pela disputa de terras são finalizados, tendo Pedro e Donana como vitoriosos. Em seguida, o julgamento pela morte do cunhado acontece, porém André organiza outra emboscada e um novo confronto à força de balas entre os irmãos acontece. Nesse momento, é preciso ressaltar a frieza das ações de André: vigia a casa de Isabel, segue a mãe e atenta contra a vida do irmão por duas vezes, tudo isso alimentado por essa cultura da honra, que permite ao masculino pensar que seus corpos são fechados, não só à penetração de um membro

⁸ Posteriormente, o conflito irmão contra irmão ainda será explorado, no transcurso da análise- interpretação, notadamente no capítulo último.

viril, mas a qualquer mal que lhe pudesse acontecer, mesmo a qualquer pecha moral que fosse assacada contra ele, já que era necessário manter as narrativas da tradição que

falam de homens que se colocavam em situações de extremo perigo, cômnicos de uma espécie de invulnerabilidade. A onipotência masculina se expressava em atitudes que punham constantemente em risco a sua vida e a vida de outras pessoas, isso não importava, se era necessário provar que era macho (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 223)

Consequentemente, pelos preceitos da honra, os indivíduos, cada vez mais, perdem a humanidade e têm suas famílias dilaceradas, haja vista que André, por exemplo, não se compadece pelas súplicas de Isabel, nem pela dor da mãe, desesperada diante da possibilidade da morte do outro filho, que, novamente alvejado, empreende uma nova fuga. Assim, é evidente que, ao ambicionar prestígio social e riquezas, André se tornou escravo dos mecanismos que movem essa cultura da honra.

Todavia, também é possível observar as reverberações dessa alienação na vida das demais personagens. Depois de dois anos, Pedro é capturado e está contaminado pela “lepra”, que se alastrava pelo Norte, selando seu destino trágico. Como a análise-interpretação apontará, em capítulo posterior, o adoecimento do médico é uma demonstração das consequências do assassinato de Diogo, pois, aparentemente, o sangue do cunhado espalha uma nódoa não só sobre as suas mãos, mas seus ideais coletivos. Ademais, a “lepra” também é uma forma de punir esse indivíduo que não mais se encaixa na sociedade que o rodeia e que, por isso, transgrediu a ordem patriarcal, desafiou a manutenção e o acúmulo das posses, e as posições garantidas pela sua virilidade, o que o condenou a uma morte dolorosa e inevitável, que, simbolicamente, é uma marca do enfraquecimento da ordem patriarcal.

3 DO INFERNO VERDE E DO NOVO ELDORADO: REPRESENTAÇÕES DA MIGRAÇÃO NORDESTINA PARA A AMAZÔNIA

3.1 Rápido panorama dos fluxos migratórios nordestinos

A região Nordeste aparece como um *locus* privilegiado para investigar o funcionamento migratório brasileiro, em razão dos constantes deslocamentos populacionais que observou, tendo em vista que as desigualdades socioeconômicas fixadas pela historicidade na estrutura latifundiária, além das “características ambientais de sub-regiões afetadas por terras improdutivas e/ou períodos cíclicos de estiagem e a relativa prosperidade de outras regiões se destacam como os principais fatores estruturais subjacentes a estes [deslocamentos]” (Ojima; Fusco, 2015, p. 5).

Normalmente, quando esse tema surge, as migrações para o Sudeste, principalmente as que tinham como rota o eixo Rio-São Paulo, tendem a receber maior destaque, pois como Olivera *et al* (2015) relatam, entre as décadas de 1930 a 1980, esse era (quase que exclusivamente) o destino da população nordestina, movida pela esperança de conquistar melhores condições de vida e de trabalho, em decorrência da persistência dos problemas com a seca, fenômeno climático que afeta repetidamente grande parcela do Nordeste, e da estagnação econômica, que dificultava a expansão industrial e oferecia baixos salários. Enquanto isso, as atividades econômicas dos sudestinos estavam em expansão, sendo alvo de grandes investimentos do Governo Federal, no que diz respeito às políticas públicas de desenvolvimento voltada para a indústria, como frisa Francisco Silva (2015).

Ingrato é o Céu, primeiro texto da autora estreado em Campina Grande, no ano de 1968, é um texto em que Lourdes Ramalho representa esse fenômeno através da personagem Seu Zé (José), que, em 1957, deixou a família e migrou para São Paulo, a pedido de um parente que por lá já havia se estabelecido, mas, no ano seguinte, precisou retornar para auxiliar a esposa, Maria, a lidar com mais um período de grande estiagem. Além disso, o responsável por cuidar da terra em que sua família se abrigava havia morrido, então, ele precisou assumir a função do antigo vaqueiro na fazenda da família de George, um estudante a que ele considera como filho. As falas de Seu Zé permitem a compreensão de que a vida em São Paulo era mais estável que no Sertão, dando-lhe maiores possibilidades de ter uma melhor condição de vida, tanto que ele deseja retornar ao Sudeste. Porém, o apego que Maria tem à terra

impede que ele migre mais uma vez, pois, na percepção de sua esposa, José teria a possibilidade de enriquecer montando um barracão na localidade onde moravam, tendo em vista que os amigos da filha Rosinha – George, Sílvio e Ramon –, por causa do dinheiro que possuíam, conseguiam facilmente fornecer os mantimentos (feijão, farinha, carne, café, rapadura, fumo) que seriam ali comercializados.

Entretanto, o vaqueiro rejeita a proposta, por não querer se igualar ao chefe político da região, “um coronelzinho de meia-tigela”, que utilizava as frentes de emergência contra as secas para se aproveitar das necessidades do povo, aumentando sua fortuna e a influência na região. Quanto recebem a visita de Cláudio, um gaúcho, amigo dos três outros rapazes, a tópica sobre a permanência na localidade é retomada: ele argumenta que não compreende o motivo que faz o casal apegar-se a um local que mais parece “um deserto de espinhos”, pois a secura da paisagem desagradava a um “[m]oço rico, importante, amante do conforto”, que se revolta com o descaso do Governo com a região (Ramalho, [ca. 1968], p. 6).

Nesse momento, George toma a palavra e se revela um apaixonado pelo lugar, pela terra em que pisa:

GEORGE (*exaltado*) — Amo-a! Nasci aqui! Sinto-me um pedaço deste solo crestado. Esta canícula como que nos marca com o seu ferro em brasa. Veja os paus-de-arara... emigram, situam-se lá fora. Ganham e juntam o seu dinheirinho. E quando menos se espera, estão de volta, procurando recomprar o que venderam num momento de desespero...
 RAMON — Bravo, mano. Defendeu muito bem. É a vez da terra que os chama e eles, os cabeças chatas, acodem pressurosos ao seu chamado...
 SEU ZÉ — Isso é que é falar bem! É assim mermo que a gente sente...
 (RAMALHO, [ca. 1968], p. 11)

A fala do rapaz reforça que os nordestinos deixam seus lares e lugares de origem em busca de melhores possibilidades profissionais e melhor qualidade de vida, em vista disso, é como se o Nordeste tivesse se acostumado a perder grande parte de seus filhos e filhas para outras regiões, sendo visto como o símbolo e a materialização da migração (Ojima, Fusco, 2015). Não obstante, a distância espacial, no caso de José e George, não fora capaz de anular, para além da posição de classe, os vínculos de identificação e de afetividade com a terra originária, logo, para as personagens desse texto, a migração é tomada “como um planejamento a longo prazo de mudança de residência, quando o migrante se posiciona como um trabalhador que agregará bens e/ou benefícios no tempo de sua estada fora, retornando [...] para seu

local de origem e, assim, desfrutar [das posses adquiridas] juntamente com seus familiares” (Baptista; Campos; Rigotti, 2017, p. 2).

Contudo, o trabalho de Wilson Fusco e Ricardo Ojima (2015), *Migrações Nordestinas pelo Brasil: uma breve contextualização*, evidencia que a região Norte fora a primeira a receber grupos consideráveis de migrantes, em meados do século XIX, proporcionando que, neste período, a Amazônia experimentasse um “amplo crescimento econômico em função da extração da borracha, atraindo numerosos migrantes para a região como consequência do uso extensivo de mão de obra” (Fusco; Ojima, 2015, p. 12). Dessa maneira, aquela região recebeu muitos nordestinos, oriundos, em sua maioria, das zonas do agreste e do sertão do Ceará, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte.

Tal como ocorre n’Os *Mal-Amados*, o tema da migração nordestina para a região Norte se manifesta no conflito de *Chã dos Esquecidos*, mas, dessa vez, sob a perspectiva de Pedro, que atua naquela localidade durante as disputas entre caboclos e brancos pela extração de látex no ciclo da borracha, iniciado em decorrência do progresso tecnológico da indústria química siderúrgica e elétrica, tudo isso no decurso de um período denominado de Segunda Revolução Industrial, responsável por intensificar a procura por borracha, convertendo-a de simples “droga do Sertão” em uma mercadoria regular de grande utilização em escala industrial, sobretudo nas indústrias norte-americana e europeia. Aliás, a expansão da indústria automobilística, com a demanda por pneus de borracha, intensificou a busca por áreas produtoras do látex, que passa a ser componente de primeira necessidade nas indústrias internacionais.

Todavia, para a análise-interpretação do texto em estudo, é necessário retomar a historiografia existente sobre a migração nordestina nesse período. As ondas migratórias de nordestinos em direção ao Norte estão representadas no romance *Os retirantes*, publicado por José do Patrocínio, em 1879, no qual se discute como eram as condições em que os nordestinos se deslocavam para o Norte, especialmente para o Pará e o Amazonas. O enredo trata dos integrantes de duas famílias conceituadas, Queiroz e Monte, e da simples Raimunda (Mundica), entre outras figuras anônimas, que partem de Boa Viagem em direção à Fortaleza, a capital da província do Ceará, durante o Governo Imperial, procurando uma vida melhor e, ao longo do caminho, deparam-se com um cenário catastrófico, como descreve Denise Rocha (2022):

natureza depauperada; desagregação familiar; pessoas esqueléticas, doentes ou mortas; saques aos comboios e aos armazéns com provisões alimentícias; ataques de bandidos; prostituição; assédio sexual dos detentores do poder; animalização humana e canibalismo; sacrifício de animal doméstico para alimentação; epidemias, entre outras tragédias individuais (Rocha, 2022. p. 97).

Os protagonistas dessa narrativa são o padre Paula, um sedutor, e suas duas amantes, Mundica e Eulália, mulheres ingênuas, que se iludem com os galanteios do pároco. Separadas, no caminho entre um lugar e outro, as personagens chegam ao local de destino, depois de cruzarem as cidades de Quixeramobim, Quixadá, Conceição, Baturité, Arronches. No entanto, a chegada à Capital não modifica as cenas que presenciaram no meio do caminho, pois as praças e ruas também estavam tomadas por uma multidão de flagelados, advindos de outras partes do Nordeste e que ali padecem em estado precário de saúde, higiene e desnutrição. Dessa forma, Rocha (2022, p. 104) analisa que

os horrores da seca e sua dimensão ecológica, religiosa e social refletem o espaço do sertão cearense em transe que degrada seres humanos e transforma muitos em bestas movidas pelo instinto de sobrevivência, e que são abordadas no romance que contém características científicas e realistas-naturalistas.

Devido à superlotação, muitos dos retirantes aptos a trabalhar atuavam na construção das ruas centrais de Fortaleza e nas obras da estrada de ferro de Baturité. À época, a principal ajuda do governo e das autoridades cearenses era fornecer auxílio para que a população migrasse para outros estados, especialmente para o Pará e o Amazonas, que necessitavam de mão-de-obra para a agricultura e, posteriormente, para a extração de látex. Entretanto, fora da ficção, Nunes (2009) observa que, embora fosse divulgado que a promoção de correntes migratórias para o Norte era motivada pela necessidade de socorrer as famílias, que sofriam com a miséria e a fome, os principais beneficiados foram os governantes cearenses, posto que as aglomerações nos centros urbanos ocasionavam um número elevado de rebeliões por parte dos migrantes.

Nessa perspectiva, Neves (2002, p. 79) compreende a política de migração para o Norte como “uma estratégia governamental para desafogar os equipamentos urbanos da enorme pressão exercida pelos milhares de retirantes sem teto, sem alimento, sem saúde”. Contudo, as migrações para essa localidade estendem-se por

quase todo o século XX, Carvalho *et al* (2019)⁹ pontuam que são inúmeros os motivos que fazem com que esses indivíduos se locomovam de suas terras para essa região, porém, Maria das Graças Nascimento (1998) esclarece que, assim como ocorreu com aqueles que se dirigiram à região Sudeste, esse processo de migração interna¹⁰, muitas vezes, foi motivado pelas secas, obrigando muitos nordestinos a abandonarem a vida rural para trabalhar nas cidades, exercendo profissões diversificadas, não tendo nenhuma conexão que lhe prendesse à terra, bem como a intensa propaganda que enfatizava o enriquecimento fácil nas terras amazônicas.

Nessa perspectiva, George Martine (2015) reflete que,

[n]o Brasil, nenhuma região tem sido mais afetada por processos migratórios que o Nordeste, fazendo desta diáspora um capítulo central da história nacional. Conhecido, há mais de um século, como a terra da arribação, o Nordeste está acostumado a perder grande parte de seus filhos e filhas para outras regiões. Em consequência, a região é vista como o símbolo e a materialização da migração. Um conjunto de fatores entrelaçados e complexos explicam essa tradição. A profunda desigualdade socioeconômica historicamente consolidada na estrutura latifundiária, às características ambientais de sub-regiões afetadas por terras improdutivas e/ou períodos cíclicos de estiagem e a relativa prosperidade de outras regiões se destacam como os principais fatores estruturais subjacentes a estes fluxos. (MARTINE, 2015, p. 5).

Diante disso, embora a escolha de migrar para a região Norte envolva fatores variados, como, por exemplo, a possibilidade de enriquecimento, melhores condições de vida, qualificação profissional e trabalhos com maiores salários, a fuga das secas ainda é tida como uma das principais razões para os nordestinos optarem pela Amazônia, pois, ao compará-la com o local de origem, certamente, a enxergaram como uma área economicamente mais produtiva e desenvolvida para tentar a vida, mas, para isso, esses sujeitos tiveram que se habituar com o novo clima e com a nova forma de sobrevivência, o trabalho nos seringais.

Entretanto, de acordo com Pimentel (2012, p. 53) tudo isso era reflexo de um

processo político e econômico excludente que impera no país, sempre levados por promessas oficiais de muitos governos, de um discurso falso, no

⁹ Esses pesquisadores também comentam que essas migrações continuam acontecendo durante o século XXI, porém em escala muito menor.

¹⁰ De acordo com Souza (1978, p. 48) “migração interna é um processo social resultante de mudanças estruturais de um determinado país que provocam o deslocamento de grupos sociais, pertencentes às diversas classes sociais, os quais, por motivos diversos, deixam o seu município de origem e vão fixar residência noutro”.

qual o sonho de uma vida melhor, ou movidos pela própria necessidade de sobreviver, torna-se algo fundamental no processo migratório.

Sobre esse processo migratório com destino ao Norte, verifica-se que, historicamente, duas correntes migratórias se destacam. Nascimento (1998) informa que a primeira se refere aos nordestinos que migraram no final do século XIX, e que tinham como principal característica ser uma migração familiar e sertaneja. Nesse período, a pesquisadora observa que a transferência de nordestinos para o Amazonas, constantemente, estava associada às questões de conflitos no campo, o que coincidia com os períodos de estiagem, obrigando os pequenos agricultores a migrarem. Em vista disso, ela alerta para o fato de que

O fenômeno da seca é usado como fator de entendimento da migração, e, com isso, esconde-se a questão fundamental, que é a estrutura fundiária nordestina, que vem ao longo de todos esses anos propiciando a expulsão de milhares de pessoas para outras regiões do País (Nascimento, 1998, p. 2).

De acordo com Medeiros Filho e João Souza (1984), a seca de 1877-1879 ocasionou as primeiras movimentações em direção ao Norte, pois, àquela altura, o ciclo da borracha já tinha se transformado em uma opção bastante atrativo para o nordestino, principalmente a população rural, que era a primeira a ser atingida pelas consequências das condições climáticas dessa região. A partir dali, as correntes migratórias para os Estados da Amazônia (Acre, Amapá, Amazona, Rondônia, Roraima, e parte do território do Mato Grosso, Tocantins e Maranhão) passaram a ser incentivadas pelo Governo. Ademais, a procura pela força de trabalho dos migrantes era tanta que alguns proprietários de seringais chegam a se locomover até o Nordeste para recrutar os trabalhadores para extrair o látex. Nascimento (1998, p. 3) acrescenta que o “índice de migração foi tão [...] que preocupou os grandes proprietários nordestinos de terras, pois deixava desfalcado de mão-de-obra o meio rural do Nordeste”.

Nessa primeira corrente migratória, ainda houve a seca de 1904, porém, dessa vez, o Brasil colhia os frutos de duas conjunturas econômica favoráveis: o da borracha na Amazônia, e o do café no Centro-Sul. Por isso, uma das estratégias dos governantes foi a distribuição de passagens gratuitas para aqueles que desejavam se transferir para essas localidades. Todavia, nem sempre a migração ocorria de forma livre e consciente, já que muitos daqueles que não pretendiam sair de seus lugares

de origem foram obrigados a migrar, posto que, com o apoio do governo, forças policiais coagiam os nordestinos para que eles se dirigissem para uma daquelas regiões (Medeiros Filho; Souza, 1984).

Em compensação, a segunda corrente migratória ocorreu no período de 1943 a 1945 e foi motivada pela "Batalha da Borracha". Esta última, recebeu um incentivo ainda maior do Governo Federal, em decorrência do envolvimento do Brasil na II Guerra Mundial, nos anos finais da Era Vargas, ao começar a fornecer contingentes militares para as frentes de combate e estabelecer uma parceria com a *Rubber Reserve Company*, além de assinar os chamados *Acordos de Washington*, objetivando desenvolver a produção da borracha na Amazônia. Entretanto, a pedido dos estadunidenses, cada vez mais o governo brasileiro almejava expandir o número de extratores, fato que culminou na criação da tal "Batalha da Borracha".

Nesse contexto, Nascimento (1998, p. 4) informa que,

[p]ara a viabilização desses milhares de extratores que seriam convocados para a "batalha", foram criados pelos governos brasileiros e estadunidenses, vários órgãos e instituições que se encarregariam do financiamento, recrutamento, transporte, alojamento, assistência médica e sanitária e alimentação para os que lutariam nessa batalha.

Dentre esses órgãos, o Departamento Nacional de Imigração (DNI) e o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) tinham uma ação mais efetiva no recrutamento dos sertanejos, vindos do Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte, os quais eram, inicialmente, conduzidos à Amazônia através de uma migração familiar, que voluntariamente se destinou ao corte da seringa. Mas, mesmo assim, os números não eram suficientes, então, o governo federal intensificou a propaganda, que mobilizava os "soldados da borracha" de duas maneiras: "invocando sentimentos patrióticos, com uma intensa propaganda massificada, convocando a população a se engajar no esforço de guerra em favor dos aliados", assim como a disseminação da "Amazônia como paraíso e eldorado, oferecendo grandes possibilidades de enriquecimento para aqueles que entrassem no 'exército'" (Nascimento, 1998, p. 11).

Na verdade, os migrantes nordestinos eram acomodados em péssimas condições de vida, sendo tratados como animais, passando fome, humilhações, expondo-os a inúmeras doenças, tais como "barriga-d'água", "beribéri", diarreia, cólera, malária, febre amarela, tifo, pneumonia, que dizimavam grande número de

seringueiros em razão dessa falta de assistência, o que os transformava em vítimas do descaso do governo e seus representantes, além de lutarem praticamente a vida toda. Consequentemente, poucos indivíduos conseguiam retornar à sua vida anterior, porque o fim das secas não garantia a modificação do cenário também de que ocasionou a transferência para a Amazônia (Lacerda, 2006).

Segundo Roberto Santos (1980), outro aspecto que dificultava a vida do nordestino era o sistema de “aviamento”, um dos mecanismos responsáveis pela exploração dos trabalhadores surgido quando a região amazônica começou a se relacionar com o capitalismo industrial europeu de forma monetizada. Porém, Chaves (2011) acrescenta que o aviamento se estrutura a partir de trocas de diversificadas mercadorias, mas sem a utilização de dinheiro em razão da ausência de circulação monetária nos seringais. Então, os alimentos e os demais bens de consumo demandados pelos trabalhadores e seus dependentes eram “aviados” para que fossem pagos após a finalização do processo da extração de látex, pois, na região amazônica, o termo *aviar* significa fornecer mercadorias a crédito. Só que os valores dos itens consumidos eram fixados pelo aviador, que acrescentava, ao preço dos itens fornecidos, os juros habitualmente cobrados e mais uma considerável margem de lucro. Nesse contexto,

o seringueiro, enredado nas tramas da produção da borracha para o mercado europeu, tornou-se o personagem central dos enredos amazônicos. Essa condição não significou para esse produtor melhorias em suas condições de vida; ao contrário, relegou –o a um extremo empobrecimento resultante das relações de trabalho, fundadas na superexploração que marcaram as empresas extrativistas (seringais tradicionais) na cadeia do aviamento. (Chaves, 2011, p. 13)

Ademais, tudo isso condicionava os extratores de látex a viverem de modo isolado, devido à localização geográfica dos seringais, deixando-os totalmente dependentes do “barracão”, sem liberdade para utilizar seus ganhos como desejassem. No entanto, isso não quer dizer que nenhum desses migrantes obteve sucesso nas terras do Norte: Silva (2015) relata que alguns seringueiros conseguiram acumular riquezas com a negociação da borracha, tornando-se, inclusive, aviadores.

Esta é uma das situações que Lourdes Ramalho representa em sua peça *Os Mal-Amados*, na qual apresenta-nos o coronel Julião Santa Rosa, um dos poucos nordestinos que conseguiram enriquecer trabalhando no Amazonas. Esse personagem não dá muitos detalhes de como conquistou sua fortuna, mas enfatiza

como o dia a dia era difícil, tendo, inclusive, adquirido malária, quando esteve por lá, como é possível observar neste trecho:

JULIÃO – [...] Quando me lembro que passei foi quatro ano no Amazona comendo o pão que o cão enjeitou, pra trazer de volta, amarrado no cós da ceroula vinte conto de réis! Isso tempos atrás era uma riqueza! Precisei me largar pelo mundo, apanhei sezão [...] para ajuntar esse dinheiro e ficar famoso! (Ramalho, 1980, p. 90)

No entanto, através de suas falas, é possível supor que o acúmulo dessa quantia só fora possível porque Julião desviava parte do que extraía nos seringais, declarando um valor bem menor na prestação de contas, para que, posteriormente, pudesse negociar por contra própria a parte do látex subtraída. Quando retornou do Amazonas, o ex-seringueiro investiu no comércio de algodão, mas ainda permanecia com suas falcatruas, só que, dessa vez, adulterava o peso da nova matéria prima que negociava, o algodão. Depois, ao descobrir a gravidez da filha, ele ordena que dois de seus subordinados matem o sacerdote (com quem ela se envolvera romanticamente) em troca de cinco mil réis para cada um, para que, depois, ambos fugissem em direção ao Amazonas, demonstrando que a ida para o Norte ainda era uma rota de fuga para os nordestinos.

Contudo, nesse caso, seus capangas não estavam fugindo das auguras da seca, mas da penalidade jurídica que receberiam pelo crime cometido – ou seja, rumar ao Norte, também poderia significar escapar da justiça e viver na impunidade. Consequentemente, a quantia paga pelo serviço proporcionaria que esses dois chegassem à nova localidade com capital suficiente para se estabelecer e investir na comercialização da borracha.

3.2 A sedução mística das águas e a construção discursiva em torno da identidade “cabocla”

Em *Chã do Esquecidos*, a abordagem sobre a migração nordestina para as terras amazônicas ganha dimensão ainda maior, pois atua na intensificação do conflito familiar, tendo em vista o desejo de Pedro em permanecer numa localidade marcada pela exploração dos sujeitos em prol da extração de látex e da venda de borracha, bem como pelo descaso do governo. Porém, numa das falas de Donana é revelado

que Pedro afastou-se da família por causa da Chã, certamente por não concordar com a passividade dos pais diante da posse indevida praticada pelo Coronel João.

Nessa conjuntura, supõe-se que o filho de Donana também enxergava o Amazonas como um local lucrativo, propício para acumular riquezas, alargando sua independência financeira, o que possibilitaria tomar as rédeas de sua própria vida ao invés de aguardar a morte do pai para se apossar do dinheiro da família, como acontecia com André. Mesmo assim, é pertinente acrescentar que o deslocamento de Pedro para o Amazonas se dá em uma condição distinta daqueles primeiros migrantes das décadas finais do século XIX ou dos primeiros anos do século XX, posto que pertencer a uma família abastada já lhe garantiria uma boa condição de vida, uma boa qualificação profissional e um trabalho de excelente remuneração. Então, certamente, o médico migrara com a intenção de investir na comercialização da borracha, porque, no contexto da peça, provavelmente, esse produto já havia se consolidado no mercado nacional e internacional. Dessa maneira, quando se estabelece nessa localidade, transforma-se em um comerciante, fornecendo aos seringueiros os itens de subsistência, tal qual os aviadores.

Neste sentido, o que se sobressai à estada de Pedro nesse lugar é a problemática em torno das disputas entre caboclos e brancos, pelo látex, um dos fatores que dificultava ainda mais a permanência na região. Contudo, para que haja a compreensão desta questão, é preciso pensar acerca do(s) significado(s) que o termo *caboclo* adquire nessa peça.

Dito isto, é importante ressaltar que, por muito tempo, para atender às necessidades colonialistas que ainda vigoravam no Brasil, esse termo foi empregado sob um biologismo reducionista que caracterizava os “caboclos” como população decorrente da mestiçagem da “raça branca” com a “raça índia”, ou melhor, do homem branco com a mulher indígena. Assim, “há uma forte caracterização segregatória e discriminatória nesse conceito, que se reflete no discurso e nas políticas correspondentes a como, historicamente, minorias étnicas têm sido representadas pelo campo de poder dominante” (Castro, 2013, p. 432). No ponto de vista de Carmem Rodrigues (2006), o caboclo representaria uma categoria de alteridade, mas não é um ser ou uma essência, e sim uma categoria de representação, tendo em vista que na Amazônia brasileira ele é empregado para designar uma categoria de classificação social. Em vista disso, reafirma-se que

a categoria caboclo é complexa, ambígua e está associada a um estereótipo negativo; no uso acadêmico, refere-se aos pequenos produtores rurais de ocupação histórica, também classificados como camponeses [...] no sentido coloquial, o caboclo é uma categoria de classificação social complexa que inclui dimensões geográficas, raciais e de classe [...]. [Na] região amazônica o termo é também empregado como categoria relacional; *o termo identifica uma categoria de pessoas que se encontra em uma posição social inferior em relação ao locutor* [...] os parâmetros desta classificação coloquial incluem a qualidade rural, descendência indígena e ‘não civilizada’ (analfabeta e rústica) que contrastam com as qualidades urbana, branca, civilizada [...]. (Lima, 1999, p. 5-7, grifos meus).

Dessa maneira, nas observações de Lima (1999), fica nítida a dificuldade de pontuar uma definição única desse termo, que algumas vezes é associado a uma categoria de representação, delineada pelo olhar do Outro (branco, não caboclo) e outras vezes é empregado para referenciar os pequenos produtores familiares da Amazônia. Não obstante, nesses diversos significados atribuídos a esse termo, predomina um sentido pejorativo, negativo, o que corrobora para que o caboclo seja demarcado como um

indivíduo ou grupo que ocupa uma posição social inferior. Embora haja também uma valorização positiva – no folclore (homem da terra) e em cultos de possessão em que aparece como “espírito forte” [...] – o estereótipo predominante é negativo; corresponde a figuras como matuto e caipira do interior sulista [...]. Não há uma identidade clara, forte e socialmente valorizada relacionada ao termo; internamente, o indivíduo constrói sua noção de pessoa com outros referenciais, ligados à condição social (pobre), à principal atividade econômica (pesca artesanal, agricultura de pequeno porte, coleta de castanha), ao ambiente que ocupa (várzea ou terra firme), aos laços de parentesco locais (comunidades de parentes) (Lima, 1999, p. 26).

Entretanto, Rodrigues (2006) afirma que, com o objetivo de ressignificar positivamente tal identidade amazônica, outras significações foram empregadas e legitimadas, como é o caso de “ribeirinhos” (Miller, 1977), “povos da floresta” e “povos tradicionais” (Wolf, 1999). Todavia, o discurso de Pedro permite a interpretação que os caboclos da localidade em que ele atuava se identificavam como indígenas, principalmente pela organização em aldeias e pela vulnerabilidade social em que viviam, estando sujeitos, inclusive, às doenças decorrentes do contato com os

brancos, como é o caso da gripe e da “lepra”¹¹, além das invasões de povos de outras localidades, a exemplo dos peruanos. Fora isso, Lima (1999) justifica que esses grupos costumam se identificar como “índios” devido à valorização política que essa categoria conquistou. Ainda assim, a pesquisadora acrescenta que

o uso da palavra caboclo como termo de autodesignação por alguns grupos indígenas está sempre ligado ao contexto de sua oposição e conflito interétnico com os brancos. Entre si, eles empregam palavras nativas para “gente” ou os nomes indígenas pelos quais são conhecidos - como os gavião, ticuna, miranha, etc. É somente no contexto local de contato interétnico entre populações indígenas e brancas que o termo caboclo é reconhecido como um rótulo de identificação e/ou um termo de autodenominação para os grupos indígenas (Lima, 1999, p.12)

Além disso, essa autodefinição dialoga com discursos que atribuem a esses sujeitos a responsabilidade pela defesa da riqueza e da biodiversidade amazônicas, pois, nesse caso, o caboclo é visto como um guardião da floresta, ser que manifesta os saberes nativos sobre a região – depois, ressignificado como originário do lugar, herdeiro dos antepassados indígenas e totalmente adaptado à natureza (Saillant; Forline, 2001).

Talvez, esse seja o motivo de caboclos e brancos convergirem, porque, enquanto os primeiros estão interessados em preservar os recursos naturais oferecidos pelo território em que habitam, os segundos, que no texto ramalhiano são representados pelos imigrantes peruanos, almejam extrair do Amazonas todas as riquezas disponíveis, borracha, madeira, peles de animais, óleos, entre outros. Em mais de uma conversa com Isabel, Pedro revela que os peruanos também costumavam saquear o barracão para roubar os bens armazenados para beneficiar a comunidade, como é evidente no seguinte diálogo:

ISABEL — Agora, pode dizer o que aconteceu a Donana, que a deixou naquele estado?

PEDRO — Comuniquei-lhe minha partida. Recebi chamado urgente do Norte. A gripe está dizimando as aldeias. Os caboclos não resistem a doenças transmitidas pelos brancos.

ISABEL — E não há quem o substitua?

¹¹ Nome popular da *Hanseníase*, doença infectocontagiosa de evolução crônica que se caracteriza por, sobretudo, manchas esbranquiçadas na pele e alteração dos nervos periféricos, ocasionando a diminuição de sensibilidade térmica, dolorosa e tátil, em decorrência da bactéria *Mycobacterium leprae*, agente causador da doença de Hansen. Segundo Foss (1999) e Gomes (2000) essa doença foi descoberta pelo médico norueguês Gerhard Armauer Hansen, em 1873, e teve seu nome modificado para hanseníase em homenagem ao seu descobridor. Ademais, a transmissão ocorre por meio do contato com as secreções da pessoa contaminada e as partes do corpo que são mais sujeitas a serem afetadas são os olhos, as mãos e os pés, mas as lesões também podem aparecer no rosto, orelhas, nádegas, braços, pernas e costas.

PEDRO — E tem mais uma pendência com os peruanos. Aproveitaram minha ausência pra roubar um barracão onde eram estocados peles, óleos e demais produtos pertencentes ao pessoal (p.62)

Essas informações exigem uma melhor compreensão da presença peruana no território nacional, especificamente no espaço amazônico. Alexandra Santos (2012) pontua que as só recentemente as investigações sobre as migrações internacionais para a região amazônica têm se concentrado no fluxo de entrada dos países vizinhos como Bolívia, Peru, Colômbia, Guiana, Venezuela etc., e, segundo ela, grande parte dos migrantes dirigiu-se para o Estado do Amazonas em busca de empregos gerados pela Zona Franca de Manaus e/ou por oportunidades de exploração florestal ou mineradora.

Diante disso, Oliveira (2008) identifica que as políticas migratórias estão imersas nas contradições do sistema capitalista que, em sua gênese, cria dispositivos que provocam a mobilidade humana, “ora para deslocar mão de obra, ora para fazer circular as pessoas no mesmo nível da circulação das mercadorias, ora para servir aos interesses puramente econômicos abalizados pelos controles políticos transnacionais” (SANTOS, 2012, p. 69).¹² Sendo assim, é provável que uma boa parcela desses peruanos chegassem ao Norte em situação bastante semelhante àquela dos nordestinos: visando melhores condições de vida e seduzidos pela possibilidade de fazer fortuna com a venda da borracha. Entretanto, conforme explica Maria Eliese Gurgel (2012, p. 30),

o látex [...] fazia os homens gananciosos enlouquecerem e destruírem suas vidas e tudo que estava ao seu redor. Como uma forma demoníaca de

¹² De acordo com Alberto Jakob (2011) essa presença é bastante expressiva, tendo em vista que o Peru ocupa a segunda posição entre os países de origem dos imigrantes que chegaram no País. Olivar *et al* (2015) explica que as questões econômicas ocupam uma parcela importante no entendimento desse processo migratório, uma vez que, no século XX, a posição econômica em ascensão do Brasil e o poder de atração exercido frente a outros países da América Latina configuram-se como os fatores principais para a imigração na Amazônia. Além disso, Torres e Oliveira (2012, p. 24) exaltam a fácil mobilidade amazônica através das fronteiras, ou “o crescente processo migratório intrarregional e fronteiriço que, a um passo, está-se em outro país”, o que, conseqüentemente, faz com que os custos com os deslocamentos sejam menores. Além disso, para entender a profundidade que envolve a entrada dos migrantes peruanos no Brasil e na Amazônia brasileira, é preciso considerar que a migração peruana está relacionada ao tema dos deslocamentos forçados, que são resultados de um projeto político neoliberal que concentra os bens e serviços numa relação marcada pelas desigualdades sociais. De acordo com Santos (2012, p. 68) tais informações são importantes porque situam “os impactos da migração transfronteiriça na Amazônia brasileira, visto que, até chegar ao destino desse itinerário, os sujeitos desse processo passam por vários estágios que vão desde os projetos migratórios, que implicam a opção pela migração, até os fatores que implicam nos deslocamentos compulsórios, sumariamente forçados como é o caso dos refugiados”.

exterminação, trazia, como consequência, dor e morte, num ritual capitalista e macabro, no qual os “vencedores” - se assim podemos dizer - foram os mais fortes, os aventureiros que trapacearam, subjugararam e escravizaram os que não estavam preparados para as consequências que o capitalismo pode trazer aos homens.

Dito isso, no texto em estudo, a imagem negativa que a população nativa do Norte tinha dos estrangeiros é o que se sobressaí.¹³ Nessa perspectiva, a representação dos peruanos em *Chã dos Esquecidos* pode ser interpretada como uma metáfora da ganância humana, que, no Norte, acarretou a dizimação de milhares de povos indígenas, pois, eufóricos com a possibilidade de enriquecer, ninguém se preocupavam nem com os nativos nem com a floresta. Dessa maneira,

O seringueiro, forçado a um sistema brutal de sobrevivência, sofria as consequências de uma vida solitária e doentia. Sufocado pelos atravessadores, ou seja, os que lhe compravam o produto gomífero, e pelo dono do barracão, vivia uma vida hostil e sobrevivia às custas de um sonho, tornar-se rico e, assim, continuava trabalhando na mata, enfiado, durante certo tempo, no seu tapiri, fazendo a defumação do látex branco e transformando-o numa enorme pela enegrecida. Na floresta, o nativo violentado, vê seu espaço usurpado, a sua vida ultrajada pelos invasores, que querem a todo custo o ouro branco, o látex que lhes darão riquezas (GURGEL, 2012, p. 33)

Nesse ponto, é importante ressaltar que essas representações da vida no Norte reforçam a representação literária que Alberto Rangel faz da Amazônia em *Inferno Verde* (1908), narrativa que denunciava a realidade desumana enfrentada pelos homens da terra ou por aqueles que cruzavam o território em busca de riquezas, a saber, migrantes, extrativistas, agricultores, índios e exploradores. Então, nesse contexto, o termo *inferno* é empregado para esclarecer que o paraíso amazônico não existe, já que os sujeito que nunca estiveram nesse lugar costumam ser seduzidos pelas maravilhas naturais do solo amazônico ou pela possibilidade de conquistar riquezas inimagináveis.

No entanto, essa visão é apagada pela experiência cotidiana dos caboclos e dos seringueiros, que enfrentam diariamente relações trabalhistas que não os

¹³ Decerto, Lourdes Ramalho retoma os conflitos ocasionados pela presença de Júlio César Arana, cidadão natural do Peru, que comercializava às margens do rio Huallaga, que, durante o Ciclo da Borracha, tornou-se um dos maiores empresários da Amazônia, inclusive, sendo o maior acionista da The Peruvian Amazon Rubber Company, empresa responsável pelo comércio da extração, fabricação e venda da borracha no mercado internacional (BERNUCCI, 2013, p. 2010). Para se estabelecer no território, o peruano se apropriou de duas extensas áreas de seringais, com apoio dos ingleses, que lhe forneciam dinheiro e mão de obra de suas colônias. Sua atuação no território amazônico foi marcada pelas acusações de tortura, escravidão e extermínio, tanto do lado colombiano quanto do lado brasileiro, notadamente dos indígenas.

favorecem, doenças e as forças da natureza (cf. Paiva, 2011). Diante da situação precária em que essa população vivia, Pedro acredita ser o responsável por conduzir os habitantes originários nos embates contra os estrangeiros, seguramente por também desejar preservar o lugar dos saqueadores, ação que não conseguiu concretizar na propriedade de sua família.

[...]

PEDRO — Levantei a bandeira de luta e não posso recuar. Os caboclos...

DONANA (*amarga*) — Caboclos! Eles que se cuidem! Que tomem conta de si...

PEDRO — São populações inteiras penando — e o governo os ignora... — Vivem ao léu... a miséria, as pragas, as doenças... nem parecem humanos!

DONANA — Mas você, sozinho... acha que pode fazer alguma coisa? — Uma andorinha só não faz verão. (p. 60)

Diante disso, nessa conversa com a mãe, Pedro comporta-se como se fosse o herói daquelas pessoas, o que faz com que ele negligencie suas demais relações interpessoais em prol dessa jornada. Todavia, é importante pontuar que essa jornada heroica é construída a partir de uma dupla figuração, pois, quando Pedro começa a viver entre os nortistas, é somente mais um colonizador, que também objetiva usufruir das riquezas do lugar. Mas, diante dos horrores que presencia, muda de postura e, aos poucos, é retirado da antiga condição, assumindo, enfim, uma figura de líder. Por isso, no decorrer da trama, o filho de Donana aparece como alguém que age em benefício da coletividade, passando por provações para garantir essa designação, tendo em vista que, os indivíduos que obedecem a esse arquétipo são capazes de renunciar às próprias vidas em defesa de algo maior que eles próprios, na tentativa de redimir a sociedade, de acordo com a percepção de Campbell (2007). Nessa lógica, há uma mutação e Pedro se afasta da figura de comerciante e expõe a face humanista, visto que, através do exercício da medicina, adota uma postura reflexiva sobre si, acreditando ser o único que pode intervir para amenizar os males que recaem sobre os sujeitos que ali padecem.

Entretanto, sua presença também poderia ser invalidada entre os nativos daquela localidade, posto que ele ocupa uma posição superior à dos caboclos, muito marcada pela sua condição financeira e grau de instrução elevados. Além disso, Pedro também lucra com a exploração dos recursos:

ISABEL — Você não faz comércio?
 PEDRO — Eu extraio látex e vendo a borracha, também.
 ISABEL — É uma vida sem sentido.
 PEDRO — E qual é o sentido da vida?
 ISABEL — Casar, constituir família, conviver com amigos...
 PEDRO — Apenas desfrutar sem pensar no bem coletivo? — E o resto do mundo? (p. 61).

Nesse sentido, alargam-se as diferenças entre ele e os ribeirinhos, ao mesmo tempo que há a aproximação com os demais exploradores da região, pois, apesar de presenciar as péssimas condições de vida no Amazonas, não abre mão de lucrar com o extrativismo, que era realizado, em grande maioria, por migrantes nordestinos que não tiveram a sorte e nascer em uma família rica, assim como ele.

Dito isso, acredito que Pedro também era um sujeito que se aproveitava dos baixos salários pagos aos extratores para conseguir o látex, assim poderia se responsabilizar somente pela comercialização do produto e ainda conquistar uma boa margem de lucro. Além de tudo, por também atuar como aviador, provavelmente, possuía um número considerável de trabalhadores dispostos a vender sua força de trabalho em troca de mantimentos ou de atendimento médico, requisitos necessários para a sobrevivência naquela região.

Por outro lado, nas interações que o clínico tem com as demais personagens, em especial, Donana e Isabel, ele sempre aparece como um indivíduo que possui um grande comprometimento com a causa dos caboclos, uma vez que, embora ligado à posse de terras e sendo alguém que se beneficia da extração de látex e da venda da borracha, também é movido pelo desejo de um mundo mais igualitário e luta pelo bem comum das pessoas que vivem no Norte.

Com isso, ele se constrói como o principal suporte daqueles que moram na localidade, passando a auxiliá-los nas mais variadas funções, atuando como médico, comerciante e advogado.

ISABEL — Quer dizer que, além de doutor, você também é comerciante e advogado daquela gente?
 PEDRO (*rindo*) — É, além de clínico e cirurgião, eu caso, batizo, confesso e dou a extrema unção — está bem?
 ISABEL (*zangada*) — Está bem, doutor, deve ir mesmo embora. — E o cavalo, a cabana, o cruzeiro... sua paixão pela Chã não passa de enroladas, hein? — Mentiroso! (*Isabel sai, rápida, enquanto Pedro lhe grita.*)
 PEDRO — Isabel... Volte aqui!
 ISABEL (*volta-se*) — Vá embora! Você não é mais daqui! — Pra você tudo se esfumaça, tudo se esvai, ante a visão do grande rio, dos caminhos de águas, desse novo e irresistível mundo... — Adeus! (*Sai.*) (p. 63)

Em vista disso, os nortistas e o filho de Donana mantêm uma relação de interdependência, posto que, nas suas palavras, é como se um não pudesse existir na ausência do outro. As demais personagens também sentem a predileção do médico por estar com os caboclos, tanto que Isabel custa a acreditar que o interesse pela chã vá além do simples capricho e da necessidade de criar caso para estremecer a relação entre as duas famílias, afinal é difícil confiar em alguém que tem um comportamento tão ambíguo e que despreza os valores que ela tanto deseja manter intactos. Contudo, a permanência do filho de Donana entre os nortistas não se sustenta somente pelo compromisso firmado com eles, dado que a luta em prol de melhorias para os caboclos é a forma que médico encontrou para fugir da convivência familiar e das cobranças que desta se originam.

Por consequência, Pedro é um sujeito marcado pela inadaptação social, sendo que, a única coisa que lhe interessa é retomar a posse da Chã, propriedade na qual o médico mantém uma relação atávica, pois, quando fala sobre o lugar, o faz de modo afetivo, sempre retomando as memórias da infância, o que o faz empreender por reproduzir, no Norte, um passado que não existe mais, é como se constantemente ele buscasse retornar ao seu tempo de menino, em que só se preocupava em mergulhar nos tanques de água mineral, brincar na areia ou deitar-se sob o sol.

PEDRO (*sonhador*) — Chã dos Esquecidos! Vive arraigada em mim, berço e túmulo de meus sonhos...

ISABEL — Não diga isso. Por que esse nome tão triste?

PEDRO — Talvez porque aqui os condenados se escondem para morrer...

ISABEL — Mesmo assim você gosta...

PEDRO — ... são imagens antigas que teimam em permanecer acesas. Em menino, me escondia aqui dias inteiros, mergulhava nos tanques, adormecia ao sol... (p. 55)

Decerto, Pedro alimenta a esse sonho porque não quer assumir a vida adulta e toda a carga de responsabilidade que ela acarreta, daí sua dificuldade em permanecer ao lado da mãe, assumir o relacionamento com Isabel, casar-se, construir família, atitudes que o meio sociocultural em que estava inserido também lhe exigia. Diante disso, as recordações da infância permeiam a construção de sua identidade, marcada por traços telúricos, o que justifica o apego desse homem ao espaço de origem, mesmo que, muitas vezes, esse indivíduo e a terra natal mantenham uma relação simultânea de atração e repulsa. Nessa concepção, Roseane Félix e João

Batista Cardoso (2016, p. 154) acreditam que o indivíduo constrói sua identidade a partir da relação com a terra, “pois esta guarda histórias, mitos e sabores que contribuem para levá-lo a uma identificação mútua”. Por conseguinte, os autores concluem que a “relação com a terra somada à identidade leva a uma experiência amorosa, formada pela impossibilidade de se viver distante dos espaços de origem”.

Todavia, é importante ressaltar que a insistência de Pedro em permanecer entre os nortistas, longe das demandas familiares, a “negação” à cultura do patriarcado, seu jeito “moderno” de conduzir a vida e a não compreensão dos motivos que o mantém aprisionado à terra por parte dos parentes são os responsáveis por anular a possibilidade de as partes entrarem em um consenso, afinal as decisões que as personagens tomam ao longo da ação só levam em consideração os seus interesses individuais, cada um se fecha em seu próprio mundo, embora finjam pensar no bem-estar coletivo.

Conseqüentemente, o discurso de Pedro sobre a condição social desfavorável em que vivem os caboclos não é suficiente para convencer Donana de que é isso que o mantém distante de casa, tanto que ela indaga: “O que tem esta selva que o arrasta mais uma vez sem dó nem piedade? — Riquezas... ouro?” (p. 60). Seguramente, quando ela fala “ouro” não está se referindo unicamente aos valores que ele obtém com a venda da borracha, visto que esse questionamento retoma a mitologia em torno da Amazônia, cristalizada no imaginário popular, desde o período da colonização europeia, como uma região que sempre foi alvo da cobiça dos homens, que por muito tempo acreditam ter encontrado no território amazônico o seu *Eldorado*.

Segundo Rafael Queiroz (2017), o mito do Eldorado começou a ser difundido durante o período da colonização das Américas, o que ocasionou diversos modos de representação. Apesar disso, ele comenta que, maioritariamente, esse mito é personificado como uma cidade em que as casas, as ruas e as vestimenta de seus habitantes eram feitos de ouro, tal representação motivou a realização de inúmeras expedições patrocinadas por diferentes países da Europa: “Todavia, a posse das terras além do Atlântico ficara, em sua maioria, sob a tutela de Espanha e Portugal, conseqüentemente [o Eldorado] na Amazônia se [compôs] principalmente pelos imaginários provenientes desses países” (Queiroz, 2017, p. 82). Dessa maneira, os relatos daqueles que atravessaram a Amazônia em busca de uma cidade construída toda em ouro foram incorporados aos elementos nativos para a elaboração da própria concepção amazonense de Eldorado.

Na compreensão do pesquisador, a imensidão do Novo Mundo, a relação com os povos originários e o imaginário fantástico acerca dos territórios ainda desconhecidos serviram de pano de fundo para que esse mito pudesse ser depositado em um novo espaço, o que motivou a realizações de muitas expedições na Amazônia, já que

[a] procura de metais preciosos criou histórias fantásticas, como aquela do Eldorado, reino onde o príncipe banhava-se em pó de ouro. Localizar esse país lendário passou a ser uma obsessão, como sempre o foi em outros lugares em que a ideia-força, representada pelo mito, motivou a descoberta geográfica e jamais a do mundo de coisas ilusórias criadas pelas idealizações coletivas (Tocantins, 1983, p. 12).

Essa obsessão atraiu muitos viajantes para a região, que atravessavam os rios em busca da cidade Eldorado, porém, nesse contexto, o mito fazia alusão a um lugar genuinamente puro, com a qual nenhuma civilização tivera contato, o que fez com que a Amazônia ficasse conhecida como um grande espaço vazio que necessitava ser ocupado. Por conseguinte, a busca pelo Novo Eldorado não exigia, necessariamente, que os colonizadores estabelecessem a criação de uma nova comunidade, porque era suficiente conquistar e mapear uma que já existia.

Logo, o invasor que se ateu a capitanear as incursões tinha claramente o objetivo de alcançar e tomar, em nome de seu financiador, toda a riqueza que a mítica cidade poderia oferecer, [...] [já que a] tomada da cidade do ouro por um país representava estar um passo à frente não somente do aspecto econômico, mas também do símbolo de sucesso que essa dominação representa (Queiroz, 2017, p. 83).

A presença do colonizador na Amazônia também foi responsável por alimentar o imaginário popular com seus relatos de monstros marinhos, sereias e ilhas encantadas, construindo um universo fabuloso que necessitava ser descoberto, o que servia de justificativa para a exploração do lugar pelos países que financiavam as expedições. Então, a noção de paraíso, seres encantados e riqueza também se estabelece entre os povos nativos, em razão disso, a utilização do místico como explicação da realidade permaneceu entre os habitantes da floresta através das gerações, devido a hibridização formada a partir da junção do imaginário indígena com o europeu.

Contudo, acrescento que a composição do Eldorado dos povos nativos não se reduzia à representação de uma cidade de ouro, porque, para estas, o poder não se

manifestava com o acúmulo de riquezas, como acontecia com os povos europeus – para o indígena, era a representação de um lócus espiritual, paradisíaco, em que os seres vivem em harmonia.

Assim, para Marilina Serra Pinto (2008), o misticismo em torno desse território é intensificado através do imaginário das águas, já que ela defende que o simbolismo aquático é crucial para compreender a Amazônia, porque, segundo a estudiosa, os rios exercem grande influência sobre os seus habitantes. Além do mais, a vastidão das águas dialoga com o copioso fluxo de imagens-reflexos do que foi idealizado pelos homens desde os tempos mais remotos. Contudo, ela salienta que as antigas imagens de seres mitológicos cristalizadas pelos primeiros colonizadores desapareceram da cena contemporânea, mas são renovadas no decorrer do processo de renovação cultural.

Neste cenário, os caboclos aparecem como um dos grupos sociais que se alimentam do imaginário das águas e das florestas, já que são considerados os herdeiros do modo de vida dos indígenas, que, em sua grande maioria, eram grupos que viviam em terra firme e foram forçados pelos colonizadores a habitar as margens dos rios. Assim, aos poucos “o sujeito amazônico já não era totalmente indígena, mas não o abandonara ao todo; uma mescla de caboclos compunha a maior parte da população ora reproduzindo um, ora outro costume” (QUEIROZ, 2017, p. 62). Porém, esse novo tipo social que surge com o desaparecimento das antigas sociedades tribais conseguiu absorver um conjunto de saberes necessários para sobreviver no universo aquático da Amazônia. Desse modo, na concepção de Duarte e Silva (2019, p. 2) [...] o caboclo [...] movimenta sua criatividade pelos sonhos, pelas inquietações, desejos e crenças, e não obedece à lógica real. Existe uma ponte entre o lendário, o mítico e a realidade e nela vive mergulhado o caboclo.”

O fascínio que esse universo aquático mantém sobre os caboclos, é o mesmo que Pedro tem pela propriedade da família, para ele, “[...] a chã tem outro valor – é o mistério vivo que envolve o lugar, um apego que eu considero milenar, cósmico”. Ainda assim, em *Chã dos Esquecidos*, esses domínios que os caboclos possuem sobre as águas serão utilizados para reforçar a carga negativa que persegue esse grupo social ao longo da historicidade, uma vez que Donana os enxerga como indivíduos sobrenaturais que enfeitiçaram seu filho com as águas do rio, como é expresso em sua prece:

— Caboclos! Caboclos!
 que mal lhe fizestes,
 que ritos estranhos,
 que estranhas magias?
 — Destes sal das águas,
 destes mel silvestre,
 poções encantadas,
 dormideiras, filtros;
 ou foi dominado
 por almas penadas,
 visões assombradas
 das margens do rio?
 — Caboclos malditos,
 caboclos malvados,
 devolvam meu filho
 para que eu viva! (p. 73)

Nessa oração, a ideia de que Pedro é atraído pelo ouro já não existe mais, pois, agora, sua mãe está convencida de que são as forças míticas que o aprisionam no Norte, certamente motiva pelo preconceito contra práticas religiosas que não são legitimadas pelo Cristianismo, religião difundida pelo colonizador europeu, mas que não conseguiu substituir completamente a cultura ritualística dos indígenas, que permaneceu vinculada à crença nas ervas e nos elementos da floresta com poderes de cura, agouro ou sorte. Nas súplicas de Donana também é evidente a influência das águas, que, dessa vez, aparece como o principal elemento de sedução, afinal essa era a única riqueza que Pedro não poderia usufruir na terra natal.

Talvez, ela não consiga compreender que a relação que os caboclos mantêm com as águas do rio é similar àquela que o filho demonstra ter com a Chã, indo além das questões místicas, posto que, enquanto Pedro encontra na propriedade familiar sua pulsão de vida, o homem amazônico constitui o seu viver em dependência com as águas. Não obstante, a Chã e as águas do Norte são construídos a partir da oposição abundância *versus* escassez, porém é o excesso que é danoso para Pedro, posto que a doença o acomete numa terra em que tudo é ouro no olhar do Outro, especialmente daqueles que nunca experienciaram o “inferno verde”. Portanto, é “no chão salitroso e infértil da Chã” que o filho de Donana finalmente descansa.

4 A PRESENÇA DO TRÁGICO MODERNO EM *CHÃ DOS ESQUECIDOS*

4.1 Lourdes Ramalho e sua dramaturgia moderna

É importante lembrar que, desde o início da década de 1970, Lourdes Ramalho procurou desenvolver um modo próprio para escrever e/ou fazer encenar seus textos. Este processo formalizou um projeto estético que colocava a sua produção em diálogo com as formas modernas de fazer teatro, que, à época, preocupavam-se com a representação da “realidade nacional”, da “brasilidade”. Contudo, a produção do teatro moderno na região Nordeste substituiu o “nacional” pela perspectiva “regional”, voltada às abordagens da cultura popular e das tradições locais, distinguindo-se das práticas adotadas, por exemplo, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Foi nesse contexto que a dramaturga resgatou as representações do povo nordestino a partir de sua própria visão de mundo, com uma estética que, segundo Dantas Filho (2007), foi concebida mediante um forte caráter universalizante, bastante aproximado de aspectos da dramaturgia trágica grega, mergulhados na Ibéria medieval e nos conduzindo à tradição europeia renascentista, de onde desabrochou um universo que evidencia o povo nordestino, seus infortúnios, suas angústias, sua condição social, seu pranto e seu riso.

Ao mesmo tempo, em sua obra é possível verificar o modo como brotam suas particularidades, em vista das “experiências já bem-sucedidas em outros estados do Nordeste, ou mesmo na capital da Paraíba, que se voltava à expressão da regionalidade no teatro” (Maciel, 2019, p. 32). Neste âmbito, destaco as propostas do Teatro Popular do Nordeste (TPN), idealizadas, especialmente, por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, desde meados da década de 1960, na tentativa de redemocratizar o teatro, almejando escrever e levar aos palcos textos de dramaturgia que evidenciassem as feições do imaginário popular e da cultura nordestina. Logo, ao manter-se em diálogo com tais discussões, Lourdes Ramalho intentava possibilitar que as montagens de seus textos mantivessem uma comunicação concreta com o público, reconhecendo-se nelas, principalmente quando a sua pesquisa em torno dos falares e costumes nordestinos, reproduzidos nas falas e nas ações das personagens levadas aos palcos, tornou-se a marca do seu projeto estético.

Conseqüentemente, como autora moderna, esteve envolvida com a atividade cultural de Campina Grande, pois, desde que mostrou sua montagem de *Fogo-Fátuo*, em 1974, no Teatro Municipal Severino Cabral, executada pelo Grupo Cênico da FACMA¹⁴ - Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira, na ocasião do I Festival Nacional de Teatro – FENAT, a cidade passou a receber inúmeros grupos teatrais de todas as regiões do Brasil, funcionando como um espaço para a aparição de novos dramaturgos e estímulo à produção do teatro amador.

Assim, a produção ramalhiana aproximava o teatro campinense da proposta do teatro moderno brasileiro, que, nesse período, tinha como uma das preocupações

a difusão do neorealismo enquanto uma linguagem hegemônica no palco, [passando] a buscar empatia com o público mediante a vida representada na cena enquanto um simulacro da realidade ou um espelhamento do seu cotidiano visto como originário de uma forte base popular (Maciel, 2019, p. 83).

Mediante esta perspectiva, a dramaturga implantara um projeto teatral de apelo nacional-popular¹⁵, marcado pela oposição à cultura elitista, por meio da conexão dos

¹⁴ Fundada por Elizabeth Marinheiro, na década de 1970, é vista como um marco na paisagem cultural, artística e literária de Campina Grande, transformando-se na mais antiga Instituição Artístico-Cultural da localidade. A FACMA iniciou sua atuação com a realização de Corais Falados do Estadual da Prata, organizados por Marinheiro e pelo Grupo Cênico Manuel Bandeira, que mesclavam múltiplas linguagens, música, literatura e teatro. No entanto, segundo José Mario da Silva (2020), a FACMA tornou-se símbolo de grandeza e magníficas realizações, destacando-se, especialmente, pela identificação de novos talentos, como, por exemplo, Bráulio Tavares e Elba Ramalho. O articulista também destaca a travessia da FACMA pelo Atlântico, numa exitosa excursão pelo continente europeu, nas terras de Portugal e Espanha, no ano de 1972, deslumbrando a todos com suas apresentações e evidenciando “que o talento genuíno não é prisioneiro de demarcação espacial de espécie alguma, antes, exibe os seus saborosos frutos em todos os lugares”. Além disso, esse grupo igualmente se destacou nos salões nobres da Academia Brasileira de Letras, na qual Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, dentre outras personalidades da lírica universal, tiveram na FACMA a sua fiel e competente intérprete. No cenário local, “arrancou sorrisos, aplausos e valorização do sisudo Austregésilo de Athayde, escritor que presidiu, por vários anos, o importante sodalício nacional” (Silva, 2020, p. 10). Por fim, é válido ressaltar que o nome de Lourdes Ramalho é constantemente associado ao grupo FACMA devido a sua importante atuação, desde que assumiu a presidência da Fundação, atuando como organizadora de eventos literários relevantes em Campina Grande, além de dialogar com outros poetas e críticos, o que, conseqüentemente transformou a dramaturga em uma organizadora da cultura campinense.

¹⁵ Na década de 1930, Antonio Gramsci, filósofo italiano, elabora esse conceito com o objetivo de desenvolver “concepções de mundo e de vida” que se opusessem à produção cultural elitista, para que o “popular” pudesse ser visto como pertencente à nação e, conseqüentemente, como algo significativo, atraindo, assim, a atenção intelectuais-artistas e seus projetos estéticos. Maciel (2005, p. 25) explica que, no cenário nacional, tal projeto começa a ser visualizado em 1958, com a estreia de *eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena, que evidenciava a “realidade nacional” através dos protagonistas proletários e de seus modos e concepções de mundo/vida, discussões sobre a luta de classes a fim de promover a organização dos setores críticos da sociedade em torno das classes subalternas etc.”

intelectuais-artistas com as classes subalternas, com os quais se articulam organicamente. Além disso, Lourdes Ramalho, no contexto dos anos de 1970, se envolvia nos processos cênicos, auxiliando os diretores/encenadores na montagem de suas peças para o palco, inclusive financeiramente, bem como na escolha e em certos processos pertinentes à preparação dos atores, notadamente no que se referia à prosódia. Tudo isso fez com que ela mantivesse uma relação bastante sólida com os grupos de teatro campinenses, tendo em vista que “as dinâmicas do mercado teatral e dos elencos, atentos ao gosto do público e dos próprios órgãos de fomento, apontavam para a exploração de tudo aquilo o que se vinculasse à representação da regionalidade nordestina como porto seguro estético e comercial” (Maciel; Colaço, 2020, p. 2).

No entanto, tais representações da regionalidade não se limitavam à mera reprodução caricatural do quadro típico local, além de que os registros linguísticos que preenchiam seus textos não tinham a função de ocasionar fascínio no leitor/espectador através do pitoresco da linguagem, porque tais registros eram indicadores do real, referenciavam, portanto, os espaços representados nas peças. Ademais,

a introdução dos falares regionais do sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte – onde por muitos anos ela viveu – é feita de modo tão espontâneo, tão amoroso, que realça uma beleza insuspeitada para quem os conhece apenas através dos aleijões dos programas de rádio e televisão, expelidos pela boca de atores sulistas ou nordestinos colonizados (José, [ca. 1980], p. 07 *apud* Maciel, 2019, p.98).

Por isso, a obra de Lourdes Ramalho tem como pano de fundo as questões relacionadas ao “solo” nordestino, como, por exemplo, a seca, o êxodo rural, os sistemas políticos, ou os abusos de poder dos grandes latifundiários, além de suas abordagens em torno das dinâmicas de gênero, que se manifestam nos textos por meio de personagens femininas de tons melodramáticos e lorqueanos¹⁶, promovendo

¹⁶ Termo utilizado para referenciar a influência do escritor espanhol Federico García Lorca (1898-1936) sobre o projeto estético de Lourdes Ramalho, especialmente no que diz respeito ao resgate do imaginário ibérico, pois a dramaturga enxergava que o Nordeste brasileiro era atravessado pela cultura ibérica, principalmente no que diz respeito às hierarquias e às assimetrias entre os gêneros. Ademais, a própria dramaturga revela que “os espetáculos circenses a que ela costumava frequentar quando jovem apresentavam, de quando em quando, peças adaptadas de García Lorca no número final, sempre reservado à encenação de dramas. García Lorca foi-lhe apresentado, antes disso, por sua mãe, com quem, inclusive, ela chegou a montar, mais tarde, peças do autor, como *Doña Rosita, la soltera* e *La zapatera prodigiosa*, com integrantes de núcleos artísticos criados e dirigidos pelas duas” (Andrade, 2005, p. 10). Além disso, Colaço (2019, p. 31) reforça que o diálogo

discussões anti-patriarcais e emancipatórias relacionadas às mulheres, o que evidencia uma dramaturgia atenta aos processos políticos-culturais de sua época e respaldada intimamente em seu contexto social. Em vista disso, Moraes (2014) aponta que Lourdes Ramalho consegue ultrapassar os limites da habitual tematização da região ao conduzir-se a uma extensa contemplação dos arcabouços sociais e dos hábitos e percepções de mundo que, embora estejam acomodadas em um espaço enunciado como regional, se formalizam em obras em que a problemática está para além do cenário, assumindo esse compromisso ético pela dimensão estética.

Nessas trilhas, a dramaturgia priorizava uma escrita de caráter político-social, antipatriarcalista e contra-hegemônico, movimentando-se “[...] entre muitas veredas do feminino e do masculino, fazendo aflorar representações de gênero que tanto denunciavam quanto põem em xeque a ordem assimétrica que ainda hoje preside as relações entre homens e mulheres no Brasil, principalmente na região Nordeste” (Andrade; Schneider; Maciel, 2008, p. 69). Ao mesmo tempo, ela costumava associar as práticas culturais e os temas abordados às formas com que seus textos eram compostos, atraindo a atenção, na cena campinense, com um teatro que conseguia equilibrar o sério e o cômico; o riso e a crítica social, bem como mesclar tradição e novidade. Contudo, Colaço (2019) reforça que, a atmosfera rural “tradicionalista” em que são desenvolvidas ações que revelam a opressão sofrida pelos sujeitos sociais, em sua maioria mulheres, frente a uma cultura da hora, contribui para a construção de cenários que apontam para a formalização do trágico em tempos modernos, como a própria pesquisadora demonstra em sua análise d’*Os mal-amados*.

Porém, as discussões em torno desta esfera começam a aparecer desde *Ingrato é o Céu* e se estendem, depois, em *A feira* e em *As Velhas*, textos que pertencem à seara regionalista daquele primeiro ciclo produtivo de Lourdes Ramalho, o que indica que as questões em torno do trágico moderno, nesses textos, não devem ser dissociadas do debate em torno da *regionalidade*, que, na dramaturgia ramalhiana, não está reduzida ao localismo, ao pitoresco ou ao exotismo, pois é compreendida como um recurso de criação, tanto do “real” quanto de representações regionais, sem que elas se desvinculem ou sobreponham uma à outra.

intercultural entre a dramaturgia de Lourdes Ramalho e a de Lorca ocorre porque “ambos nos apresentam, em suas peças, resíduos de uma organização patriarcalista em crise, em que o tradicional/rural é indício de uma contradição com a modernidade emergente”.

Dessa maneira, Maciel (2018) percebe essa regionalidade como um modo de *sentir-formar*, ou, até mesmo, uma *estrutura de sentimentos*¹⁷, que não pode se distanciar, no que diz respeito às bases materiais,

[do] 'realismo' sobre o qual a região *também* é construída. Descolamento que subvaloriza ou mesmo menospreza, nessa 'produção regional', a ação concreta e atividade material dos múltiplos sujeitos que aí estão produzindo seu espaço, que é sempre, ao mesmo tempo, material e simbólico (Haesbaert, 2010, p. 10, grifo do autor).

Além disso, ainda precisamos compreender que, embora Lourdes Ramalho fosse uma autora moderna e cidadina, ela permaneceu ligada às suas raízes, como se temesse o seu desaparecimento, ao mesmo tempo em que demonstrava que elas continuavam muito vivas, delineando, assim, os traços de um projeto que se expressa através de um “estilo esquizofrenicamente dilacerado entre um léxico que procura apanhar a voz do homem pobre da zona rural e a frase correta” (Chiappini, 1994, p. 685). Mesmo assim, Maciel (2018) salienta que não enxerga nesse projeto estético o interesse em representar nos palcos uma identidade típica do nordestino, especialmente no que tange ao diálogo restrito com determinadas formas de produção cultural voltadas para a práticas e costumes de dadas comunidades. No entanto, o pesquisador também observa que a regionalidade nordestina presente nos textos dessa dramaturga, quando associada com a perspectiva de Ligia Chiappini, concebe esta região não só como

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

¹⁷ Maciel (2018) explica que esse é um conceito operacional empregado por Raymond Williams (1983) para ilustrar as particularidades de um processo estético-formal em que uma determinada forma específica começa a ser compreendida como uma forma genérica, em ínfimas conexões com um tempo-espaço e sua historicidade, uma vez que o que “é vivido e produzido por uma dada comunidade em um dado período está, acreditamos agora, profundamente relacionado” (Williams, 1983, p. 9 *apud* Maciel, 2018, p. 75).

Nesse sentido, Colaço (2019) enfatiza que, independentemente de seu teor ficcional, a dramaturgia ramalhiana equivale a um mundo histórico-social constituído por representações realistas, em que as particularidades regionais são modeladas por uma estrutura de sentimento associada ao trágico, indicando que, nesse caso, a regionalidade é tomada como uma marca da modernidade, como propõe Chiappini (2014). Assim, seus textos retomam e possibilitam discussões acerca dos resquícios do patriarcalismo, como venho demonstrando ao longo desta análise-interpretação.

Entretanto, a pesquisadora esclarece que essas

tendências acabam sendo formalizadas nas representações artísticas do Nordeste, tratando, por exemplo, dos conflitos marcados pelas relações/tensões entre homens e mulheres, sendo eles indicativos de um outro conflito, o social, que faz ecoar a voz do homem rural, diante das mudanças ocorridas em um momento de ruptura nos âmbitos históricos, políticos e econômicos, isto é, aspectos inerentes à modernidade/contemporaneidade (Colaço, 2019, p. 98).

Nas impressões que tece sobre *Chã dos Esquecidos*, Maciel (2020) também já enxergou o “caráter trágico”, vazado nos acentos melodramáticos da trama, como já comentei anteriormente. Mas, diferente das obras antecedentes, na *Chã*, não há a representação das variantes linguísticas como em obras anteriormente comentadas, nem tão pouco as discussões em torno das dinâmicas conflituosas de classe, pois as vivências dos representantes do povo dão lugar às lamúrias dos donos da terra, que, até então, ocupavam posições de poder na localidade em que vivem. Em vista disso, os registros linguísticos da peça seguem as exigências da norma culta, já que é notável a atenção da dramaturga com o uso adequado dos pronomes e com o emprego de todos os plurais. E, assim, ali, o resultado é a formalização de uma fala dramática mais tensa, conduzida por razões privadas e pela classe social das personagens, exigindo que o enredo seja construído mediante a exploração de um caráter mais sério, mais sóbrio. Dessa maneira, a estrutura tragicômica utilizada nos textos anteriores perde a eficácia, porque o riso abandona a cena, reivindicando “outros modos de fazer” para a ação.

Assim, a dramaturga apresenta aos leitores uma obra muito próxima de um *drama trágico*, em sua face moderna, pois, segundo as observações de Jean Pierre Sarrazac (2013), os textos dessa natureza costumam ter a atmosfera trágica revelada desde os primeiros momentos da ação, e, ao longo da peça, o trágico vai se intensificando gradativamente. É sabido que, em *Chã*, a carga trágica se dá mediante

uma sucessão de eventos, o que mantém as engrenagens da cultura da honra em funcionamento, desencadeando, por fim, novos eventos trágicos.

Portanto, anteriormente, as reflexões propostas nesta dissertação estiveram muito ligadas aos aspectos temáticos d'*A Chã dos Esquecidos*, mas, para a análise- interpretação desse texto, ainda é mister verificar como Lourdes Ramalho opera os elementos estéticos-formais desse *trágico moderno* (e, portanto, *regional*) na construção do texto em estudo.

4.2 Sobre o *trágico* separado da *tragédia*

Em nossos dias, o estudo da dramaturgia indica uma larga diferença em relação ao drama produzido em tempos longínquos, quando a arte trágica se resumia à tragédia, uma das formas antigas mais valorizadas na antiguidade, tal qual foi produzida historicamente na Grécia. Esta manifestação artística “é, de fato, uma obra literária pertencente ao gênero dramático no sentido essencial do termo, já que, escrita para ser encenada, consubstancia o significado grego da palavra drama, que quer dizer ‘ação’” (Silva, 2009, p. 2009). Entretanto, a discussão sobre o *trágico* aparece como proveniente desse gênero, surgido por volta do século VI a.C, como um meio de cultuar Dionísio¹⁸, o deus do vinho e da fertilidade, ou aos heróis mortos, mediante a passagem da narração simples de um feito para a representação “mediante atores” dessas narrativas, pelo concurso de diferentes modalidades artísticas imbricadas.

Contudo, os exemplares de tragédias gregas que conhecemos atualmente são datadas do século V a.C. Naquela altura, o teatro já ocupava uma posição privilegiada na vida pública ateniense com as encenações das tragédias e das comédias que ocorriam durante os festivais religiosos, com ampla afluência de público. Por outro lado, o teatro grego também se popularizava devido à qualidade dos textos,

¹⁸ Por isso, essa festividade religiosa foi denominada de Grandes Dionísias, espetáculos musicais que, geralmente, abrigavam vinte ditirambos (cantos em homenagem a Dionísio, depois transformados em diálogos, com exploração dos mitos heroicos) e dezessete peças, incluindo tragédias, comédias ou dramas satíricos, ao longo de cinco dias, o que permitia a “cidade de Atenas exibir sua riqueza, seu poder, sua cultura musical diante dos estrangeiros e exaltar a glória dos melhores cidadãos”, como explica Florence Dupont (2017, p. 20).

escritos em linguagem elevada e dramatizando em cena as tramas trágicas ocorridas a heróis míticos, seres grandiosos experimentando desgraças terríveis, comoventes, tudo isso emprestava ao teatro grego uma enorme importância. Podemos afirmar com segurança que os gregos não apenas criaram a grande arte trágica, mas, realizaram grandes feitos no campo das tragédias (Silva, 2009, p. 19).

Adiante, muito distante dessa realidade ateniense, Aristóteles, em sua *Poética*, se debruçava sobre a tragédia com ênfase sobre seus elementos formais, contudísticos e estéticos. Em suas considerações, o estagirita também reforçava que tal manifestação artística se originou de uma performance coral que, paulatinamente, foi adquirindo características a que chamamos, hoje, de teatrais, na medida em que a visualidade do espetáculo vai se destacando enquanto meio de expressão. Por outro lado, é a partir da contribuição aristotélica que a *tragédia* passa a ser tratada como uma forma de expressão em modo “dramático” (por oposição ao “épico”), por isso, o filósofo se preocupou em distingui-la de outras formas, principalmente, da epopeia, se interessando em analisar a forma e sua organização interna, com o objetivo de estabelecer uma classificação, já que ele a considerava poesia, assim como os demais gêneros poéticos (Machado, 2006).

Daí, Aristóteles elaborar a primeira definição de tragédia:

é, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles, 1987, p. 205).

Nessa exposição, é nítido que, em sendo uma posição prescritiva, a parte mais importante da tragédia é aquela que diz respeito à organização do fato (o enredo, a trama), posto que ela não significa a “imitação de pessoas”, mas “de ações”, da vida: a glória ou o infortúnio do sujeito são provenientes de suas ações, que, nesta direção, promovem uma mutação de destinos; além do que é por meio de suas atitudes que o seu caráter é revelado. Sendo assim, grande parcela das peças trágicas de origem grega coloca, diante dos espectadores, personagens que deverão responder por seus atos, como acontece com a *Antígona*, de Sófocles, em que esta personagem, devido às suas crenças religiosas e da sua consciência em vista do *guénos* familiar, desobedece à ordem de Creonte, que havia decretado que o corpo de Polinices, irmão

morto da protagonista, deveria permanecer insepulto – por sua desobediência, a heroína trágica é condenada a ser sepultada viva.

Adilson dos Santos (2005,) ao deslocar o pensamento aristotélico para o contexto histórico-social em que a tragédia nasceu, verifica que o bem-estar ou a desdita experimentada pelo herói, assim chamado, trágico, podem ser analisados como uma verdadeira manifestação de como um indivíduo é refém das consequências de suas ações – e, obviamente, também podemos falar desse tipo de representação nos enredos das epopeias, pois, ali, também vimos destinos em mutação. Ou seja, o trágico, desde a Antiguidade, não estava apenas circunscrito à tragédia, enquanto uma forma poética histórica. Pensando nisso, é importante ressaltar que, na formulação de seu pensamento sobre a tragédia, Aristóteles considerou a capacidade instintiva do Homem de imitar, pois seria seu feitiço ambicionar experimentar as mesmas emoções do ser imitado. Todavia, tal ação só seria possível através do enredo, que, na visão do filósofo grego, era a “alma” da peça, justamente por ser capaz de fazer o cidadão indagar a realidade em que vive, mediante a ação da personagem trágica.

Segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999, p. 20), essa seria a principal finalidade da ação trágica, na qual o homem “na medida em que reconhece o universo como conflito, abandonando as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica”. Ademais, na reflexão de Aristóteles, o efeito da tragédia é imbricado na composição dos fatos, na intriga e nas infinitas conexões da ação, tendo em vista que, na trama, tais elementos são responsáveis por ocasionar a catástrofe e, conseqüentemente, o efeito final do trágico, a *catarse*¹⁹. Nessa perspectiva, o termo *trágico* refere-se a um recurso utilizado pelos tragediógrafos para despertar nos espectadores e/ou leitores piedade e compaixão, tendo em vista que “a mimese e a catarse, ao serem combinadas ao aprendizado e à sensação de prazer pelo engendramento e purificação das emoções, compõem, no pensamento aristotélico, a finalidade da tragédia” (Colaço, 2019, p. 55).

¹⁹ Sebastiana Silva (2009) explica que *catarse* (*katharsis*) era um termo técnico usado pela medicina na época de Aristóteles, significando purgação. Contudo, seu significado também estava relacionado ao âmbito religioso, que o empregava como sinônimo de expiação ou purificação. Por último, a autora revela que esse termo possuía um sentido psíquico, como processo pelo qual se purgam as paixões ou tensões da alma.

Roberto Machado (2006) acredita que a discussão em torno da finalidade catártica da poesia trágica proporciona que Aristóteles ultrapasse a mera análise técnica da obra de arte, afinal, este seria um aspecto extraliterário. Diante disso, o pesquisador compreende que

a análise formal da tragédia tem como ponto mais enigmático e polêmico, que norteia toda a exposição, o estudo do efeito trágico, do efeito da tragédia sobre o espectador como sendo a catarse das duas emoções do medo e da compaixão suscitadas pelos sofrimentos das personagens (Machado, 2006, p. 27).

Peter Szondi (2004) também tem um pensamento similar a este, mas é categórico ao afirmar que a *Poética* permanece empírica em seu princípio “de alma”, tendo em vista que o interesse do estagirita é na tragédia enquanto criação literária e não na ideia de tragédia (ou seja, o trágico, enquanto uma concepção de mundo e de vida). Então, as prescrições que ele apresenta para essa forma não possuem sentido por si só, mas, sim, em sua significação para a poesia. Mesmo assim, Szondi (2004) pontua que a composição dramática proposta por Aristóteles foi suficiente para instaurar uma *poética da tragédia*,²⁰ ou seja, uma teoria normativa sobre os gêneros artísticos, que foi soberana como molde para as produções do épico, do lírico e do dramático, desde o período helenístico até o fim do século XVIII.

Todavia, na Modernidade, a forma da tragédia sofreu uma mutação para o que chamamos de drama (moderno), entretanto as prescrições aristotélicas conquistaram, no decorrer do tempo, uma ampla rede de apoiadores, o que justifica a permanência de muitas das características do seu modelo clássico na atualidade, em que, teoricamente, permaneceria o seu paradigma. Carlos Del Castilho (2017, p. 199-200) acrescenta que isso só foi possível porque, desde Aristóteles, o gênero dramático esteve restrito aos seus elementos constitutivos, ou seja, “a estrutura do que se considerava um drama (ou uma obra teatral) se manteve quase inalterada, no sentido de que se respeitavam as convenções gregas de se pensar a obra dramática, oriundas tanto da tragédia como da comédia”.

²⁰ Nesse ponto, é importante esclarecer o que Peter Szondi compreende sobre o termo *poética*. Pedro Sússekind (2004) retoma a explicação que o teórico emprega em seu primeiro curso acerca do tema, em que ele esclarece: Poética é a doutrina da poesia ou a doutrina da arte poética, o que não significa exatamente a mesma coisa. Pois a doutrina da poesia apresenta uma teoria, portanto uma concepção, seguindo a etimologia, do que é a poesia, enquanto a doutrina da arte poética apresenta um ensinamento da técnica para o fazer poético, uma informação sobre como a poesia deve ser feita”.

Com efeito, a chegada da Era Moderna ocasionou transformações no gênero dramático, alterando a estruturação da tragédia, devido ao apagamento do prólogo, do coro e do epílogo, bem como a eventual utilização do monólogo, o que transformou o diálogo no principal recurso linguístico pela qual a ação é concretizada, embora a busca por um efeito trágico tenha permanecido. Conforme explica Silva (2009, p. 33), tais transformações proporcionaram o surgimento de “um subgênero que hoje chamamos de drama moderno ou drama social, [...], um herdeiro legítimo da tragédia enquanto dramatização do trágico”.

Em *Teoria do Drama Moderno*, Szondi (2001) acredita que o Renascimento foi o responsável por ocasionar a formalização de uma modernidade dramática, que estava estritamente relacionada ao subjetivismo, à vida interior dos indivíduos, dado que, à época, o homem mergulhou em um mundo de aparências, tomando a si mesmo como medida do real. Com isso, a “transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, o céu à terra. A perspectiva coloca a consciência humana – e não a divindade – no centro, ela projeta tudo a partir deste foco central” (Rosenfeld, 2000, p. 55). Então, naturalmente, a partir do período renascentista, o drama moderno passa a privilegiar o culto à razão, ao livre arbítrio, ao sujeito e a sua consciência, tomando-os como princípios básicos para a moderna teorização sobre tragédia, distanciando-se cada vez mais daquele modelo grego.

Nesse novo contexto histórico, Szondi (2011) explica que, quando os dramaturgos renascentistas começaram a se distanciar das noções clássicas do drama (grego), novas tendências literárias surgiram com o intuito de revolucionar o teatro, no decorrer dos séculos até o XIX – como ocorre com o Realismo e o Naturalismo. Contudo, Rosenfeld (1996) elucida que essas correntes também perdem a eficácia como formas de representações dramáticas, ocasionando, por fim, o rompimento das formas tradicionais do teatro, identificadas em uma área “dramática”. Como justificativa, o estudioso revela que os reduzidos laços entre aquelas duas tendências não obtiveram êxito em incorporar as novas vivências, tendo em vista que, cada vez mais,

[i]mpunha-se a superação da cena tradicional, comprimida e sufocada pelas convenções da verossimilhança, pelo encadeamento rigoroso, lógico-casual, da ação linear, pelas unidades do classicismo e da peça bem-feita, pelo ilusionismo – esforço de criar no palco a ilusão da realidade empírica, tal como concebida pelo senso comum (Rosenfeld, 1996, p. 200).

Nessa perspectiva, o drama começa a ser reestruturado com características modernas, passando a ser pensado como um tipo exclusivo de ação e reação, cujo conteúdo se materializava no diálogo, que, sozinho, fora capaz de desencadear a ação, sem necessitar de elementos externos à obra teatral. Então, Andréa Rocha (2018, 22-23), declara que, diferente do modelo clássico, “o drama moderno passou a considerar não somente o sofrimento, mas também as suas causas, pelo fato de que o homem deixou de reconhecer a substância ética de seus atos, sendo motivado também pelos interesses pessoais e subjetivos”.

Por isso, noções como “herói trágico”, “ação trágica”, “erro trágico” e “justiça poética” são observados sem descuidar da posição do sujeito racional frente às forças que se fazem... trágicas. Nesta direção, “trágico” passa a ser uma maneira de entender certa cosmovisão ou certo modo de arranjar um efeito que se dá no transcurso de um enredo e que, na contemporaneidade, vai se deslocando da tragédia, para poder adjetivar outras obras estéticas e/ou formas. Entretanto, Sandra Luna (2008), baseando-se nos estudos de Steiner, determina que as sucessivas mudanças que ocorreram com a produção dramaturgica foram responsáveis pela chamada *morte da tragédia*, momento em que se constata o desgaste do padrão clássico do gênero, uma vez que tais mudanças não ficaram restritas à forma com que a ação se materializava, mas também envolviam as temáticas e os indivíduos representados. Além disso, para a autora, os principais fatores desse desgaste foram a produção de um teatro com uma linguagem corriqueira, mais próxima de um registro “vulgar”, o uso de ações mais banais do cotidiano e o rebaixamento das personagens que, agora, passaram a ser representantes do povo comum.

Sebastiana Silva (2009) comenta que essas modificações dialogam com a conjuntura iniciada no fim do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, que estruturou uma sociedade composta por novos atores sociais, a burguesia e o proletariado, que necessitavam de novas formas de expressão e de representação, e é esse novo público que condiciona a produção teatral do período. Em vista disso,

[s]aem de cena o mundo mítico e a linguagem elevada e solene. Os temas têm um caráter mais privado, tornam-se mais domésticos. [...] O herói deixa de ser símbolo e vive agora a sua catástrofe, desvinculada da religiosidade, sem que seu destino abale o da cidade. Os personagens da classe burguesa, que apareciam apenas na comédia, passam a protagonistas, nesse novo formato que já não é tragédia; é drama. O novo gênero se distingue pela busca de realismo e de verdade social.

Elementos formais como diálogo, tempo presente e caráter absoluto das peças tendem a se tornar insuficientes, com a crescente incorporação de temáticas como o passado, o isolamento, a solidão dos personagens e a situação da classe operária. [...] [Logo], à medida em que esses conteúdos se precipitam como forma, o grande desafio do drama tradicional é servir-lhes de modelo (Silva, 2009, p. 41-42).

Já no cenário do século XX, Raymond Williams (2002) também constrói uma reflexão consistente acerca dessa modernidade dramática. Em sua análise, ele conclui que a nova concepção de tragédia está associada à evolução do homem, agora, desamparado e imerso em seus conflitos internos, devido à queda dos mitos religiosos, de todos os âmbitos, que lhes davam abundante suporte simbólico. Por conseguinte, nesse período, o estudioso acredita que a experiência trágica está inserida na individualidade de um ser que luta sozinho em meio à mediocridade e aos novos dilemas sociais, impostos pela consciência de classe no capitalismo. Desse modo, argumenta que não foi só o indivíduo que se transformou, mas também a consciência social foi reestruturada, passando a ser percebida com “ativamente má e destrutiva e que reivindica suas vítimas simplesmente por estarem vivas. Esta sociedade começou a ser vista como uma instância falsa que pode ser alterada, mas o simples fato de viver nela é suficiente para tornar-se a sua vítima” (Williams, 2002, p. 140).

Valendo-se de tais reflexões, julga que esse isolamento do homem e seus modos de vida apontam para a possibilidade de formalização de uma “tragédia liberal”, justamente porque admite que

[n]o centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vitória (Williams, 2002, p. 119).

Nessa lógica, o teórico inglês supõe que um fator importante da obra de arte revolucionária é sua predisposição para externalizar a “desordem” ocasionada pela ação do homem moderno (ou herói liberal, como ele prefere), que batalha para conservar suas convicções e/ou para ser aceito no meio social. Contudo, o estudioso desenvolveu suas reflexões a partir das problemáticas marxistas, que, no geral, modificaram todo o espírito do mundo, o que possibilitou que o interior dos indivíduos passasse a ser questionado, já que os conflitos – entre a força ética e sua resolução

derivadas de um grau elevado – passaram a ser investigados sob um ponto de vista sócio-histórico, com relata Colaço (2019). Consequentemente, a tragédia é vista como

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

Desse modo, em *Tragédia Moderna*, Williams avulta a discussão em torno da necessidade de renovação do gênero dramático com a análise dos escritos de Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, O'Neill, Beckett, Camus, Sartre e Brecht, entre outros, com o intuito de apresentar métodos e problemáticas que os enquadrem na sua perspectiva da tragédia moderna, tendo em vista que, de acordo com Rocha (2008, p. 24), as reflexões contidas nesse livro foram construídas para desmentir a noção de que não é possível haver *tragédia* nos tempos modernos, noção que era amplamente difundida por George Steiner e seus apoiadores, os quais, motivados por uma leitura equivocada de Nietzsche e Schopenhauer, “havia decretado este ponto de vista, já que consideravam inadequados, o uso dos adjetivos ‘trágico’ em qualquer condição fatalista”.

Aliás, com as análises da dramaturgia daqueles autores, Williams (2002) concluiu que os acontecimentos das peças, por si, só não são suficientes para ativar o *trágico* e que, assim, o que as converte em tragédias são as (re)ações desencadeadas pelas circunstâncias vividas pelas personagens. Com a intenção de discutir tal questão, o teórico apresenta quatro fatores cruciais em sua teorização de tragédia:

a ordem e desordem – o sofrimento das personagens deixou de ser um fator de disposição divina, passando a ser visto como “acidente” –;

a destruição do herói – o herói trágico, de fato, é aniquilado, mas isso não significa o fim da ação, porque, após sua morte, ainda há uma série de eventos físicos e espirituais – ;

a ação irreparável – a morte deixou de ser o único desenlace para a tragédia, englobando qualquer fim que o homem liberal possa vir a enfrentar ao longo da sua vida, seja “uma solidão, perda de conexões

humanas, uma possível cegueira do fado humano” (Williams, 2002, p. 84) –

e, por último, a *ênfase sobre o mal* – nesse ponto, o mal é visto *como* uma determinação para os múltiplos tipos de desordem que corroem e destroem a vida real, a exemplo, da vingança, da ambição, do orgulho, dentre outras formas específicas, podendo ser manifestado em uma ação trágica como consequência de um tempo vivenciado e/ou suportado (Rocha, 2018).

Entretanto, Williams salienta que todos esses elementos não estão imbricados unicamente a um único acontecimento ou a uma condição humana definitiva e imutável, mas a todo um conjunto de práticas que devem ser compreendidas na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação. Além disso, “as consequências desse processo, recaem não apenas sobre a teoria [...], mas também sobre o método crítico, diretamente relacionado as relações e conexões suficientemente substanciais e que são representadas em uma ação” (Williams, 2002, p. 76).

Portanto, ao fim de suas análises, esse crítico britânico concluiu que o esgotamento da tragédia clássica não significa o desaparecimento do *trágico*, sendo este último “de ordem dramaturgica e social” (Sarrazac, 2013, p. 3). Não obstante, outros estudiosos compactuam deste mesmo pensamento, abandonando a poética da tragédia e instaurando uma *filosofia do trágico*²¹, a partir de então tomada como uma visão de mundo. Tendo em vista essa provável visão trágica do mundo, de imediato, é notável, desde os momentos iniciais, a estruturação de um conflito irremediável.

No centro dessa discussão acerca da existência do trágico independente da tragédia, situam-se os estudos de Jean-Pierre Sarrazac e Peter Szondi, que igualmente abordaram o aparecimento e o desenvolvimento do drama moderno por

²¹ De acordo com Szondi (2004), essa nova perspectiva foi instaurada pelo filósofo alemão Schelling. Roberto Machado (2006, p. 42-43) explica que tal noção é “uma construção iminentemente moderna, [tendo em vista] a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência”.

um viés histórico-estilístico, amparados nas investigações das transformações enfrentadas pelo drama tradicional no teatro europeu produzido a partir de 1880. Nesse âmbito, Szondi (2011) elabora uma definição para esse drama moderno, ao identificar uma discrepância estilística entre o enunciado do tema e o da forma na composição de certas obras do fim do século XIX até a metade do XX, o que, na sua concepção, teria instaurado uma *crise* na forma do drama produzido naquele período.

Todavia, Sarrazac (2013, p. 5) destaca que, na visão de Szondi,

[...] a crise da forma dramática se manifesta precisamente por um desvio do conflito intersubjetivo de personagens dotados de vontades e paixões antagônicas. Em muitos casos, poderíamos dizer que a partir de Ibsen, Strindberg, Tchekhov e Pirandello, o conflito dramático – se é que há conflito – de interpessoal torna-se intrassubjetivo

Constatada a crise, Szondi (2011) revelara que foram criadas as tentativas de “salvamento” daquela forma clássica por intermédio de uma revolução temática, visando aperfeiçoar ou até mesmo reinventar o diálogo intersubjetivo, como acontece com o drama produzido em diálogo com a França dos entreguerras. Dessa maneira, Francisco D’Paschoal da Silva (2020) comenta que as obras originadas dessas tentativas de manutenção do antigo modelo dramaturgico buscaram desenvolver uma dramaturgia baseada no princípio épico do conteúdo em ascensão, tomando como referência a obra de Bertolt Brecht que, na visão de Szondi (2011, p. 134), permitia a discussão das “relações intersubjetivas [colocando] em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemáticas”. Tudo isso porque esse teórico acreditava que o drama moderno seria apenas uma forma transição que, posteriormente, seria superada pelo teatro épico.

Na contemporaneidade, Sarrazac (2013) realiza uma revisão crítica dessa teoria szondiana, preferindo utilizar o conceito de “drama rapsódico” ao invés de “drama épico”, justamente por defender que a forma dramática não só sobreviveu à crise do final do século XIX como também se renovou, a cada período, assumindo traços diversos, mediante um paradigma em constante “mutação”.

Desse modo, segundo a sua perspectiva analítica, teríamos uma crise sem síntese final que solucionaria ou resolveria o impasse entre enunciado temático (épico) e enunciado formal (dramático) preferindo, por sua vez, pensar na emergência de um novo tipo de drama, cujas principais características divergem (ou invertem) justamente as exigências informadas por Peter Szondi em seu conceito de drama absoluto (Silva, 2020, p. 45).

Além disso, para estruturar seu pensamento, Sarrazac (2013) adota uma perspectiva que abandona uma composição dialética como uma fronteira especulativa da crise e passa a discutir sobre um trágico cotidiano, que, no seu entendimento, está “presente desde os primeiros instantes da peça e não faz senão revelar-se progressivamente, no sentido fotográfico da palavra” (Sarrazac, 2013, p. 14). Desse modo, não é a intenção do teórico francês intensificar o debate que se centraliza

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

Tendo isso posto, Sarrazac (2013) constrói sua noção de *drama moderno* tendo como base não um episódio da vida, como ocorria com o drama absoluto, investigado por Szondi (2004; 2011), mas considera a *vida* inteira de uma figura trágica que se torna testemunha de seu próprio sofrimento, tendo em vista que, dessa vez, a tragédia não é mais o inusitado na vida – ela se transformou no próprio modo de vida, condenando o trágico moderno a ser delineado pela falta de ação, pela ausência do herói, por um cotidiano banal e pela revelação do trágico de forma serial. E, assim, o teórico francês acrescenta que sua hipótese, para demarcar essa falta de ação, justifica-se pela mudança do conflito entre os homens por sua ausência, ou, quando acontece, assume feições intrassubjetivas.

Por isso, ele concebe que a ação dramática (de um drama moderno) é um fantasma da ação, “[b]em distante da ‘grande colisão’ e do entrechoque de vontades e paixões individuais associados à concepção aristotélico-hegeliana da forma dramática, [originando-se] de uma ação rarefeita, despedaçada, mínima –anêmica, quase” (Sarrazac, 2013, p. 6). E, assim, constata que nesse *trágico* também não há herói, pelo menos do ponto de vista empregados nos textos clássicos nem no drama burguês do século XVIII, o que transfere a centralidade da ação das personalidades nobres para “a figura do homem comum, do homem cotidiano, que vai sustentar o trágico. Um homem comum que não pode ser chamado de ‘herói’, a não ser impropriamente, apenas porque possui o/um papel principal na peça” (Sarrazac, 2013, p. 7).

Em relação àquele cotidiano banal, Sarrazac acredita tratar-se de um novo paradigma, que reforça o distanciamento do trágico da tragédia, ou, em outros termos,

apresenta um “trágico estático”, como esclarece Colaço (2019). Então, esse trágico não é ocasionado pelo mito, mas de assuntos banais, ou seja, de pouca importância, por isso os homens são representados como “[p]ersonagens compulsivos, prisioneiros da repetição de dias idênticos que, em sua circularidade, encerra a vida e a reduz ao nada. A repetição do Mesmo é repetição e perda de Si, perda de identidade, perda do Outro” (Sarrazac, 2013, p. 11).

Assim, a sua discussão se volta a dois conceitos, o *drama-da-vida* (novo paradigma) e o *drama-na-vida* (antigo paradigma), sendo que este último se refere ao que Peter Szondi (2004) chamava de “drama absoluto”, cujas ações referem-se às relações interpessoais que acontecem no presente; já a definição de drama-da-vida está imbricada no que Sarrazac (2017) denomina de novo paradigma, utilizando-a para problematizar o trágico emergente do drama moderno e contemporâneo. Diante disso, ele assume que essa perspectiva não se limita a um conjunto de procedimentos técnicos da obra de arte, pois também corresponde a uma possibilidade de “sofrer a vida como perda da felicidade” – e tal posicionamento, então, permite o emprego de *drama rapsódico* ao invés *drama épico*, abordado anteriormente na teoria szondiana.

Silva (2020) explica que, no drama rapsódico, as formas poéticas (dramático, lírico e épico) vinculam-se de modo a fragmentar o *locus* da ação

homogênea e primária, característica da forma absoluta, relativizando, assim, o tempo presente e, ao mesmo tempo, descentrando o sujeito informado pelas relações intersubjetivas. Em suma, quando o drama moderno buscou dar conta dos novos conflitos extra-subjetivos (épicos) e intra-subjetivos (líricos) teve que se haver com os limites e as possibilidades da antiga forma que, assim, emergiu contemporaneamente do caos e da monstruosidade do chamado progresso e ou do desenvolvimento do mundo (Silva, 2020, p. 45).

Nesse sentido, Sarrazac (2017) constrói o paradigma do drama-da-vida, do ponto de vista estrutural, como um grupo de técnicas e procedimentos empregados por dramaturgos desde as décadas finais do século XIX. Porém, nas suas investigações, ele também constata que tais procedimentos continuam presentes na dramaturgia produzida no século seguinte, manifestando-se através de recursos estilísticos como *adiantamento* e *retrospecção*, ambos aliados as operações de *repetição-variação*, *optação*, e *interrupção*, que em conjunto formalizam o que Silva (2020, p. 46) denomina de *procedimentos fundamentais* para que “os autores [desdramatizem] o drama deslocando, ao mesmo tempo, o gênero de interesse do grande conflito ou do herói para o universo das pequenas ações e dos anônimos”.

Todavia, Sarrazac (2017) enxerga que aqueles dois primeiros procedimentos estão conjugados no processo de (de)composição dramática, deslocando o centro de interesse da ação para além das relações intersubjetivas, o que rompe com a unidade e progressão estrutural do drama (o tempo), afastando-se da linearidade e da causalidade supervalorizadas pelo drama absoluto. Assim, a intervenção retrospectiva no drama moderno permite

expressão da experiência particular vivida, da subjetividade livre que interpreta e sofre sensivelmente o mundo e relata essa experiência. Sendo a *retrospecção* esse olhar para a fábula já vivida, a *antecipação*, semelhantemente, situa a história, ou cena, ou fato adiantando-os para que o espectador não tenha que vir a descobri-la, permitindo então que sua atenção seja reflexiva sobre outros detalhes, e não imersiva no curso dramático como no drama tradicional (Silva, 2020, p. 47, grifos do autor).

A partir dessas considerações retomo a análise-interpretação de *Chã dos Esquecidos* visando verificar como os preceitos desse drama moderno se efetivam na ação ramalhiana, principalmente na construção das relações interpessoais e familiares.

4.3 Conflitos fraternos na “cultura da honra”: Caim e Abel revisitados

Para dar continuidade à análise-interpretação de *Chã dos Esquecidos*, retomo a relação conflituosa dos filhos de Donana, Pedro e André, percebida desde os primeiros diálogos da peça, indicando que as desavenças entre eles foram originadas no passado, muito antes do primogênito abandonar o núcleo familiar. Sendo assim, quando a mãe cogita o retorno daquele, André se agita e começa a descrevê-lo como alguém que, caso volte, ocasionará desordem em ambos os núcleos familiares, pois, embora se recuse a admitir, sabe que Pedro tem grandes chances de sair vitorioso na batalha pela Chã, o que, de fato, acontece.

Contudo, inicialmente, Donana sempre tenta apaziguar a situação, para manter a rixa entre os filhos fora do conhecimento do meio social, fechada à esfera privada, evitando possíveis falatórios, além de que a falta de uma boa convivência fraterna, portanto,

figura de maneira complexa e perigosa à tradição familiar, uma vez que pode, como traça, corroer lenta e silenciosamente as linhas que dão forma íntegra ao tecido familiar, culminando em estragos impossíveis de serem costurados ou remendados pelos demais integrantes da família, evidenciando, assim, a

fragilidade das relações intrafamiliares e da perpetuação da unidade desse grupo (Santos; Lopes, 2021, p. 2).

Também é necessário pontuar que o texto não dá maiores detalhes de como era o convívio entre os irmãos antes das ações que acontecem no presente, tendo em vista que as personagens não expõem, nos diálogos, as lembranças do passado (havendo pouca rememoração sobre este tópico, fazendo com que a ação se volte ao presente actancial). Pedro, ocasionalmente, revive suas memórias de infância, quando retorna à Chã com Isabel, porém, nessas recordações, o irmão mais novo não tem destaque – só as dimensões que envolvem a própria tessitura de sua perspectiva trágica, que se volta aos escombros do passado no presente.

N'As *Velhas*, por exemplo, Mariana retoma o passado para explicar à filha, Branca, o seu ressentimento por Tonho, seu marido, tê-la abandonado para fugir com Vina, o que certamente contextualiza o leitor/espectador sobre o motivo que faz a sertaneja seguir as pistas deixadas pelo marido: reencontrar a inimiga para “[fazê-la] pagar tim-tim por tim-tim todo o mal que [lhe] fez” (Ramalho, 2005, p. 57). Em Chã não é assim, apenas os vazios entre os diálogos permitem a compreensão de que os conflitos entre os dois irmãos tenham sido cultivados pela exaltação da diferença entre a personalidade dos dois, tendo em vista que André sempre procurou se enquadrar ao mundo vivido pelo pai; enquanto Pedro desprezava a tradição instaurada pelo patriarca, recusando, assim, ser mais um membro da família que se submete ao Coronel João, aquele que, por muito tempo, mandou e desmandou naquela localidade. Além disso, o contexto sociocultural no qual as personagens estão inseridas transforma essas visões de mundo em diferenças radicais, por isso, a relação de Pedro e André é marcada pela não aceitação dessas diferenças, o que constantemente motiva as tensões na família.

Diante da impossibilidade de atender às expectativas daquela conjuntura social e familiar, Pedro escolhe se deslocar para outra região, o Norte, local que lhe permitiria viver sob suas próprias regras, porque, naquela sociedade de tantos resíduos do patriarcalismo, a “palavra do pai”, diante dos filhos e da esposa, era lei: embora o filho de Donana demonstrasse seu descontentamento com a passividade do pai frente a apropriação que o Coronel fez da Chã. Porém, esse deslocamento implica em sua exclusão do círculo familiar, que o priva, inclusive, do convívio com a mãe, e na perda dos privilégios de sucessor.

Por outro lado, merece atenção o fato de que o distanciamento físico não atenua a relação conturbada entre os irmãos, tanto que, com o retorno de Pedro, André faz de tudo para impedir que os trâmites da herança sejam facilmente concluídos, mas, quando descobre que o irmão não pretende permanecer na terra natal, logo pensa em uma alternativa para adiantar a nova partida de seu desafeto, oferecendo-se para comprar os bens herdados pelo irmão, apesar de ter sido beneficiado com as melhores propriedades, porém se surpreende com a recusa de Pedro, que revela o desejo de criar seus filhos nas terras da família. Então, o filho mais novo de Donana é contundente ao afirmar: “Não aqui, pois não cabe nós dois” (p. 47). Decerto, a fala de André reforça a dimensão trágica que o título da peça impregna na ação, antecipando para os leitores que o texto versará sobre as disputas entre os irmãos, seja pela sucessão, seja pelo amor de Isabel.

Em vista disso, é inevitável que essa rivalidade entre os irmãos seja associada ao mito judaico-cristão de Caim e Abel (Gênesis, 4), um dos trechos mais famosos da Bíblia, tornando-o parte do imaginário coletivo ocidental, independentemente da crença ou da religião. Nesse ponto, a leitura de *Chã dos Esquecidos* nos conduz, voluntária ou involuntariamente, à imagem de ódio fraternal em que essa narrativa bíblica se transformou no decorrer do tempo.

Contudo, não é meu objetivo desassociar o texto bíblico de sua complexidade, reduzindo-o à dimensão de um mero conto moralizador, nem tão pouco aplicar, na peça em tela, uma dimensão religiosa ou teológica que esta não suporta. Assim, minhas reflexões em torno do diálogo entre o texto bíblico e a trama ramalhiana não visam identificar uma semelhança literal com o mito bíblico sobre a disputa entre irmãos, desprezando tudo aquilo que não fosse similar ao texto que serviu de inspiração, uma vez que, assim como Robson Santos (2018, p. 51), considero que “[t]oda escrita é também uma ‘reescrita’, uma forma de ‘reatualização’”. Conquanto, esse estudioso ainda complementa afirmando que a Bíblia, quando compreendida em seu viés literário e não somente religioso, configura-se como uma das maiores fontes, junto com as epopeias e tragédias gregas, de histórias, mitos e temas que serviram de inspiração para escritores e obras da literatura ocidental. Por isso é viável afirmar que a rivalidade entre irmãos é um tema costumeiro nas Escrituras, presente na história de Caim e Abel, Ismael e Isaque, José e seus Irmãos, dentre outros, é também eixo temático aproveitado de forma análoga em outras obras da literatura, tais como

Esaú e Jacó, de Machado de Assis, *Caim*, de José Saramago e *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, o que reforça a ideia de que

o rendimento semântico e simbólico [do fratricídio primordial] ultrapassa largamente o contexto bíblico, e inscreve-se na história da cultura como um paradigma antropológico sinalizador da natureza humana. Consequentemente, é compreensível que a narrativa mítica dos dois irmãos adâmicos venha sendo recriada, ao longo dos séculos, de acordo com intenções autorais diversamente contextualizadas. Deste modo, o núcleo diegético genesíaco pode ser manipulado, desde que permaneça reconhecível a sua estrutura basilar (Ferreira, 2015, p. 290).

Dessa maneira, nas malhas de *Chã dos Esquecidos*, Lourdes Ramalho atualiza esse mito da discórdia fraternal, associando-o a códigos sociais e morais em torno do binômio honra-vergonha, pois, como já foi dito, a peça tem como espaço referencial e simbólico uma localidade rural tradicional, no Nordeste, o que, geralmente, faz com que os códigos culturais de conduta sejam fortemente marcados pelos atributos da honra, tal como pontua Peristiany (1988, p. 5): “Honra e vergonha são preocupações constantes de indivíduo em sociedades pequenas e fechadas onde as relações pessoais face a face [...] são de extrema importância e em que a personalidade social do ator é tão significativa como o papel que tem a desempenhar”.

Nesta direção, primeiramente, a disputa entre os filhos de Donana ocorre em prol da defesa da honra familiar, já que, quando Pedro dissolve o acordo firmado pelo pai com o Coronel, também prejudica a imagem social dos membros de sua família, que, provavelmente, passam a ser qualificados como indivíduos descompromissados, não confiáveis, portanto, despidos de honra, cuja palavra empenhada não tem valor, o que fortaleceria os inimigos de André na disputa pelo cargo de presidente do Conselho Municipal daquele lugar. Assim, para o irmão mais novo, a atitude de Pedro desperdiça todos os seus esforços para construir a imagem de homem digno de ocupar o lugar do pai (e talvez do Coronel) perante os membros daquela comunidade.

Bourdieu (2006, p. 87) justifica que tal concepção acontece porque os homens do campo são conduzidos a absorver “a imagem que os outros fazem dele, mesmo quando se trata de um mero estereótipo. Passa a perceber seu corpo como corpo cunhado pela impressão social, [...] [quase sempre] rude, carregando o traço das atitudes e atividades associadas à vida [rural]”. Fato este que também contribui para a má relação mantida pelos irmãos, porque Pedro nega-se a se enquadrar nas

perspectivas de outrem, pouco se importa como as pessoas o enxergam e o que pensam sobre ele, incluindo os próprios familiares.

É assim que, para André, esta é uma conduta execrável, pois, os dois, como membros de uma família de grandes posses e de forte influência sobre aquele meio social, deveriam se preocupar em perpetuar seu nome e sua tradição, e, aqueles que se negassem a este dever, assim como o faz Pedro, deveriam ser excluídos permanentemente do ciclo familiar, tendo em vista que, em um regime familiar patriarcal, era necessário que os parentes demonstrassem servidão à família -- etimologicamente, é uma palavra derivada de "famulus", ou seja, servo e/ou criado, que precisava atuar na busca pela preservação do grupo familiar de toda e qualquer perturbação interna e externa, como observa Heloisa Toller Gomes (1981). Desse modo, como estava distante de obedecer a tal função, voluntariamente, o filho médico se desliga desse meio ao se mudar para o Norte do país, deixando em aberto os assuntos sobre a chã e os interesses familiares a cargo do mais novo, que tem como uma das principais preocupações a anulação da presença de Pedro, inclusive das lembranças da mãe.

Entretanto, como Pedro é o mais velho, ele não pode ser excluído, uma vez que, como o patriarcalismo ainda imperava naquela sociedade, já era comum acreditar que o filho mais velho seria automaticamente o herdeiro do pai, o que também implicaria em menos privilégios para os filhos mais novos. Então, a revolta do filho mais novo de Donana começou, certamente, porque, desde a infância, Pedro já tinha o lugar de sucessor do pai garantido, apesar de não se dedicar às demandas familiares e/ou comunitárias. Enquanto o irmão fazia seu trabalho social no Norte, André assumiu as obrigações do primogênito por um longo período, já que, em um dos diálogos, a mãe revela que Pedro está longe de casa há dez anos. Logo, provavelmente, o pai, antes de morrer, passara para o filho mais novo como ele deveria administrar as terras, as finanças e, principalmente, a manter viva as antigas alianças, por isso ele toma a figura de seu antecessor como o único exemplo a ser seguido.

No entanto, a sombra do irmão sempre pairava sobre André, pois subentende-se que os pais tinham a esperança de Pedro mudar de ideia e retornasse ao convívio familiar, para assumir o lugar que lhe é de direito. Nas ações do presente, essa esperança ainda é alimentada por Donana, o que deixa seu outro filho ressentido, é

como se o desejo da mãe, de ter ambos os filhos ao seu lado, anulasse todos os esforços que o rapaz acredita ter feito pela família:

ANDRÉ — A senhora acha que eu nada tenho feito. — E Pedro, o herdeiro do nome do pai — o que fez, também, até hoje? Prestou algum serviço à família?

DONANA — Seu irmão estudou, se formou e é um homem de bem.

ANDRÉ — Formou-se... e adiantou? — Em vez de estar em casa, cuidando das terras, dos pais — largou-se no mundo... em aventuras, quem sabe...

DONANA — Meu filho voltou. Estou velha e só: vai ficar comigo. (p. 46)

Na verdade, essa chateação acontece porque, embora ele deseje que as pessoas tenham uma boa impressão de sua atuação familiar e social, André frequentemente é visto nas portas dos bares, embriagado, e isso, por si só, já anulava a construção da sua identidade social enquanto sujeito responsável e preocupado com a família. Ainda assim, ele prefere responsabilizar o irmão mais velho por seus fracassos.

Nesse trecho, também é notório o quanto a própria família alimentava a rivalidade fraterna, posto que as qualidades de Pedro constantemente eram exaltadas, inclusive, sua profissão era motivo de orgulho para mãe, o que indicava que ele era inteligente, tinha astúcia para travar suas disputas no âmbito da racionalidade. Em contrapartida, André é seu oposto, é impulsivo, colérico, alcoólatra e caçador de brigas, além de que só visa usufruir do nome e dos bens da família.

No entanto, creio que a exaltação que Donana faz à figura de Pedro é exagerada, por vezes, ele é retratado como o salvador da família, o único capaz de livrá-los da degradação moral e financeira, sendo que essa é uma visão idealizada, pois os interesses desse filho são outros, embora ela não os compreenda, o que pode ser justificado pelos anos que os dois passaram distanciados, que a impediram de acompanhar as mudanças na vida do médico.

E, vale destacar, nesse ponto, Donana tem uma postura semelhante à Rebeca, mãe de Esaú e Jacó, nas Escrituras, não fazendo questão de esconder a preferência por um dos filhos, o que de fato, potencializa a desarmonia entre sua prole, que passa a ter sua relação atravessada pelas divergentes personalidades e escolhas morais, assim como acontece com os gêmeos da mulher de Isaque. Por outro lado, não acredito que as falas de Donana sobre Pedro sejam uma forma de diminuir André: talvez ela só procure uma forma de tentar guiar o filho inconsequente para outros

caminhos, que não sejam tentar reproduzir um passado que não existe mais e que as mudanças socioculturais deixam cada vez mais obsoleto, demonstrando que a mulher também se preocupa com o futuro do segundo filho.

Porém, André não enxerga por essa perspectiva e as palavras da mãe provocam-lhe dois sentimentos, inveja e ciúmes, o que transforma Pedro em seu principal opositor, apesar deste último fazer pouco caso das intrigas criadas por ele. Ademais, assim como ocorre com os filhos de Rebeca, é o irmão mais novo que ambiciona a posição do primogênito, mas, diferente do contexto bíblico, André já atuava como tal, porém não era suficiente, por isso, constantemente, ele se movimenta para desenhar Pedro como irresponsável e briguento, adjetivos que se aplicam a ele, enquanto ilusoriamente se descreve como o verdadeiro herdeiro da tradição familiar, aquele que se sacrifica para cuidar dos parentes, aproveitando-se do desinteresse do irmão pelos assuntos domésticos. É como se André quisesse repetir o êxito de Jacó que, embora tivesse uma projeção social menor que a do irmão, Esaú, “valorizava as tradições e buscava sempre tirar vantagens do seu irmão para obter o direito a primogenitura até conseguir e por isso, foi o sucessor de Isaque no patriarcado hebreu” (Nascimento Júnior, 2021, p. 17).

Talvez isso justifique o interesse pela compra dos bens herdados por Pedro, pois, ainda que tenha sido contemplado com as melhores propriedades, ele é ambicioso demais para aceitar dividir aquilo que acredita ser totalmente seu. Fora isso, com a posse de todos os bens, André não teria que conviver com a ameaça de um novo retorno do irmão e, caso isso acontecesse, ele poderia escorraçá-lo do lugar. Entretanto, diferente de Jacó, o filho mais novo de Donana é um indivíduo imaturo, ingênuo, tolo e inconsequente, sem contar que a disputa com o irmão não ocorre em prol dos interesses coletivos, uma vez que André é servo dos seus desejos pessoais, que, quase sempre, se resumem em torrar o dinheiro da família em farras, bebedeiras e em acertos políticos que não lhe conduzem a lugar algum. Dessa maneira, no texto em tela, as semelhanças com Esaú e Jacó se encerram, na medida em que Lourdes Ramalho não conduz as personagens para o reestabelecimento da aliança fraterna.

Por conseguinte, a analogia com Caim e Abel é retomada, uma vez que estes gêmeos são o par de rivalidade por excelência. Nessas trilhas, Mariana Costa (2011, p. 4) reflete que

a morte de Abel e a marca de Caim denotam a impossibilidade de reestruturação familiar no clã do primeiro homem. A primeira família na mitologia judaico-cristã constituída por Adão, Eva e seus filhos já traz em seu bojo o peso da impossibilidade do pacto fraterno: os dois primeiros irmãos da humanidade se digladiando pela preferência divina; e aquele que é preterido, por não se conformar, mata o outro, por inveja, ciúmes.

Não obstante, os irmãos bíblicos lutam pelo amor de Deus, pois ambos procuram ser o portador do elo entre o divino e o humano e é justamente a figura do irmão que dificulta o elo celestial, por esta razão os conflitos acontecem. Porém, em *Chã*, essa busca pelo divino desaparece, pois, pelo menos até a metade da peça, as atitudes de André dão a entender que os entraves em vista de Pedro também são motivados pela ânsia de monopolizar a atenção e o amor da mãe, já que acredita que o médico é o único detentor do carinho materno, mesmo estando longe de casa, o que justifica sua irritação com a saudade que Donana sente de Pedro (“a senhora a chorar por quem não merece”) e suas críticas ao modo com que o irmão conduz a questão da posse da chã (“não vou com o seu jeito”).

Em contrapartida, por mais que não concorde com o desejo do irmão de reaver a propriedade familiar, André utiliza-se do atrito entre as duas famílias para influenciar Diogo, seu cunhado, a atentar contra a vida de Pedro, certamente, manipulando-o com a noção de que o amigo necessitava reparar sua honra e a do seu pai, o Coronel João, uma vez que, implicitamente, Pedro chamava-os de ladrão, ao exigir a reparação judicial dos direitos pela Chã, manchando a reputação da família de Isabel. No entanto, como estão certos da impunidade, nenhum dos dois se esforça para esconder a emboscada que planejam para o médico, pois a vingança privada foi cristaliza “como um traço cultural diretamente ligado à cultura patriarcal. A preocupação com a honra masculina se estabelecerá na lei, demonstrando que a normativa jurídica [permaneceu por um longo período] a serviço da defesa da lógica masculina” (Ornellas, 2017, p. 6).

Conseqüentemente, a falta de inibição dos amigos facilita com que as informações cheguem aos ouvidos de Bá, criada de Isabel, que logo se apreça para alertar Donana:

BÁ — Inventei de fazer compras pra vir avisar que os dois maluco tão medonhos, a fazer maldades por aí.
 DONANA — Fala dos acertos políticos?
 BÁ — Antes fosse. — Tão tramando uma emboscada contra o doutor Pedro — eu escutei.

DONANA — Ave Maria! Que se pode fazer? — Fale com Isabel. Ela pode com os dois.
 BÁ — Isabel? — A pobre não tá boa — não come, não dorme — passa o tempo no quarto do pai.
 DONANA — Mas tem que avisar! Só ela pode dar um basta naqueles loucos.
 BÁ — Vou seguir seu conselho. E vou-me embora. E, cuidado! Até a vista, Donana (p. 58-59).

Nessa parte, primeiramente, chamo a atenção para os registros das falas dessa personagem, porque não seguem o padrão das demais, estando bem mais próxima da oralidade, posto que, ao lado dos violeiros e cantadores, ela representa as classes mais pobres da sociedade. Dessa maneira, Bá possui uma relevante função no decorrer da ação, tendo em vista que, ao pertencer à classe subalternizada, não precisa escolher um dos polos da disputa, conseguindo, por fim, transitar por ambos os núcleos familiares como uma espécie de “leva-e-traz”, entregando bilhetes, transmitindo recados e alertando as demais mulheres do que está por vir, em uma movimentação semelhante a do mascate Tomás, personagem de *As Velhas*, que, ao vender suas mercadorias, consegue atravessar toda a região, mantendo-se informado dos principais acontecimentos do lugar em que habita.

Adiante, quando as demais figuras femininas descobrem os planos de André e Diogo contra Pedro, tentam a todo custo alertar ao médico, mas este faz pouco caso dos avisos, como se nada nem ninguém fosse capaz de impedi-lo de reaver a Chã dos Esquecidos. Diante disso, depois da visita de Bá, mais uma vez, Donana externaliza sua preocupação para um de seus filhos e é novamente desconsiderada:

PEDRO — Que veio Bá fazer aqui?
 DONANA — Contar umas coisas. Meu filho, tenha cuidado na vida. Esses dois doidos terminam fazendo uma besteira com você.
 PEDRO — Os dois? Não lhes darei tempo. Vou viajar (p. 59).

Contudo, no caso de Pedro, os avisos não são uma simples intuição de uma mãe preocupada, já que os perigos realmente circundam-no, seja na terra natal, seja junto aos caboclos, embora ele tente constantemente afastar-se dos maus presságios de mãe Donana. Entretanto, a viúva não desiste e deixa a cargo de Isabel conscientizá-lo sobre as intenções de André e Diogo, seu irmão. Nesse momento, a moça também tem o auxílio de Bá, que entrega à Pedro um bilhete para que ele vá até a Chã, pois a filha do coronel tem um assunto urgente para tratar:

BÁ — Que cabeça, menina, marcar um encontro num lugar deserto.
 ISABEL — Preciso ver Pedro, sem testemunhas, e avisá-lo sobre o que estão tramando — ou quer assistir a uma cena de sangue?
 BÁ — Deus me defenda! — Só acho que o doutor Pedro pode se cuidar — não é mais criança.
 ISABEL — Engano. É ainda o menino que chora o cavalo morto.
 BÁ — Pois: um menino já velho!
 ISABEL — Ah, como está demorando! — Vai pensar que brinquei outra vez. Tem certeza que leu o bilhete?
 BÁ — Já disse que leu.
 ISABEL — E não disse palavra — só fez um sinal?
 BÁ — Balançou a cabeça e saiu. Tinha gente por perto.
 ISABEL — Que demora!
 BÁ — Ainda é cedo, menina. Que agonia! (p. 64)

Nesta cena, destaco as críticas que a empregada faz a patroa, a qual pretende se arriscar para alertar alguém que é capaz de arcar com as consequências de seus atos, pois, provavelmente, na concepção de Bá, Pedro já tinha consciência dos riscos que enfrentaria ao decidir questionar a posse indevida da família de Isabel judicialmente. Porém, Isabel insiste em acreditar que o filho de Donana é um “o menino inocente”, que nada sabe sobre o real funcionamento das leis e costumes locais, tendo em vista que os indivíduos, principalmente os homens, costumavam resolver seus conflitos utilizando violência, como evidencia o intento de Diogo e André contra ele. Mesmo assim, o esforço de Isabel é em vão, já que Pedro também não lhe dá ouvidos:

PEDRO — Pronto, aqui estou. — O que deseja?
 ISABEL — Quero preveni-lo. O André e o Diogo combinaram de atacá-lo amanhã, no cartório.
 PEDRO — Como soube?
 ISABEL — Bá escutou a conversa. Vão armados, provocá-lo.
 PEDRO — Não se atreva. — O juiz está presente...
 ISABEL — Não pode adiar... essa audiência?
 PEDRO — É o final do inventário. Logo depois viajo. (p. 65)

No entanto, o *doutor* tem tanta dificuldade de aceitar que o perigo lhe rodeia porque, no Nordeste, a figura masculina é resultado de uma história e de uma sociedade violenta, e, assim, era preciso demonstrar que era um homem valente e destemido diante das mais variadas situações. Em vista disso, Albuquerque Júnior (2013a, p. 176) comenta que, em contextos sociais similares ao da peça, “[c]oragem e um apurado sentido de honra seriam características constituintes [de] homens que não levavam desaforo para casa. Homens que preferiam perder a vida a perder a

honra, justamente ao serem desfeiteados publicamente. Dessa maneira, certamente, era difícil para Pedro aceitar que uma mulher lhe mostrasse a rota a seguir, já que, culturalmente, é o feminino que precisa acatar as determinações e as palavras do homem.

Heloísa Toller Gomes (1981, p. 89) já constatou que “o peso funcional da mulher de qualquer camada social é absolutamente nulo. Sua atuação não tem o menor alcance coletivo, e ela não representa qualquer força social, positiva ou negativa”. A mesma concepção poderia ser aplicada às mulheres de *Chã dos Esquecidos* que, assim como as personagens dos dois textos analisados por Gomes (1981), carregam em si a imagem de Cassandra, sendo permanentemente desacreditadas por seus pares, como é possível observa em mais uma cena de Pedro e Isabel:

ISABEL — Meu amor, não entre [no cartório]!
 PEDRO — Nada vai acontecer, garanto.
 ISABEL — Eles vão te provocar!
 PEDRO — Sei argumentar com os dois.
 ISABEL — Eles não argumentam — agem. São loucos!
 PEDRO — Vão respeitar a autoridade presente (p. 67).

É importante esclarecer que a figura de Cassandra está presente na mitologia grega, especialmente no ciclo épico troiano e na tragédia ática, em que ela é apresentada como a profetisa de Apolo a quem o deus amaldiçoou, dando-lhe o dom da profecia, mas fazendo com que ninguém acreditasse nas suas previsões. Sandra Pereira Vinagre (2013, p. 35) afirma que, de fato, as visões dessa profetisa poderiam clarear a ignorância dos que a circulam com a lucidez de sua sabedoria: “No entanto, ao contrário do que acontece com outros adivinhos e profetas, a ausência de crédito atribuído às suas palavras faz com que esse seu conhecimento não tenha qualquer consequência”. Então, os vaticínios proferidos por Donana e Isabel contribuem para a formalização do trágico no texto em tela, pois essas mulheres sabem do que acontecerá em seguida, mas são obrigadas a presenciar os homens cumprirem os seus fados, que, resultantes de escolhas inconsequentes, obedecem ao que Lesky (1996, p. 30) denomina de “situação basicamente trágica do homem”, tendo em vista que, segundo Francisco Silva (2009) as “incertezas, a desesperança, os conflitos e o declínio da onipotência humana que marcam o mundo contemporâneo parecem

constituir, um *background* propício ao ressurgimento do trágico como condição do humano”.

Dessa maneira, saliento que utilizo o termo *trágico* não só para fazer referência à forma da peça, mas também como um *adjetivo*, “que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definidos, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade” (Lesky, 1996, p. 26). Ademais, através desse adjetivo, podemos nomear um modo específico de enxergar o mundo em que tudo aponta para a catástrofe. No caso de *Chã*, as imagens de morte podem ser recuperadas antes mesmo do evento trágico ocorrido no cartório (a tentativa de homicídio contra Pedro), pois, aos olhos de Isabel, o local é definido como um cenário de devastação (salitroso, infértil), o que pode ser visto como mais uma antecipação do que está por vir:

ISABEL — ... é um areal deserto, um canteiro de ossos...

PEDRO — É o que alguns pensam, porque os animais, ao pressentirem a morte, lá se escondem pra morrer em paz (p. 49).

Segundo Maciel (2020) essas imagens assombram os olhares externos e podem ser interpretadas de duas maneiras. A primeira delas é a lenda do cemitério africano de elefantes, um local desconhecido onde se encontram inúmeros cadáveres desses animais, que, ao pressentirem a morte, afastam-se do grupo para que não sejam um fardo nem atrapalhem a manada. Diego Paiva (2018) acredita que essa lenda possibilita a compreensão de que esse seria um local “poético, um canto de redenção, de fim de jornada, um espaço de paz onde enfim os elefantes podem com sua boa memória recordar sua vida e suspirar pela última vez”, entretanto ele também esclarece que, na realidade, os elefantes não possuem essa consciência da finitude, então, aqueles que não conseguem acompanhar o grupo, são deixados para trás, só assim para que tomem consciência que estão sozinhos. Em compensação, a segunda interpretação proposta por Maciel (2020) é que aquelas imagens compreendem a “boa parte dos elementos imagéticos em torno das representações da seca e da miséria [no Nordeste], cada uma potente ao seu modo”.

Além disso, proponho uma terceira possibilidade interpretativa, posto que os esqueletos dos animais, compondo a paisagem da Chã, podem ser compreendidos como uma representação simbólica de como as velhas estruturas sociais, circunscritas pelos resíduos do patriarcado, estão corroídas, obrigando os sujeitos a abandonarem um passado de glórias que sempre pertenceu ao universo masculino,

mas que o mundo moderno usurpou. Certamente, este pode ser o motivo dos homens de *Chã dos Esquecidos* tanto lutarem para resgatar os antigos modelos sociais, especificamente os coronéis, os quais, no discurso de mãe Donana, já apareciam como figuras obsoletas, incapazes de acompanhar as modificações sociais da modernidade, que, cada vez mais, dissolvia as fronteiras entre os gêneros, anunciando o “fim daqueles homens épicos, heroicos, trágicos, de uma sociedade tradicional, onde a cultura é tipicamente masculina” (Albuquerque Júnior, 2013a, p. 228).

Porém, no contexto social da peça, tal compreensão (assim formalizada) ainda permanece distante de ser assimilada pelo mundo masculino das personagens, já que seus membros continuam performando uma identidade que exigia constantemente a busca por uma atualização das qualidades dos antigos modelos de ser “macho”, ser forte destemido, ativo, brigão, orgulhoso, capaz de defender seus interesses e de seu povo, dentro ou fora da localidade onde vive, fato este que conduz os homens à destruição. Ademais, acrescento que é pela necessidade de demonstrar tais qualidades que Pedro recusa-se a ouvir os avisos das mulheres que o rodeiam e comparece ao cartório, também portando uma arma de fogo. Chegando lá, precisa utilizar da força das balas para escapar da emboscada arquitetada por Diogo e André, como nos revelam os versos do cordelista, que, dessa vez, fazem o papel do coro e contextualizam os leitores das ações acontecidas no cartório e que culminaram no assassinado do irmão de Isabel:

CORDELISTA — Na comarca de Jardim,
junto ao juiz de direito,
deu-se um crime entre pessoas
dignas de todo respeito,
de famílias, na cidade,
tidas em grande conceito.

— Altercam duas nobrezas
por um pedaço de chão,
os velhos se resguardaram,
os novos entram em ação,
na partilha do inventário
não houve acomodação.

— O motivo da querela
é a Chã dos Esquecidos,
da posse — Pedro e a mãe
se acham sempre imbuídos,
*André — por causa da noiva
tem perturbados os sentidos.*

— Diogo e André – cunhados
e amigos da confusão,
planejam atacar o outro
em plena reunião,
e, se mal pensam no assunto,
depressa o põem em ação!

— Armados, vão ao recinto,
sem respeito à autoridade,
desacatam, rasgam os autos,
crentes na impunidade,
se arvoram de justiceiros,
donos de toda a verdade!

— Pedro diz que a terra é sua,
Diogo vem rebater,
no recinto do cartório
entram a se desentender,
Diogo puxa da arma,
Pedro vai se defender.

— Diogo como uma fera
no outro vai disparar
três tiros à queima-roupa
na vítima vão se alojar.
*Pedro, vendo-se acuado,
também começa a atirar!*

— Diogo vai atacando,
e Pedro recua, até
que, ferido, encurralado,
sem ter pra onde correr,
detona a arma e... *Diogo
cai, de repente, a morrer!* (p. 68-70, grifos meus)

Nesses versos, podemos observar que, embora Pedro, no decorrer da ação, tenha demonstrado ter modos de sociabilidade distintos aos de André e Diogo, ele igualmente está rodeado pelos valores do mundo dos homens, uma vez que se apoia em discurso em que alude a possibilidade de resolver o conflito pela terra somente com o auxílio dos meios legais. Mesmo obtendo o ganho de causa, ainda assim escolhe ir ao cartório para afrontar os outros dois, porque, certamente, sua ausência no local seria uma demonstração de fraqueza, desonra, posto que aquele embate havia se transformado em uma disputa para evidenciar qual dos lados era mais forte. Afinal “a masculinidade é [...] definida como competição, pela disputa em que se pretende derrotar outro homem, pela força ou pela astúcia. A masculinidade é agônica, é como se não pudesse pertencer a todos, tendo de ser tomada de outro desafeto” (Albuquerque Júnior, 2013a, p. 220). Então, como demonstrado nos versos do cordelista, Pedro consegue escapar tramoia do irmão mais novo, porém, ao matar Diogo, imprime em sua reputação pessoal e familiar a noção de assassino.

Na cena adiante, já havia se passado dois meses do ocorrido e passamos a acompanhar como os membros da família lidam com o crime de Pedro, devido à sua fuga. Dentre eles, André é o mais revoltado, pois lamenta ter o nome da família citado naqueles “folhetos de feira” e, principalmente, sente a morte do cunhado. Todavia, a sua maior indignação é não ter conseguido aniquilar o irmão, uma vez que ele usava o amigo de escudo para esconder suas intenções fraticidas. Assim, mesmo depois de morto, Diogo continua fazendo parte dos planos de André, que, agora, o utiliza para continuar perseguindo Pedro, com a desculpa que o médico precisa pagar pelo que fez, afinal todas as demais personagens têm a consciência de que o irmão de Isabel atraiu para si o destino que sempre procurou.

Enquanto André se aproxima cada vez mais da imagem de Caim, Pedro ainda carrega em si os idealismos e utopias de homem bom que culturalmente foram atribuídas à Abel, já que ele se doa completamente para os caboclos, lutando para lhes proporcionar melhores condições de vida, de certo, por acreditar ser o salvador daquela população. Contudo, o filho mais velho de Donana é marcado por uma sucessão de falhas, o que acarreta inúmeros infortúnios à sua trajetória no decorrer da ação, porque, na contemporaneidade, o indivíduo, “mesmo dotado de valores morais e éticos, está subjugado à sua realidade, por isso temos um herói muito menos elevado, mais individualizado, mais isolado e sempre à mercê [...] [de] uma estrutura social [...] dominante e implacável” (PACHECO, 2017, p. 83). Consequentemente, Pedro sofre do mesmo mal que atinge os outros homens: é fraco para tratar de assuntos que ameaçam à sua masculinidade, o que faz com que ele abandone a racionalidade e se deixe dominar pelo impulso, como é possível visualizar em sua irritação ao ser chamado de medroso por Isabel, depois de rejeitá-la como mulher. Até mesmo sua insistência em se transferir para o Norte e o desprezo que dá aos perigos do lugar podem se enquadrar nesta seara, tendo em vista que, embora não obedeça às expectativas sociais e familiares, era preciso alimentar o meio social com a onipotência masculina, “expressada em atitudes que punham constantemente em risco a sua vida e a de outras pessoas, isso não importava, se era necessário provar que era macho” (Albuquerque Júnior, 2013a, p. 223).

Além disso, as projeções falocêntricas estão presentes na vida de Pedro desde a infância, posto que a principal recordação que ele tem da Chã é de seu cavalo morto, que, há tempos, já havia se transformado em mais uma ossada que alimentava o cenário funesto da Chã:

ISABEL — É o tal cemitério de ossos?

PEDRO — Ali está o meu cavalo. Quando o encontrei morto e sobre ele ergui uma fogueira, tive desejo de arder também... (p. 55)

Suponho que tais recordações não devem ser consideradas unicamente do ponto de vista afetivo, tendo em vista que, simbolicamente, esse animal está condicionado em uma série de signos sobre guerra, liberdade, soberania e masculinidade. Ana Paula Boscatti e Miriam Adelman (2020) explicam que, em contextos específicos, o “” é associado a sistemas simbólicos dominantes, tornando-se sinônimo de status, poder e nação. De acordo com as pesquisadoras, a performance de corpos masculinos junto a cavalos sempre é retomada para fazer alusão a práticas militares de conquista e construção da nação. Dessa maneira, a performatividade de uma figura masculina de poder, no lombo do cavalo, a exemplo dos antigos coronéis, contribui para a manutenção da ordem masculina no âmbito privado e social, tanto que a cultura popular e o discurso científico, historicamente, identificam “o corpo masculino como o mais legítimo para incorporar a soberania nacional, [principalmente, se estivermos falando de] [...] corpos brancos, masculinos, reprodutivos e heterossexuais” (Boscatti; Adelman, 2020, p. 225). Mais tarde, a figura desse animal também reverbera nas ações do presente, quando Pedro leva Isabel até a Chã, porém, dessa vez, o simbolismo ganha fortes acentos eróticos, uma vez que é na garupa de um cavalo que os sentimentos eróticos-sexuais da moça pelo filho de Donana são aflorados: “quando vínhamos a cavalo, eu agarrada a você, sentindo seu corpo, seu cheiro...” (p.57).

No entanto, nessa situação, o médico registre as investidas da irmã de Diogo, pois, para que o relacionamento progredisse, ele precisava saber que Isabel havia se desligado de suas demandas de sangue e de família, o que fica nítido quando ela se dispõe a fugir com o médico, provavelmente para o Norte, em mais um encontro as escondidas:

PEDRO — [...] outro sonho surgiu, tão doido, tão forte... — e eu preciso fugir.

ISABEL — Por prudência?

PEDRO — Por fraqueza.

ISABEL — Fraqueza? — E onde está o sertanista que enfrenta o inferno das matas, os perigos do rio?

PEDRO — Caí num remanso e perdi-me... sem rota, sem leme, vou sendo arrastado...

ISABEL — Nem margens, nem ilhas, nem guias, nem mapas?

PEDRO — Só águas traiçoeiras (p. 65)

Nesse momento, Pedro aparece inseguro, frágil e despido de toda autossuficiência demonstrada anteriormente, porque o sentimento que nutre por Isabel se converte em sua principal fraqueza, obrigando-o a alterar seus planos e a traçar novas rotas. Além disso, as imagens aquáticas são retomadas pelas personagens, visto que, metaforicamente, representam o amor que floresce entre os dois; mas, para Pedro, aparentemente, esse amor é sinônimo de tentação, tendo em vista que a sexualidade feminina, quando desregrada, se constitui como um perigo para o homem. Em seguida, mais uma vez, Isabel demonstra o seu pragmatismo e parte dela a proposta da fuga:

PEDRO — É loucura... a mais funda loucura a que se pode chegar.
 ISABEL (*numa carícia*) — Estás gelado. Por que veio?
 PEDRO — ... reviver o que poderia ter sido... e não foi...
 ISABEL — Se fugíssemos juntos? — Tu me levarias para o fim do mundo?
 PEDRO — O começo do mundo... Caminho de águas... se estreitam, se alargam, vão dar noutros rios. — Terias coragem?
 ISABEL — Ah, nem imaginas de que sou capaz! — Vem cá... (p. 66)

Dessa vez, as águas assumem um tom onírico, alimentando os devaneios do casal, que, juntos, desejam partir rumo ao “começo do mundo”. Bachelard (1997) comenta que, normalmente, *devanejar* significa mergulhar nos sonhos, através de imagens aquáticas, resultado da remoção de determinado elemento psíquico, mantendo-o fora da consciência, já que o indivíduo busca libertar-se de impulsos desagradáveis, que, no caso de Pedro, seria enfrentar as consequências de se relacionar com noiva do irmão. Entretanto, os dois optam por manter o relacionamento em segredo, porém, tal decisão, atrelada ao assassinado de Diogo, promove uma aceleração dos fatos para o fim trágico do filho mais velho de Donana.

Então, logo que Pedro consegue fugir em meio ao tiroteio no cartório, Isabel aparece grávida, fato que por si só anula os planos de André para o casamento dos dois, bem como mancha a reputação das duas famílias. Todavia, além dela, seu ex-noivo é um dos mais afetados, pois era um sujeito que se preocupava com a reputação mais do que qualquer coisa e, agora, teria que aprender a lidar com a vergonha de ter sua “mulher” transformada em “instrumento de afirmação de honra/masculinidade de outro homem”, que era seu próprio irmão (Dória, 1994, p. 93), uma vez que, no âmbito social, o homem traído converte-se em chacota, sendo chamado, insultuosamente, de *cornu*, inclusive por outros homens, o que fere sua honra pessoal.

Sandra Ornellas (2017, p. 8) reforça que, em nossa cultura, o conceito de honra não está estritamente ligado aos valores de nobreza de caráter e honestidade como uma característica masculina, visto que está estritamente relacionado à posse do homem sobre a mulher.

Razão pela qual o interesse da mulher por outro homem ou a simples suspeita de tal interesse coloca a masculinidade em xeque e justifica o comportamento violento ou até mesmo a morte da mulher como forma de punição pela não submissão ao seu homem e ao papel reservado para ela na sociedade

Nessa perspectiva, quando ocorresse um novo confronto entre os irmãos, não seria preciso que André escondesse suas intenções fratricidas com a necessidade de fazer justiça por Diogo, pois, agora, é a sua honra que precisava ser lavada com sangue de Pedro, uma vez que, àquela altura, os crimes cometidos em legítima defesa da honra ainda eram banalizados, principalmente se fossem cometidos pelas classes dominantes, posto que, nesse caso, os valores sociomoraes da honra e vergonha também costumavam ser articulados ser articulados com a necessidade de manter o prestígio social e a posição material da família (Silva; Van Toor, 2004).

Contudo, a fuga do irmão obriga-o a sustentar a máscara de justiceiro do ex-cunhado, ocupando-se na manipulação das autoridades locais para que o seu desafeto seja condenado pelo homicídio do filho do Coronel João. Enquanto Pedro não é capturado, André passa a vigiar as personagens femininas, na esperança de encontrar uma pista do paradeiro do irmão, ao mesmo tempo em que se entrega ao consumo excessivo de álcool, deixando-o cada vez mais agressivo e destemperado.

Por outro lado, Lourdes Ramalho também permite que observemos o modo como Isabel lida com as consequências de sua união a Pedro. Nesse ponto da ação, a moça reaparece cuidando do filho, que havia nascido dois meses antes, o que a deixa mais atarefada do que nunca, porque, além da criança, precisa cuidar do pai e administrar a casa, o gado e as demais propriedades de sua família, pois André deixou de ajudá-la com essas questões, ao descobrir sua gravidez, limitando-se a perturbá-la por notícias de Pedro. Mesmo sob efeito de álcool e apesar da vergonha de ter sido traído, seu ex-noivo continua desfrutando de todos os privilégios de ser homem em um meio social tradicional e marcadamente patriarcalista. Porém, o oposto acontece com Isabel, que, simbolicamente, é obrigada a ficar enclausurada em casa com medo das represálias sociais, diante do status de “mulher desonrada”.

Na verdade, acredito que a movimentação de André nos arredores da casa da jovem tenha o intuito semelhante ao de Julião Santa Rosa, patriarca d' *Os Mal Amados*, quando prende Ana Rosa no sótão: evitar qualquer aproximação masculina e privá-la de qualquer contato com indivíduos que estejam fora do núcleo familiar. Nesse ponto, Gomes (1981) esclarece que:

A supremacia do homem sobre a mulher se estabelece, primordialmente, na forma como utilizam a própria casa e no que esta representa para ambos. A casa, para o homem, é o lugar onde se guarda a mulher, a fim de que ali esta cuide de seu conforto e lhe assegure a descendência. [...] A casa, portanto, elemento-chave para caracterizar a situação de dependência e sujeição da mulher perante o homem: ela acata suas determinações e suas palavras (Gomes, 1981, p. 83).

Podemos observar que a temática do enclausuramento feminino é uma constante na Literatura, podendo ser observada em *Chã dos Esquecidos*, *Os Mal Amados*, *As Velhas*, de Lourdes Ramalho; *A casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo; e *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, por exemplo. Consequentemente, Gomes (1981) conclui que, ao comparar as narrativas desses dois últimos textos, o feminino adquire aversão à sua residência, enxergando-a como tumba ou prisão. No caso de Isabel, há uma correspondência com esta última simbologia, porque a perseguição de André e a esperança do retorno do homem amado impedem que ela tenha uma ação reacionária para com as diversidades que a cercam, colocando-a em uma situação de “infelicidade absolutamente passiva” (Gomes, 1981, p. 83):

ISABEL — Que cansaço — Se eu pudesse dormir... Se eu pudesse tirar da cabeça tanta preocupação! — Mas elas vêm e me cercam, me envolvem, me tiram o sossego... até quando, meu Deus — até quando? (*Um barulho a faz se pôr em alerta.*) — Mexeram na janela. Será André, tentando arrombar? (*Escuta.*) — Novamente... Tem gente aí... — mas eu me vendo caro! (*Pega uma trave e se põe na defensiva. Um assobio, leve, mais outro, depois uma voz em cochicho.*) (p. 74)

Felizmente, a visita que ela recebe não era André, mas Pedro, que retornara para conhecer o filho, posto que, até então, Isabel lhe mantinha informado dos acontecimentos por meio de cartas, com o auxílio de Bá, a criada. Ao contrário do que acontece com os homens, as mulheres desse texto ramalhiano se unem em prol de um único objetivo, fazer com que seu núcleo familiar sobreviva aos conflitos fraternos e à seca, posto que os diálogos, em um breve momento, esclarecem que o período

da seca retornou e a falta de chuva dizimava o gado, deixando-as a beira da falência, já que, aparentemente, era a principal fonte de renda das duas famílias. Além disso, é importante pontuar que, embora tenha sentimentos por Isabel, esse novo retorno de Pedro só se dá porque ele precisa conhecer o filho homem, aquele que é responsável pela sua ascensão social como chefe de família, independente da criança tenha nascido de uma relação ilegítima:

PEDRO — Um filho é algo muito sério, muito grande, e ninguém se apercebe. Sinto-me forte, poderoso — a vontade é gritar aos quatro ventos: “Tenho um filho! Sou pai!” (p. 75)

Porém, em nenhum momento, o médico cogita oficializar a união com Isabel, o que possibilitaria a sua reconciliação como o meio social e lhe devolveria o respeito da sociedade, porém Gomes (1981) afirma que, para os homens, o feminino só é importante para lhes assegurar a posteridade, ou seja, descendência, portanto a jovem já havia cumprido com seu papel, inclusive, engravidando novamente, iludida com a possibilidade da permanência do companheiro ao seu lado, o que, de fato, não acontece, porque este não era o desejo de Pedro, que se preparava para voltar a conviver com os caboclos.

Todavia, logo que descobre a gravidez do segundo filho, essa separação é adiantada, tendo em vista que André, finalmente, consegue invadir a residência para acertar as contas com o irmão, aproveitando-se do descuido das mulheres que deixaram a janela do quarto da criança sem tranca, já que, anteriormente a chegada dessa visita inesperada, todas estavam determinadas a convencer o médico a se entregar à justiça, até que seja julgado pela morte de Diogo.

ISABEL — André? — Por onde entrou?
 ANDRÉ — Esqueceram a janela do quarto.
 ISABEL — Meu Deus, o menino... (*Sai a correr.*)
 ANDRÉ (*a Pedro*) — Seu cachorro, não tente fugir. A casa está cercada – e agora, nós dois...
 PEDRO — Calma! A Mãe está presente.
 ANDRÉ — E eu devo a mãe nenhuma?
 PEDRO — Você está de porre.
 ANDRÉ — Melhor. Afina a pontaria... (*Caminha, passos marcados, em direção a Pedro.*)
 PEDRO — Largue essa arma e vamos conversar.
 ANDRÉ — Está com medo? Não é o mais esperto, o mais corajoso, o mais querido? — Tomou o amor da mãe... e Isabel — agora vai pagar! (p. 80)

No confronto, Pedro tenta resolver a situação de forma amigável, mas, para André, não é suficiente, uma vez que, no decorrer de toda ação, as relações/tensões desses dois foram movidas pelo sentimento de rejeição. Então, André precisava derramar o sangue do irmão para que se sentisse vingado: ele culpava o outro de lhe ter tomado a atenção e o afeto da mãe, bem como o amor de Isabel. Contudo, o rapaz já não conseguia manter-se sóbrio, o que o transforma em uma presa fácil para o seu oponente, que logo parte para desarmá-lo e empreende uma nova fuga, mesmo baleado. Além disso, as figuras femininas também tentam intervir na situação, especial Isabel, que agarra André para impedir que ele alcance o pai de seus filhos. Porém, a raiva, a inveja e o ciúme lhe ocupavam todos os sentidos e o filho mais novo de Donana acaba agredindo a moça com chutes e pontapés, culminando no abordo do segundo bebê, numa clara alusão de que, ali, os sentidos do trágico também atingem sua existência, manifestando-se sob os signos da morte e da doença, como consequência da sua inserção no mundo que Pedro lhe oferece, pois, embora unidos, cada um permanece imerso em suas formas particulares de enxergar a realidade, fato que os impede de compreender as necessidades do Outro.

Segundo Colaço (2019, p. 60), na composição do drama moderno e contemporâneo, a noção de *drama-da-vida* transforma o herói em um indivíduo “comum e mostra as situações conflituosas que o atingem, recuperando a noção de uma tragédia universalmente humana”. Consequentemente, cada um será responsável por atrair infortúnios para si e para a vida de outras pessoas, porque estão demasiadamente concentrados na realização de seus desejos pessoais, como é perceptível na personagem de Bá, que é obrigada a conviver com as escolhas pessoais de seus patrões, esquecendo-se, principalmente, da própria vida, embora seja a única a demonstrar consciência de que a paixão de Pedro e Isabel conduzirá as demais personagens à destruição, por isso, algumas vezes, ela se rebela, mas jamais abandona as companheiras:

BÁ — O osso é duro de roer...

[...]

BÁ — Deixem a menina em paz! — Não veem que ela só tem enfrentado maus quartos de hora? — A falta de chuvas, a fome do gado, a doença do pai, um filho no colo e outro na barriga — o que querem mais?

[...]

BÁ — Tudo vive arrolhado e a gente aqui — encarcerada. (p. 79-80)

Entretanto, outro ponto importante a acrescentar é a exclusão da disputa entre Pedro e André dos diálogos, porque este era um grande acontecimento, o que traria uma maior carga dramática para ação, em oposição ao que Lourdes Ramalho realiza *n'As Velhas*, visto que, quando Mariana encontra Ludovina, também reencontra o pai de seus filhos e a mulher por quem ele lhe abandonou, em uma cena estruturada no jogo de posições em que uma é algoz e a outra é vítima, porém as matriarcas alternam essa posição inúmeras vezes em seus diálogos, em que retomam o passado, fazem ameaças e rogam pragas uma à outra. Mas, em *Chã*,

a fala dramática abandona a prosa e encontra o verso [dos cantadores e do cordelista, exibindo um acento lírico-narrativo, [uma vez que não há] [...] mais o que pudesse ser negociado via diálogo e não [há] mais possibilidade de se estabelecer comunicação enquanto estratégia de síntese dos conflitos até ali desenhados (Maciel, 2020, p. 99)

No entanto, esse é apenas o modo com que a dramaturga põe em prática, esteticamente, o que Szondi (2001) denomina de “dupla renúncia”, posto que ela anula dois aspectos que, convencionalmente, são tidos como inerentes ao drama, o diálogo e a ação. Portanto, é a rejeição desses princípios que instaura a crise na forma dramática, tendo em vista que as personagens não conseguem, efetivamente, se comunicar, estão encerrados em seus próprios mundos, por isso, as conversas parecem girar sempre em torno de um ciclo repetitivo de aflições, desejos e preocupações de personalidades egocêntricas. Diante disso, os conflitos acontecem de forma intrassubjetiva, o impediria a progressão da ação, caso a dramaturga não utilizasse as personagens externas à ação, pois, desde que a última vez que Pedro foge, os diálogos são quase improdutivos, porém, ao invés de extensos monólogos, os espaços são preenchidos pelas preces de Mãe Donana, que adquirem uma dimensão lírica, na medida em que a personagem reflete sobre os laços familiares rompidos entre os seus filhos, por exemplo, o que mantém o vínculo comunicativo com o leitor/espectador (Maciel, 2020).

Posteriormente, chamo atenção para o momento em que Pedro decide se entregar às autoridades, dois anos depois de ter fugido. o que, inicialmente, causa estranheza, porque esta era a recomendação que a mãe lhe dera antes de André alvejá-lo, na casa de Isabel, mas, à época, tal atitude não era condizente com os seus planos, que eram preenchidos com a ilusão de um mundo igualitário e de suas capacidades de reparar as injustiças que abatem os caboclos. Logo depois, quando Isabel o reencontra, ele revela que seu destino está selado, independente do resultado

do julgamento, pois, ao conviver com os habitantes do Norte, foi contaminado pela hanseníase, popularmente conhecida como lepra, doença que, caso não seja tratada corretamente, deixa sequelas no contaminado, as deformidades físicas. Entretanto, o estado em que se encontra não lhe dá expectativas de cura, já que a doença está em uma fase muito avançada, é como se “os horrores do seu estado [pesassem] em seu espírito, transformando-o em um melancólico” (Motta, 1916, p. 79).

Não obstante, a lepra desencadeia a dor física e a morte inevitável, ao mesmo tempo em que deforma o corpo de Pedro e, simbolicamente, corrompe seus ideais coletivos, manchados pelo sangue de Diogo. Assim, depois que as questões em torno da Chã são concluídas, o médico converte o local em seu exílio, assim como os animais prestes a morrer. E, “[i]ntegrado àquele espaço infértil e desolado, Pedro finalmente logra sucesso em face de seu primeiro intento: a cerca é soerguida nos limites precisos e o cruzeiro que ele sonhara é edificado pelos que permanecem vivos” (Maciel, 2020, p 105). Entretanto, o adoecimento do filho de Donana também pode ser interpretado como uma mácula ao patriarcado, porque indica o declínio da superioridade masculina, que, devido a degeneração do corpo, tem os símbolos de sua masculinidade e autoridade aniquilados.

No decorrer da ação, Lourdes Ramalho nos apresenta homens ausentes, doente e presos, enquanto as mulheres tomam as rédeas da situação. Essa crise do masculino também é evidente em outros textos seus, em que as personagens masculinas sempre apresentam alguma instabilidade ou fraqueza²². Para Colaço (2019, 91) “[esses] acontecimentos [...] soam como uma tentativa de compreender o estabelecimento de uma ordem familiar em que o homem não é tomado como base intocável e cuja continuidade está direcionada às mulheres”.

Portanto, no fim da ação, Isabel abraça seu destino e acompanha diariamente a morte do homem amado, assumindo uma “vida de morta” até sua partida, tendo em vista que a jovem também arca com as consequências de ser uma mulher transgressora em uma sociedade que é controlada pelos mecanismos de uma cultura da honra, ao burlar os papéis sociais atribuídos ao feminino, principalmente as normas

²² Em *As Velhas* (1975), Tonho, marido de Mariana, está ausente da cena, pois vive acamado na casa de Vina, desde que fugiu com ela. Já n’*A feira* (1976), Nequinho, está preso e Bastião, seu filho, possui uma espécie de doença mental, o que obriga Filó, sua esposa, a procurá-lo na cidade, o que culmina em seu desfecho trágico. Em contrapartida, n’*Os Mal-Amados* (1978) a figura patriarcal está presente em cena, mas, em certo ponto da ação, Julião Santa Rasa é acometido pela doença, ficando inválido.

que estabelecem a pureza sexual como atributo do feminino através de suas vivências erótico-sexuais com Pedro. Dessa maneira, Isabel também cumpre o seu mártir, permanecendo entre as ruínas de uma sociedade que não lhe representa, apontando para a necessidade da instituição de novas relações societárias e familiares.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A caminhada pelas veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho revela seu interesse em promover um projeto estético que, como foi demonstrado, parte das representações da regionalidade nordestina. Este tópico está presente em quase toda a obra da autora, e se constitui como um universo de tradições plurais, mediante as quais a dramaturga explora os hábitos de vida, termos linguísticos, religiosidade, crenças populares, além dos problemas sociais acarretados pelas secas periódicas que assolam o Nordeste. No entanto, *Chã dos Esquecidos* é resultado de sua maturidade artística, após um período especialmente profícuo na década de 1970, quando sua carreira foi marcada por uma tomada de consciência de seu fazer enquanto “dramaturga” e, conseqüentemente, do alcance atingido por seus textos, que, à época, romperam as barreiras regionais, nacionais e internacionais, notadamente na cena dos festivais de teatro.

Conseqüentemente, no texto em análise, a dramaturga voltou-se para outras questões estéticos-formais, apresentando ao leitor uma *tragédia* de tom melodramático, abandonando, então, a estrutura tragicômica explorada nos textos anteriores. Ademais, as variantes linguísticas e as discussões acerca das dinâmicas conflituosas de classe dão lugar às vivências dos representantes das classes mais abastadas, os donos da terra, que, no decorrer da ação, ocupavam posições de poder na localidade representada. No entanto, apesar de tal mudança, a trama continua abordando temas alusivos à representação da *regionalidade nordestina*, que, neste texto, são formalizadas a partir dos conflitos familiares atados pelas malhas da “cultura da honra”, que recaem, especialmente, sobre o *ethos* feminino, que, em meu entendimento, viabilizou a presença do trágico na cena moderna, especialmente em textos identificados à tendência regional de nossa dramaturgia.

Contudo, demonstrei que, em *Chã*, o trágico diferencia-se de suas feições gregas e aproxima-se do que Jean-Pierre Sarrazac (2013) denominou de “trágico moderno”, uma vez que os eventos da peça, desde o título, são atravessados pelo caráter trágico (e não apenas pela forma da tragédia), circundando as personagens e o contexto sociocultural em que estão inseridas. Conseqüentemente, o enredo encaminha-se para a desgraça inevitável, e as personagens não conseguem intermediar os conflitos por meio do diálogo, assim o leitor-espectador encontra, nos

versos dos cantadores, por exemplo, o meio para se inteirar das demandas intersubjetivas das personagens, acarretando um enfoque lírico-narrativo na trama, que se configura como uma obra dramática “em crise”, urdida em meio àquela mesma contradição temático-formal.

Por isso, quando o diálogo abandona a ação, Lourdes Ramalho encarrega esse leitor-espectador de preencher as lacunas deixadas pela ausência de comunicação entre os indivíduos. Então, muitas das digressões que realizei no decorrer desta dissertação são resultado do ofício de trazer à luz aquilo que não está posto nos diálogos, embora eu reconheça que as problematizações propostas nestas páginas ainda estejam distantes de abraçar todas as possibilidades que o estudo do texto em comento nos oferece. Entretanto, ainda preciso pontuar que o riso, na formalização dessa experiência trágica, é abandonado pelos diálogos mantidos pelos núcleos familiares de Donana e Isabel, pois, as relações familiares e interpessoais estão corroídas, o que exige uma caracterização mais séria da ação, para ilustrar a decadência social, moral e financeira das duas famílias em conflito, diante de um contexto sociocultural que manifesta preocupações, excessivas com a honra/reputação dos indivíduos, obrigando os sujeitos sociais a manterem vivas as antigas estruturas do sistema patriarcal.

Dessa maneira, os homens, Pedro e André, recebem a função de manter a supremacia masculina, revisitando as figuras do passado para impregnar, em suas subjetividades, a valentia, a coragem e o destemor, para obedecer ao arquétipo de *macho*, mas, paulatinamente, essa função se transforma em um fardo, fazendo-os sucumbir, uma vez que, quando o masculino mergulha nas antigas referências de masculinidade, se depara com a impossibilidade de aplica-las no presente, àquela altura, marcado pela instabilidade das hierarquias de gênero acarretada pelos processos de modernização da sociedade, que reconfigurou os lugares ocupados pelas mulheres, pelos seus filhos e pela própria família.

Mesmo assim, as mulheres continuam sendo oprimidas pelas imposições de uma sociedade que ainda está imersa em valores patriarcais, atribuindo-lhes o dever de resguardar a reputação familiar e a honra masculina, mediante imposições de padrões rígidos de moralidade. Porém, as personagens femininas de *Chã* encontram estratégias para burlar esta ótica, adotando, muitas vezes, valores masculinizantes, para que possam se inserir no mundo dos homens. Isabel, por exemplo, subverte a condição de mulher passiva através do exercício de sua sexualidade, entregando-se

aos desejos eróticos-sexuais que sentia por Pedro, indo contra as normas sociais que determinam a pureza sexual como atributo do feminino, bem como o exercício da maternidade somente depois do casamento.

Contudo, as vivências erótico-sexuais de Pedro e Isabel acarretam para as demais personagens os efeitos do trágico, porém, diferente dos homens, Bá, Donana e Isabel conseguem se readaptar aos novos cenários que a vida lhes impõe, afinal Jean Pierre Sarrazac (2013) já salientava que o trágico está presente no cotidiano. Além disso, durante a ação, são as vozes dessas mulheres que apontam meios de resolução para os conflitos gerados entre Pedro e André, mas os irmãos descredibilizam os vaticínios dessas mulheres, que, assim como Cassandra, são dotadas de previsões assertivas sobre o futuro, mas são punidas com a deslegitimação de suas falas, tendo em vista que, em *Chã*, as personagens também são conduzidas por imposições sociais que as oprimem, visando eliminar aquelas que subvertem as normas acordadas para o coletivo.

Cabe ainda frisar que a ausência dos falares regionais e dos representantes do povo no protagonismo da ação não impediram que as personagens de *Chã dos Esquecidos* continuassem travando diálogos com experiências humanas que estão tão próximas a nós, por isso continuo enxergando nas representações ramalhianas as mulheres que, até então, atravessaram a minha trajetória. Portanto, se me perguntassem “Por que ler e/ou montar *Chã dos Esquecidos*?”, eu responderia que, embora a peça seja datada da década de 1970, ela permanece extremamente atual, pois problematiza questões que ainda permanecem vivas na cena contemporânea, como, por exemplo, as lutas das classes dominantes pela manutenção do poder, as assimetrias entre os gêneros, as relações familiares corroídas pelos interesses individuais, a influência dos engendramentos da cultura da honra nos relacionamentos interpessoais etc., o que poderia atrair o interesse de leitores-espectadores que busquem compreender os resíduos do passado nas práticas sociais do presente.

REFERÊNCIAS

Obras de Lourdes Ramalho

RAMALHO, Lourdes. Os Mal-Amados. In: CORRÊA NETO, Alarico et. al. *Teatro Paraibano*, hoje. João Pessoa: A União, 1980.

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

RAMALHO, Lourdes. *Chã dos Esquecidos*; Organização e aparato crítico: Diógenes André Viera Maciel e Valéria Andrade – Campina Grande: EDUEPB, Editora União, 2020.

Bibliografia consultada

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes.*; Prefácio de Margareth Rago. – 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Nordestino: uma invenção do falo – uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940) – São Paulo: Intermeios, 2013.* (Coleção Entregêneros)

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular 9nordeste – 1920-1950*. Apresentação de Regina Horta Duarte. – São Paulo: Intermeios, 2013.

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.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: Viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A feira; O trovador encantado*. Ria Lemaire (Org). Campina Grande: EDUEPB, 2011.

AZEVEDO, Ana Karina Silva e DUTRA; Elza Maria do Socorro. Era uma vez uma história sem história: pensando o ser mulher no Nordeste. *Pesqui. prá. psicossociais* [online]. 2019, vol.14, n.2, pp. 1-14. ISSN 1809-8908.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*; [Tradução Antônio de Pádua Danesi] – São Paulo: Martins Fontes, 1997 – (Coleção Tópicos).

BAPTISTA, Emerson Augusto; CAMPOS, Jarvis; RIGOTTI, José Irineu Rangel. MIGRAÇÃO DE RETORNO NO BRASIL. *Mercator*, Fortaleza, v. 16, jan. 2017. versão impressa ISSN 1984-2201. Disponível em: <<http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/1681>>. Data de acesso: 05 ago. 2023. Doi: <https://doi.org/10.4215/rm2017.e16010>.

BOURDIEU, Pierre. O sentimento de honra na sociedade Cabília. In: PERISTIANY, J. G. (org.). *Honra e vergonha: valores das sociedades mediterrânicas*. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 157-198.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 26, p. 83-92, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/8106>. Acesso em: 22 jan. 2024.

BOSCATTI, A. P.; ADELMAN, M. De cavalos e homens: História, poder, estratégias e representações. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 25, n. 49, 2021. DOI: 10.52780/res.14100. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/14100>. Acesso em: 17 mar. 2024.

BRAGA, Carolina de Toledo. *Viuvez e cotidiano das mulheres em meados dos oitocentos: (Pernambuco, 1842-1853)*. 2019. 171f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

BRAS, Ana Rita. E tudo a viuvez levou? O impacto da morte do cônjuge no papel das mulheres nas famílias. *Fórum Sociológico* [Online], 40, 2022 Disponível em.: <<http://journals.openedition.org/sociologico/10535> >; DOI: <https://doi.org/10.4000/sociologico.10535>.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CASTRO, F. F. de. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. *Revista de Antropologia, [S. l.]*, v. 56, n. 2, p. 431-475, 2013. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2013.82538. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82538>. Acesso em: 2 abr. 2023.

CARVALHO, Marcos Antonio de; BARRETO, Cleiciane do Socorro Rodrigues; Nascimento, Edivan Ferreira. nno (1960-1980). Sentidos da Cultura, v. 6, n. 10, 2019, p. 120-139. Disponível em: <[Itinerários pela Amazônia: trajetórias de migrantes nordestinos na cidade de Santa Luzia do Pará \(1960-1980\) | Revista Sentidos da Cultura \(uepa.br\)](http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82538)> Acesso em: 20 jun. 2023.

CHAVES, M. P. S. R. *De “cativo a liberto”*: o processo de constituição Sócio-histórica do seringueiro no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2011.

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

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

COLUSSI, Eliane Lucia. *Estado Novo e Municipalismo Gaúcho*. Passo Fundo: EDIUPF, 1996.

COLAÇO, Monalisa Barboza Santos. *Do trágico moderno e regional em Os mal-amados, de Lourdes Ramalho*, 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) –

Universidade Estadual da Paraíba: Campina Grande, 2019. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3564#:~:text=para%20este%20item%3A-.http%3A//tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3564,-Tipo%20do%20docume>

COSTA, Mariana Rocha Santos. O Pacto Fraternal de Gênesis revisitado na Literatura Brasileira. *XII Congresso Internacional da ABRALIC Centros – Ética, Estética*, Curitiba, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0800-1.pdf> Acesso em: 01 mar. 2024.

DANTAS FILHO, João. *As Velhas, de Lourdes Ramalho*: dramaturgia e encenação. – Tese de doutorado – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

DEL CASTILLO, C. G. D. Do drama clássico ao drama moderno: as sementes da contemporaneidade dramática. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras, [S. l.]*, v. 17, n. 2, 2018. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/10609>. Acesso em: 28 jan. 2024.

Falcão, D. V. S. A pessoa idosa no contexto da família. In: M. N. Baptista & M. L. M. Teodoro (Eds.). *Psicologia de família: Teoria, avaliação e intervenção*. Porto Alegre: Artmed, 2012, p. 100-111.

FÉLIX, R. O. de A.; CARDOSO, J. B. Essa Terra: mito e telurismo no universo ficcional de Antônio Torres. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 20, n. 1, 2017. DOI: 10.5216/lep.v20i1.44842. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/44842>. Acesso em: 27 jun. 2023.

FERREIRA, Jefferson Nunes. Sem medo das palavras: introdução à obra de Lourdes Ramalho. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2001. (Dissertação de Mestrado).

FERREIRA, António Manuel. Os Dois Irmãos, de Germano Almeida: Um romance de vítimas. *Forma breve (Revista de Literatura)* n. 12, Caim e Abel, conto e reconto, 2015. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5203> Acesso em: 09 mar. 2024.

FOSS, N. T. Hanseníase: aspectos clínicos, imunológicos e terapêuticos. *Anais Brasileiros de Dermatologia*, Rio de Janeiro, v. 74, n. 2, p. 113-119, 1999.

GALICIONI, T. G. P.; LOPES, E. S. de L.; RABELO, D. F. Superando a viuvez na velhice: o uso de estratégias de enfrentamento. *Revista Kairós-Gerontologia, [S. l.]*, v. 15, n. Especial12, p. 225–237, 2013. DOI: 10.23925/2176-901X.2012v15iEspecial12p225-237. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/view/17048> >. Acesso em: 26 jul. 2023.

GALVÃO, André Luis Machado. *O coronelismo na literatura: espaços de poder*. – Cruz das Almas/ BA: UFRB, 2018.

GOMES, A. C. B. O processo de Armauer Hansen. *Jornal do Conselho Regional de Medicina do Rio Grande do Sul*, p.13, fev. 2000.

GOUVEIA, V. V., Guerra, V. M., Araújo, R. C. R., Galvão, L. K. S., & Silva, S. S. Preocupação com a honra no nordeste brasileiro: correlatos demográficos. *Psicologia & Sociedade*, 25(3), 581-591, 2013.

GURGEL, M. E. *As atrocidades do colonialismo em O paraíso do diabo, de Walter Hardenburg*. 2017. 96f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL), Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, 2017. Disponível em: <https://www.ri.unir.br/jspui/handle/123456789/1827> Acesso em: 20 fev. 2024.

GUERRA, Valeschka Martins Guerra; SCARPATI, Arielle Sagrillo; BRASIL, Julia Alves; LIVRAMENTO, André Mota do; SILVA, Cleidiane Vitória da. Concepções da masculinidade: suas associações com os valores e a honra. *Psicologia e Saber Social*, 4(1), 72-88, 2015.

JOSÉ, Hermano. Prefácio In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro Nordestino - Cinco Textos para montar ou Simplesmente Ler*. Campina Grande: Grande Gráfica e serviços Ltda.. 1980. p.6.

LACERDA, Franciane Gama. *Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889-1916)*. 2006. 340 p. Tese de Doutorado. (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Ginsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 2. edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEWIN, Linda. *Política e parentela na Paraíba*. Em estudo de caso da oligarquia de base familiar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1993.

LIMA, Déborah de Magalhães. A construção histórica da categoria caboclo. Sobre estruturas e representações sociais no meio rural. *Novos Cadernos NAEA*, vol 2, n. NAEA 2, UFPA. 1999.

LUNA, Sandra. *A tragédia no Teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa; Idéia, 2008.

MACHADO, Roberto. Poética da tragédia e filosofia do trágico. In: _____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto nacional-popular: uma tentativa de análise. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 25. Brasília, janeiro-junho de 2005, p. 23-36.

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

MACIEL, Diógenes André Vieira. Das formas e das convenções: apontamentos à propósito da dramaturgia e teatro de Lourdes Ramalho. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 27, n. 46, p. 69–85, 2018. DOI: 10.26512/cerrados.v27i46.19659. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/19659>. Acesso em: 17 mar. 2024.

MACIEL, Diógenes André Vieira; COLAÇO, Monalisa Barboza Santos. *Os mal-amados, de Lourdes Ramalho: tragédia moderna, regionalidade e cultura da honra*. In: Revista Investigações, Recife, v. 33, n. 1, p. 1 - 26, 2020.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Postfácio (ou para não esquecer os esquecidos). In: RAMALHO, Lourdes. *Chã dos Esquecidos*; Organização e aparato crítico: Diógenes André Viera Maciel e Valéria Andrade – Campina Grande: EDUEPB, Editora União, 2020.

MARIANO, Fabiane Passamani. A família patriarcal contemporânea. *Encontro Internacional UFES/ Paris-Est*, v. 5, n. 1, 2018. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180509180403id_/http://periodicos.ufes.br/UFESUPEM/article/viewFile/11762/8459> Acesso em: 03 mai. 2023.

MILLER, Darrel. Itá em 1974: um epílogo. In: Charles Wagley: *Uma comunidade amazônica*. São Paulo: Editora Nacional, 2ª edição. 1977.

MOISÉS, Leila Raquel dos Santos. Honra, sedução e defloramentos: moralidade, relações e proibição em Limoeiro do Norte (1932-1949). *Anais XIV Encontro Estadual de História do Ceará*, Ceará: UECE, 2014.

MORAIS, José Marcos Batista de. *Do texto à cena, da cena ao texto: reflexões sobre diferentes encenações D'as velhas, de Lourdes Ramalho*. 2014. 122f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB.

MOTTA, A. B. da. Viúvas: o mistério da ausência. *Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento*, [S. l.], v. 7, 2005. DOI: 10.22456/2316-2171.4754. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevEnvelhecer/article/view/4754>.. Acesso em: 28 mar. 2023.

MATTA, Alfredo Augusto da. *Geografia e topografia médica de Manaus*. Manaus: Tipografia da Livraria Renaud. 1916.

NASCIMENTO, Maria das Graças. Migrações nordestinas para a Amazônia. *Revista de educação, cultura e meio ambiente*- Dez.-Nº 12, Vol II, 1998.

NASCIMENTO JÚNIOR, Braz José do. *Os filhos de Jacó: Patriarcado e Primogenitura* [livro eletrônico]. – Curitiba: Editora Bagai 2021. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/601700/2/Editora%20BAGAI%20-%20Os%20Filhos%20de%20Jac%C3%B3.pdf> Acesso em: 05 mar. 2024

NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote: mulheres, famílias e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600 - 1900*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NEVES, Frederico de Castro. A seca e a caridade: a formação da pobreza urbana em Fortaleza (1880-1900). In: SOUZA, Simone de; NEVES, Frederico de Castro (Orgs.). *Seca*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002, p. 79.

NORONHA, Edgard Magalhães. *Direito Penal*. São Paulo: Saraiva, 1973-1977.

NUNES, F. A. Interesses e sentimentos caritativos nas ações de filantropia no Brasil (Caso da seca de 1877). *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2009.

Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10347>. Acesso em: 6 ago. 2023.

OJIMA, RICARDO; FUSCO, WILSON; Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização. In:_____. *Migrações Nordestinas no Século 21 - Um Panorama Recente*. São Paulo: Blucher, 2015, p. 11 -26. ISBN: 978-85-8039-096-4, DOI 10.5151/BlucherOA-ojimafusco-04. Disponível em: <
<http://dx.doi.org/10.5151/BlucherOA-ojimafusco-04>> Acesso em: 17 jun. 2023.

ORNELLAS, SANDRA. *Lei e honra na construção simbólica da masculinidade: uma reflexão sobre o feminicídio*. Escola da Magistratura do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em:
https://www.emerj.tjrj.jus.br/revistas/genero_e_direito/edicoes/1_2017/pdf/SandraMariaPOrnellas.pdf Acesso em: 12 mar. 2024.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. O sertão amazônico: o inferno de Alberto Rangel. *Sociologias* [online]. 2011, v. 13, n. 26 pp. 332-362. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-45222011000100013>. Epub 06 Maio 2011. ISSN 1807-0337. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222011000100013>.

PAIVA, Diego. *CEMITÉRIO DE ELEFANTES*. Disponível em: <https://diegopaiva.medium.com/cemit%C3%A9rio-de-elefantes-1d1e3371c07#:~:text=A%20lenda%20de%20vez%20em%20quando%20falada%20por%20a%20a%20C3%AD%20%20C3%A9,e%20suspirar%20pela%20C3%BA%20vez>. Acesso em: 14 mar. 2024.

PIMENTEL, Flávio Reginaldo. *Memórias e migração presentes em narrativas orais de migrantes nordestinos na Amazônia paraense*. 2012. 132 p. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

POSSAS, Lídia. M. V. Mulheres e Viuvez: recuperando fragmentos e reconstruindo papéis. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero – Corpo, Violência e Poder*, Florianópolis, 2008. Disponível em: < [Microsoft Word - Lidia M V Possas 7.doc \(dype.com.br\)](#)> Acesso em: 30 abr. 2023

POSSAS, L. M. V. Viuvez e as Relações de gênero: significados e distintas relações de poder. In: *XIX Encontro Regional de História da ANPUH São Paulo*, 2008, São Paulo. Anais do XIX Encontro Regional de História da ANPUH – Seçãoi São Paulo " Poder, Violência e Exclusão. São Paulo: FFLCH/USP FAPESP, 2008. Disponível em: <[Microsoft Word - Lidia M. V Possas.doc \(anpuh.org\)](#)>

POSSAS, Lídia M. V. Sentidos e significados da viuvez: gênero e poder. *Dimensões*, vol. 23, 2009, p. 140-155.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo, Alfa-Omega, 1976.

QUEIROZ, Rafael da Silva. A Amazônia complexa e residual de Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, 2017. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/7163>. Acesso em: 14 ago. 2023.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde* (scenas e cenários do Amazonas). 4. ed. Tours: Typographia Arrault, 1927.

RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forence universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

ROCHA, Andréa Aparecida. Apontamentos sobre a tragédia moderna nas peças *Death of a salesman* [A morte do caixeiro viajante] e *A Moratória* de Jorge Andrade. 2018. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21215>. Acesso em: 4 fev. 2024.

ROCHA, D. Os retirantes (1879), de José do Patrocínio: texto fundador da literatura da seca. *Revista Crioula*, [S. l.], n. 29, p. 95-124, 2022. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2022.186490. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/186490>. Acesso em: 6 ago. 2023.

RODRIGUEZ MOSQUERA, P. M., FISCHER, A. H., & MANSTEAD, A. S. R. Inside the heart of emotion: on culture and relational concerns. IN L. Z. TIEDENS & C. W. LEACH (Eds.). *The social life of emoticons*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.187-202.

RODRIGUES, Andréa da Rocha. *Honra e sexualidade infanto-juvenil na cidade do Salvador, 1940-1970*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/1126> Acesso em: 10 ago. 2023

RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. *Novos Cadernos NAEA*, [S.l.], v. 9, n. 1, dez. 2008. ISSN 2179-7536. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/60/131>>. Acesso em: 04 abr. 2023. doi: <http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v9i1.60>.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SAILLANT, Francine e FORLINE, Louis. Memória fugitiva, identidade flexível: Caboclos na Amazônia. IN: LEIBING A.; BENNINGHOFF-LÜHL. S (org.) *Devorando o tempo: Brasil, país sem memória*. São Paulo: Mandarim, 2001, p. 143-156.

SALGADO, C. D. S. Mulher Idosa: a feminização da velhice. *Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento*, [S. l.], v. 4, 2002. DOI: 10.22456/2316-2171.4716. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevEnvelhecer/article/view/4716>>. Acesso em: 31 mai. 2023.

SANTOS, R. A. O. *História Econômica da Amazônia: 1800-1920*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1980.

SANTOS, Adilson. A tragédia grega: um estudo teórico. *Revista Investigações*, Recife v. 18, n. 1, p. 41-67, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501> Acesso em: 15 jan. 2024.

SANTOS, Alexandra Rufino. A migração de peruanos para a Amazônia Brasileira: uma discussão sobre redes migratórias, fronteiras e identidades. *Revista Somanlu*, ano 12, n. 2, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/somanlu/article/view/442>. Acesso em: 05 fev. 2024.

SANTOS, Henrique Oliveira dos; LOPES, Michelly Cristina Alves. Território em disputa em Dois Irmãos, de Milton Hatoum. 2021. 17 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Curso Superior em Licenciatura em Letras- Português, Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 4, p. 3-15, abril-2013. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89/0> Acesso em: 18 ago. 2023.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno e contemporâneo: de Ibsen a Koltès*; Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. 1ª Edição – São Paulo, Perspectiva. 2017.

SAU, Victoria. *Diccionario ideológico feminista*. Vol. I e II. Barcelona, Icaria/ La mirada esférica, 2001.

SCHEIDT, Déborah. A “muralha viva” da tragédia grega: o coro e as suas sutilezas. *Revista NUPEM*, Campo Mourão, v. 2, n. 3, p. 49 – 57, 2010. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/nupem/article/view/5094>. Acesso em: 01 ago. 2023.

SILVA, Manuel Carlos; VAN TOOR, Marga. Honra e vergonha: código cultural mediterrânico ou forma de controle de mulheres?. In: PORTELA, Jose. CALDAS, João Castro (orgs): *Portugal-Chão. Oeiras*: Celta Editora, 2004 pp. 67-86.

SILVA, Sebastiana Siqueira e. *O Pagador de Promessas: um drama trágico em tempos modernos*. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6218>. Acesso em: 22 jan. 2024.

SILVA, Francisco da Cunha. *O Trágico como Condição do Humano: Resignificação da tragédia na história da civilização ocidental*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92261> > Acesso em: 10 mar. 2024.

SILVA, Natanael de Freitas. Historicizando as masculinidades:: considerações e apontamentos À luz de Richard Miskolci e Albuquerque Júnior. *História, histórias, [S. l.]*, v. 3, n. 5, p. 7–22, 2015. DOI: 10.26512/hh.v3i5.10826. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/10826>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SILVA, Frederico D'Paschoal Contarini da. *Los Pájaros Se Van Con La Muerte*: estudo sobre o trágico no drama moderno latino-americano. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Ouro Preto, 2020. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/12935>. Acesso em: 05 fev. 2024.

SILVA, José Mário da. Uma jovialíssima cinquentona. *A União*, João Pessoa, ano 127, número 82, 07 maio 2020, p. 10. Acesso em: 04 mai. 2024

SOUSA, João Morais de. Discussão em torno do conceito de coronelismo: da propriedade da terra às práticas de manutenção do poder local. *Cadernos de Estudos Sociais*, [S. l.], v. 11, n. 2, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1174>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

SOUZA, Itamar. *Migrações Internas no Brasil*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Mimeog., FFLCH/USP, 1978.

SOUZA, Monica Gomes Teixeira Campello de. *Cultura da honra e homicídios em Pernambuco: um novo modelo psicocultural*, 2001 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

STEFFENS, S. R. Síndrome do ninho vazio: sentimentos das mães em relação a saída dos filhos de suas casas. *Anuário Pesquisa e Extensão Unoesc São Miguel do Oeste*, [S. l.], v. 3, p. e19674, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unoesc.edu.br/apeusmo/article/view/19674>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

STREY, M. N.; MATOS, F. M. B. de; MEDEIROS, P. F. de; CARDOSO, L. W.; MELLO, D. C. de; STEFANI, M.; TORRES, S. B. Velhice e Casamento, Vivências e Visões. *Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento*, [S. l.], v. 2, 1999. DOI: 10.22456/2316-2171.5472. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/index.php/RevEnvelhecer/article/view/5472>>, Acesso em: 31 maio. 2023.

SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

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

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida (Uma Interpretação da Amazônia)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1983.

VALENTE, Susana Patrícia Damião. *A sexualidade das pessoas idosas: um estudo realizado num lar de pessoas idosas do concelho de Alenquer*. Dissertação de Mestrado – Lisboa: Universidade de Lisboa: 2012.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VINAGRE PEREIRA, Sandra. *Cassandra: a voz de uma ideologia*. 2013. 146 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos). Faculdade de Letras, Universidade de

Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/12248> Acesso em: 12 mar 2024.

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

WOLFF, Cristina Scheibe. *Mulheres da Floresta: uma Mulheres da Floresta história*. Alto Juruá, Acre. São Paulo: Hucitec. 1999.

ZANARDO, Larissa; VALENTE, Maria Luisa Louro Castro. Família e gênero na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, vol. 8, n. 2, 2009. Disponível em: <[Família e gênero na contemporaneidade | Revista de Psicologia da Unesp \(revpsico-unesp.org\)](#)>