



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

**ARTHUR VELÁZQUEZ FLORENTINO DE CARVALHO**

**ZOOPOÉTICA RAMALHIANA:  
DRAMATURGIA E IMAGINÁRIO ANIMAL EM “O PÁSSARO REAL”,  
“A CABRA CABRIOLA” E “DOM RATINHO E DOM GATÃO”**

**CAMPINA GRANDE  
2025**

ARTHUR VELÁZQUEZ FLORENTINO DE CARVALHO

**ZOOPOÉTICA RAMALHIANA:**  
DRAMATURGIA E IMAGINÁRIO ANIMAL EM “O PÁSSARO REAL”,  
“A CABRA CABRIOLA” E “DOM RATINHO E DOM GATÃO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, Memória e Estudos Culturais

**Área de Concentração:** Literatura e Estudos Interculturais.

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

**CAMPINA GRANDE**  
**2025**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão 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.

C331z Carvalho, Arthur Velázquez Florentino de.  
Zoo poética ramalhiana [manuscrito] : dramaturgia e imaginário animal em "O Pássaro Real", "A Cabra Cabriola" e "Dom Ratinho e Dom Gatão" / Arthur Velázquez Florentino de Carvalho. - 2025.  
107 f. : il. color.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2025.

"Orientação : Prof. Dr. Diogenes Andre Vieira Maciel, Coordenação do Curso de Letras Português - FALLA".

1. Contos maravilhosos. 2. Dramaturgia. 3. Zoo poética. 4. Imaginário animal. 5. Lourdes Ramalho. I. Título

21. ed. CDD B869.3

ARTHUR VELÁZQUEZ FLORENTINO DE CARVALHO

ZOOPOÉTICA RAMALHIANA: DRAMATURGIA E IMAGINÁRIO ANIMAL EM “O PÁSSARO REAL”, “A CABRA CABRIOLA” E “DOM RATINHO E DOM GATÃO”

Dissertação apresentada à  
Coordenação do Curso de Mestrado em  
Literatura e Interculturalidade da  
Universidade Estadual da Paraíba,  
como requisito parcial à obtenção do  
título de Mestre em Literatura e  
Interculturalidade

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória  
e Estudos Culturais.

Aprovada em: 31/03/2025.

#### BANCA EXAMINADORA

Documento assinado eletronicamente por:

- **Diogenes Andre Vieira Maciel** (\*\*\*.861.334-\*\*), em **04/07/2025 11:03:19** com chave **a3d539f058df11f09b142618257239a1**.
- **Ana Cristina Marinho Lúcio** (\*\*\*.729.954-\*\*), em **04/07/2025 11:07:28** com chave **37ebf84058e011f0ae0e2618257239a1**.
- **Marcelo Medeiros da Silva** (\*\*\*.457.254-\*\*), em **04/07/2025 12:49:28** com chave **7800a2c458ee11f091221a7cc27eb1f9**.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse [https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar\\_documento/](https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/) e informe os dados a seguir.

**Tipo de Documento:** Folha de Aprovação do Projeto Final

**Data da Emissão:** 04/07/2025

**Código de Autenticação:** d0c0a4





## AGRADECIMENTOS

Ao meu eterno avôhai, João Boi, que me ensinou a diferença entre as gramas e o glossário, entre a enxada e a caneta.

À minha matriarca, Mabel Carvalho, que, com muita insistência e resiliência, se fez flor e fera, me apontando para o tesouro dos *pauperes*: o Saber.

Ao meu Tio Marcos que me desvelou a Música e a Poesia ecoada pelo conhecimento védico em revelação de minha condição: mortal e material.

À minha esposa, Janaína Diniz, que me afronta e me acolhe, me altera e me ampara, que se abdica e se afeta, a quem aturo e a quem amo.

À prole minha, Tobias Velázquez, que se revelou filho e fonte de toda inspiração ou possibilidade de renovação em (re)criar qualquer centelha esperançosa no futuro dessa humanidade.

Aos outros familiares, amigos, colegas docentes ou discentes do PPGLI, anônimos e antagonistas que me deram campos de conforto ou de confronto para o meu crescimento.

Ao estimado, meu orientador e principal referencial acadêmico, Diógenes Maciel, por sua capacidade de me ajudar a superar/resistir o claustro da escrita e os calços desta nossa pesquisa.

À disposição e ao esmero de Ana Marinho e Marcelo Medeiros, pelo tempo precioso e leitura generosa de suas avaliações neste trabalho.

À Ana Lúcia e demais professores, que coleciono no peito desde a graduação, pelos espaços abertos em suas salas de aula e pelo infinito epistemológico que me foi (im)plantado, através cada uma de suas aulas, atividades, indicações de obras etc.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que viabilizou este trabalho, por meio da concessão de bolsa de estudos.

À Dona Lourdes Ramalho que, antes, se fez anfitriã em nossas merendas vespertinas e, agora, se revela *corpus vivo*, pelos eternos personagens de sua Dramaturgia.

## RESUMO

Voltada ao itinerário da dramaturgia infanto-juvenil de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, esta pesquisa se destina a explorar algumas poéticas e alguns imaginários oriundos das criaturas animais que fomentam as formas de personagens e constituições de personalidades em três peças de sua antologia **Teatro Infantil: coletânea de textos infanto-juvenis**, a saber, “O Pássaro Real”, “A Cabra Cabriola” e “Dom Ratinho e Dom Gatão”, com o fito de discutir sobre quais os elementos simbólicos e culturais que se fazem presentes na definição de uma zoopoética ramalhiana. Compreendendo essas peças como uma resultante estética do trabalho composicional da dramaturga, buscou-se investigar as relações formais, ali engendradas, entre as convenções do auto vicentino, do entremez e do folheto nordestino, marcadas pela estrutura fortemente marcada pelo que Propp (2012) denomina de Contos Maravilhosos. Assim, sob as lentes das representações estéticas e simbólicas desse zoo, intenta-se desenvolver uma análise-interpretação sobre traços antropológicos do imaginário (Durand, 2012) que atravessam “formas simples” (Jolles, 1976) e repousam sobre a corporalidade de personagens típicos, formalizados esteticamente em um universo de representação alegórica, neste corpus, destinada a um público preferencial de crianças e jovens. Por essas alegorias, este trabalho sonda o *ethos* humano, frente a certas aproximações desde a animalidade biológica (Quesado, 2009) ou psicológica (Chatelard; Cerqueira, 2015), chegando até a natureza de seus instintos (Derrida, 2002) ou de seus comportamentos existenciais (Haraway, 2022). Por último, evidencia-se como todas essas contingências poéticas, alegorias ou esses imaginários estão envolvidos em representações arquetípicas (Meletínski, 2019) e éticas (Berger, 2021) de feminilidades (maternas e contrárias a este paradigma) e de aspectos relativos à vivência sertaneja (e/ou urbanizada), marcada pela exploração e recursos parcos dos mais pobres em tensão com o poder dos mais ricos, tal qual subsistem na trama e nas criaturas contidas nos textos e nos personagens ramalhianos envolvidos nesta zoopoética.

**Palavras-chave:** Lourdes Ramalho; Dramaturgia; Zoopoética; Imaginário; Maravilhoso.

## ABSTRACT

Pivoted by the itinerary of Maria de Lourdes Nunes Ramalho's children's and youth dramaturgy, this research aims to explore some poetics and imaginaries stemmed from animal creatures that foment the forms of characters and constitutions of personalities in three plays from her anthology **Teatro Infantil: a collection of children's and youth texts**, namely, "O Pássaro Real", "A Cabra Cabriola", and "Dom Ratinho e Dom Gatão", with the goal of discussing which symbolic and cultural elements are present in the definition of Ramalho's zoopoetics. Understanding these plays as an aesthetic result of the playwright's compositional work, it was sought to investigate the formal relations engendered therein between the conventions of the vicentino auto, the entremés, and the brazilian northeastern pamphlet, marked by the structure strongly marked by what Propp (2012) denominates Folktale. Thus, through the lens of the aesthetic and symbolic representations of this zoo, it is intend to develop an analysis-interpretation of anthropological traits of the imaginary (Durand, 2012) that cross "simple forms" (Jolles, 1976) and rest on the corporality of typical characters, aesthetically formalized in a universe of allegorical representation, in this corpus, aimed at a preferential audience of children and young people. Through these allegories, this work probes the human *ethos*, facing certain approximations from biological (Quesado, 2009) or psychological (Chatelard; Ceiqueira, 2015) animality, reaching the nature of their instincts (Derrida, 2002) or their existential behaviors (Haraway, 2022). Finally, it is evident how all these poetic contingencies, allegories or imaginaries are involved in archetypal (Meletínski, 2019) and ethical (Berger, 2021) representations of femininities, (maternal and contrary to this paradigm) and aspects related to the rural (and/or urbanized) experience, marked by the exploitation and scarce resources of the poorest in tension with the power of the richest, as they subsist in the plot and in the creatures contained in the texts and in the Ramalhian characters involved in this zoopoetics.

**Keywords:** Lourdes Ramalho; Dramaturgy; Zoopoetics; Imaginary; Wonderful.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Quadro 01</b> – Fotografia de <i>La Cueva</i> de Tito Bustillo.....	09
<b>Quadro 02</b> – Funções nas obras ramalhianas.....	58

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>DO TEATRO RAMALHIANO</b> .....	<b>19</b>
2.1	<b>Primeiras discussões</b> .....	<b>19</b>
2.2	<b>Poesia em forma dramática: do ibérico ao cordel nordestino</b> .....	<b>26</b>
2.3	<b>Uma poética dos animais sertanejos</b> .....	<b>32</b>
<b>3</b>	<b>FORMAS ZOOPOÉTICAS RAMALHIANAS</b> .....	<b>40</b>
3.1	<b>Zoografia do “maravilhoso”</b> .....	<b>40</b>
3.2	<b>Zoomorfia das funções</b> .....	<b>51</b>
3.3	<b>Uma simbiose de personagens</b> .....	<b>61</b>
<b>4</b>	<b>MORAL DA HISTÓRIA</b> .....	<b>68</b>
4.1	<b>Animalidades do Materno</b> .....	<b>68</b>
4.2	<b>Sangro, logo existo!</b> .....	<b>76</b>
4.3	<b>Além do mal e do bem</b> .....	<b>87</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>96</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>101</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Antes de tudo, observemos:

**Quadro 01** – Fotografia de *La Cueva de Tito Bustillo*<sup>1</sup>



**Fonte:** BEHRMANN, R. de A. El arte rupestre más antiguo. **El País**. Madrid, 2012.  
Disponível em: <[https://elpais.com/sociedad/2012/06/14/album/1339695469\\_840098.html#foto\\_gal\\_3](https://elpais.com/sociedad/2012/06/14/album/1339695469_840098.html#foto_gal_3)> .  
Acesso em 14 mar. 2024.

É espantoso pensar o quanto somos apenas uma espécie contida entre milhões de outras espécies, dentre os bilhões de anos que a Terra tem. Assim, especulo sobre qual poderia ter sido a reação dessas duas silhuetas humanas, justamente, ao ver/perceber que as primeiras representações artísticas não foram as de suas guerras, nem de seus inventados deuses, muito menos de si mesmos. Em outras palavras, são os desenhos de animais primitivos, seja como objetos de caça (para subsistência) ou como objetos de sacrifício (em face da espiritualidade), uma das primeiras maneiras pelas quais o *homo sapiens* se expressou, através de um específico resultado da manipulação de certos elementos da natureza para a formação de uma nova ferramenta expressiva: a Arte. Seja pelo ocre, carvão vegetal,

---

<sup>1</sup> Caverna na qual foram descobertas algumas pinturas rupestres de vários cavalos, bisões, mamutes e auroques por volta de 1968 (Astúrias - Espanha) pelo explorador Tito Bustillo Martínez e por um grupo de espeleólogos, dentre os quais se destacam Juan Fernández Lueje e Celestino Fernández Bustillo.

argila ou com o próprio sangue animal, a tintura dessas imagens permanece preservada pela escuridão do tempo e pela luz da memória dos homens contemporâneos.

Milênios depois, o homem, em seus primeiros passos rumo à civilização, começava a transfigurar tal alegoria por outras manifestações de representação de si e dos seres ao seu redor. O que antes era uma primitiva representação, que correlacionava a pintura de animais a uma expressão ritualística ou de devoção espiritual, passou a se tornar, cada vez mais, uma metafórica representação da própria alegoria<sup>2</sup> humana, expressa pelos elementos naturais (fauna e flora), assim especificados neste estudo, mediante o entendimento de uma poética existente nas figurações do zoo. Ou seja, nos termos de Simon,

A zoopoética é uma abordagem literária dos textos que tenho teorizado desde meados dos anos 2000. Tem por objetivo evidenciar a pluralidade dos meios estilísticos, linguísticos e narrativos que permitem aos escritores restituir a diversidade dos comportamentos, dos afectos e dos mundos animais, bem como a complexidade das interações entre humanos e animais. Esta abordagem baseia-se na renovação das interfaces disciplinares: prosseguir o diálogo com a filosofia, a ética ou a história, por exemplo, é importante, mas igualmente crucial proceder a cruzamentos mais inéditos, mormente entre os estudos literários e o direito, a antropologia perspectiva, os estudos religiosos, a mesologia, a zoosemiótica ou a etologia (Simon, 2017, p. 16).

Por esse conceito, podemos começar a compreender como o homem, em seu mais amplo espectro de manifestação artística, evoca os animais diante de uma autorreflexão imagética para expressão de si próprio. Assim, essa poética, que é humana e é representada pelos animais, também deve ser compreendida por sua apropriada e vasta possibilidade da representação muito além da mera especiação. Portanto, ao se observar certas representações marcadas pelo prefixo zoo, não podemos nos limitar aos conceitos taxonômicos e à separação dos seres biológicos em reino, filo, classe, ordem, família, gênero e espécie, visto que tal conceituação nos separa dos outros seres vivos, nos diferencia e nos coloca em uma engessada organização de pirâmide alimentar, enquanto membros de uma cadeia de predadores e presas.

---

<sup>2</sup> Aqui, especificada pela acepção dramatúrgica em que, segundo Silva (2019, p. 77), a formação desse conceito “é tradicionalmente entendido como recurso literário em que se personificam ou concretizam qualidades, vícios, conceitos ou valores abstratos” quase sempre oriundos do Teatro medieval.

Através da *zoopoética* não regredimos para um estado de organismos aparentemente primitivos, mas nos encontramos (animais e homens) em uma reconfigurada representação de mútuas ou múltiplas vivências por uma intrínseca “experiência original”, assim apontada pela Filosofia desconstrutivista de Jacques Derrida (2002, p. 16). Nessa multiplicidade de experiências de seres vivos, encontramos conjuntamente os mesmos ‘sofreres’, além da mortalidade ou finitude existencial – aquilo o que seja dito pela desnutrição ou pela fome, pela solidão ou pelo abandono, pelo instinto ou pela intuição e (por que não dizer?) por aquilo que aproxima a extinção do genocídio. Através dessa reconfiguração representativa, a nossa espécie também muda a maneira como deixamos de esboçar os outros animais como uma ‘carne’ a ser capturada/sacrificada em rituais de caça, e assim passamos a verbalizar tais criaturas em contos e narrativas, por exemplo, na oralidade, e, depois, na escrita.

Dessa maneira, este trabalho se afunila aos primeiros aspectos do tema a ser apresentado em nossa pesquisa: a representação das formas animais na Literatura e, posteriormente, de maneira mais específica, na dramaturgia da autora Maria de Lourdes Nunes Ramalho, quando nos voltaremos à análise-interpretação de alguns de seus textos infanto-juvenis que contenham personagens formalizados poeticamente em animais, com o fito de compreender as simbologias, os aspectos culturais e os elementos funcionais que fomentam o conceito do que pretendemos identificar como uma *zoopoética ramalhiana*. De maneira abrangente, esse percurso nos aponta para uma primeira pista, frente a duas circunstâncias no “domínio da fantástica pura” histórica e antropológica (Durand, 2012, p. 398), de como ou qual é a relação de afinidade entre as formas/funções dos personagens animais na tessitura dos enredos e de que maneiras o discurso humano se presentifica naquelas formalizações *zoopoéticas* destinadas, principalmente, a crianças e jovens.

Uma primeira circunstância a ser apontada diz de como os animais passam de uma forma catalográfica para objetos de uma representação literária. Inicialmente, apontamos para um período marcado pelos registros que remontam o século XVI. Posteriormente, apontamos para um subsequente processo de interculturalidade entre povos – segundo Ana Falcão et al. (1997, p. 139), o “*Volk kommt zu Volk* (Povo encontra Povo)” – quando se deu o choque ou o cruzamento de concepções de si (nativos) e do outro (estrangeiro). É quando os animais passam também a se tornar

objeto da representação literária, havendo a irrupção dos bestiários<sup>3</sup> e certa demonização daquilo que é exótico. Cronologicamente:

Em meados do século XVII, os botânicos competiam entre si para obter novidades da Índia, do Novo Mundo, de regiões geladas, pântanos e desertos - de qualquer lugar, em toda parte. As plantas e os **animais** de países **exóticos** distantes eram ora radicalmente novos, ora suficientemente diferentes dos já conhecidos, a ponto de causar perplexidades e requerer investigação mais detalhada [...]. Surgiu assim um novo tipo de cientista, o **naturalista itinerante** [...]. Os gananciosos aventureiros de antes eram agora substituídos por homens que buscavam conhecimento [...] (Eisenstein, 1998, p. 91, grifo nosso).

Tal destaque, nos coloca também a refletirmos acerca da duplicidade semântica contida em ‘exótico’, tanto ao pensarmos sobre uma teoria darwiniana (1859) diante de certas espécies invasoras em um local nativo quanto sobre uma epistemologia (Foucault, 1975), quando ele designa o ‘biopoder’ como forma de duas dominações possíveis e passíveis do ser humano: a dele, enquanto espécie sobre os outros animais, e a ele, sobre os subalternos sociais de sua própria espécie, num jogo de poderes entre coletividade e singularidades. Essa concepção naturalista, permeada por um debate filosófico e por extensas manifestações estéticas próprias à Modernidade, cada vez mais, se desconstruía até o ponto daquilo que concordamos como representações que passaram a “povoar o imaginário da literatura e das artes a partir do final do século XIX, sob uma perspectiva mais ética e não circunscrita aos recursos da metáfora, da alegoria, do antropomorfismo e da metamorfose”, conforme as animalidades expostas por Maciel, M.<sup>4</sup> (2023, p. 27), sendo assim um marco para uma consolidação da representação animal na Literatura – seja ela em prosa, em versos ou em forma dramatúrgica.

A outra circunstância, que se destaca no século subsequente ao citado, é enfatizada por um intenso desenvolvimento do teatro ocidental pela estruturação ou organização de encadeamentos de cenas do Auto<sup>5</sup>, muito difundido em duas

<sup>3</sup> É o caso de obras em que se documentavam formas de monstros oriundos da deformidade composta pela união de elementos humanos e animais, de seres míticos e bestas do imaginário demoníaco.

<sup>4</sup> Para melhor organização/referenciação, abordaremos tal bibliografia, doravante, por Maciel, M. assim, diferenciando-a de Maciel, D., estudioso da obra de Lourdes Ramalho.

<sup>5</sup> Conforme o **Dicionário do Teatro Brasileiro** (Guinsburg *et al.*, 2006, p. 47): “denominação genérica dada às representações teatrais na Península Ibérica desde do século XIII [...] aplicava indistintamente às composições dramáticas de caráter religioso, moral ou burlesco.” Muitas dessas consolidações ou relativa estabilidade/preservação de características de gênero textual advêm do dramaturgo português Gil Vicent (c. 1465 – c. 1536). Na pesquisa de Silva (2019, p. 69): “termo ambíguo de origem greco-latina (Do lat. *actu* - ato; Do gr. *autós* – próprio) que se pode referir tanto

proposições de origem, conforme aponta a tese de Silva (2019, p. 69). Uma primeira, configurada como um tipo de performance individual ou um ato de solenidade muito inserida em contextos ibéricos, asiáticos e africanos. A outra, pela qual se explica “a inserção do auto no Brasil” e apresenta uma composição mais próxima das estruturas dramáticas, aponta para autores que “sofreram de algum modo, a influência de Gil Vicente” (Silva, 2019, p. 31). Por essa segunda proposição, desconfiamos encontrar um conjunto de evidências que apontam os meandros que explicam (ou não) a relação existente entre o Teatro Vicentino e os movimentos do Teatro Nordestino, os quais desembocam na obra de Lourdes Ramalho, como veremos adiante.

Num mesmo movimento progressivo à cronologia do Teatro, surge como fenômeno mútuo, no século XX, um movimento de lutas escolásticas e fomento de estatutos ou de condições para o (res)surgimento de uma literatura voltada à infância e subsequente desenvolvimento de uma matriz artística e, principalmente, textual de um teatro infantil (ou seja, que teria como destinatário as infâncias). Ao passar das décadas, chegamos em meados dos anos de 1970, quando “o *boom* das encenações brasileiras atesta a legitimação do teatro infantil enquanto bem cultural específico” (Guinsburg *et al.*, 2006, p. 159). Nesse mesmo Brasil de 1970, Lourdes Ramalho já estava radicada em Campina Grande (PB), iniciando a sua produção teatral (para as infâncias), por exemplo, com a montagem de **O príncipe valente** (em 1970) e desenvolvendo-a, nas duas décadas seguintes, mediante procedimentos que apontariam para “re-significações” (Andrade; Maciel, D., 2008), entre o Auto e o Cordel, o erudito e o popular, o infante que se encontra com o juvenil. Tais aspectos se condensaram em algumas de suas obras, mas é através de uma antologia de textos, intitulada por **Teatro infantil: coletânea de textos infanto-juvenis** (editada e publicada em 2004, conforme vontade da própria autora), que começamos a trilhar pela definição de um *corpus* possível para a busca de personagens animais em três peças de teatro, a saber: **O Pássaro Real, A Cabra Cabriola e Dom Ratinho e Dom Gatão**.

Definido o *corpus*, começamos a mapear alguns personagens em que pudemos identificar a eclosão dessas formas animalizadas, colocando-nos frente a um problema que logo se tornou a interrogação principal desta pesquisa em curso: Quais

---

a um ato, uma solenidade, a um instrumento público, a um elemento de formação linguística indicativo de próprio, independente, por si mesmo e, ainda, a uma peça teatral.”

são os elementos simbólicos e culturais que se fazem presentes nessa zoopoética ramalhiana? Com nossa problemática definida, pudemos dar um zoom e perceber como alguns desses personagens animalizados traduzem ou se transfiguram para a construção de uma *zoopoética*. Nesse sentido, quando se coloca o “animal no centro da sua reflexão” (Simon, 2017, p. 16), não devemos enxergá-los (reduzidamente) como uma forma corpórea a ser imaginada num enredo ou um figurino a ser trajado em cena, mas devemos fixar certas ‘lentes’ (aqui, pretendido) sobre as quais se analisa/interpreta o que representam esses animais na cultura, na sociedade e na poética presentes na Literatura nordestina. Com as peças acima recortadas, pretendemos também verificar como um conjunto de personagens possuem certos comportamentos, determinadas personalidades e formas animais, os quais põem em reflexão alguns aspectos que se aproximam de discussões éticas da condição humana.

A primeira peça, **O Pássaro Real**, traça uma busca (quase odisséica) de um pássaro (o Tangará Real) que perde sua descendência (ali representada pelo Ovo de Ouro), sempre auxiliado por um personagem (o Galo Serapião) que se revela, ao final do enredo, como o próprio raptor do objeto perdido. Numa repetida busca por supostos culpados, a obra teatral termina com a revelação e perdão do verdadeiro culpado – reiterando, o Galo em primeiro aspecto de detetive –, com uma celebração de todos os animais pelo sempre repetido bordão “trintra-lá” (Ramalho, 2004, p. 30) que é, na verdade, o canto do passarinho em processo de onomatopeia. Nessa mesma estrutura, de um “circuito/sujeito/objeto do engano” (Silva, 2019, p. 80) em uma saga de cenas, que constroem e se repetem estruturalmente, encontramos certos aspectos de singularidade entre algumas outras peças infantis nordestinas.

O segundo texto é **A Cabra Cabriola**, em que se representa a história de uma menina (Maria) que, por desobediência, é raptada da mãe pela Cabra do título. Tal personagem faz parte das tradições orais populares, conforme Pereira da Costa (1951, p. 309), misturando-se aos relatos sobre os “lobisomens, mulas sem cabeça, cabra cabriolas”, entre outros (a Cuca, a Comadre ‘Fulôzinha’, a Caipora), presentes no imaginário nordestino, através dessas figuras oriunda das lendas e mitos populares. Figuras monstruosas que, no imaginário infantil, permanecem como índice do “medo como inibidor”, conforme a pesquisa de Eleusa Guimarães (2010, p. 47), e como objeto estético e didático presente em grande parte das Literaturas Infantis. Na peça ramalhiana, o enredo se desenvolve por uma peripécia de animais que cobram

um item em troca de uma solução e acabam por serem derrotados (em forma de decapitação, explícita no texto) até o final, quando uma Formiga estabelece o ato de resolução, devolvendo a cabeça dos personagens derrotados e devolvendo a menina arrependida à mãe. Ao passo que vamos lendo o texto, começamos a perceber como, além do Auto, o texto ramalhiano se apresenta em um universo do, assim chamado, maravilhoso (Propp, 2001, p. 32), em que a estrutura do Conto Maravilhoso se revela: “O objeto da busca” – no caso, Maria – é também uma “isca sob forma de proposta de troca”.

Por fim, selecionamos também **Dom Ratinho e Dom Gatão**. Nessa peça, um personagem felino planeja capturar um roedor para matar sua fome e, por azar, consegue apenas o rabo do pequeno animal, deixando-o ‘cotó’. Assim como na segunda peça mencionada, esse rabo também se torna um objeto de chantagem/troca imposta pelo gato ao rato, que deseja a recuperação de sua cauda. Nessa mesma cadeia de acontecimentos do Rato, que almeja a devolução de seu rabo e do Gato exige comida (leite), continua-se o ciclo/busca por uma Vaca, que exige ração ou capim em troca de leite e de outros personagens que dão continuidade a essa estrutura cênica de câmbio de objetos (alimentos, elementos da natureza, cauda do ratinho etc.). Ao final, com a ajuda de um personagem auxiliar mágico (a Bruxa) que deixa o Gato todo machucado, o Rato recupera sua cauda e concede o perdão a seu malfeitor. Como ‘lição da história’ – daquele que, com ferro fere, com ele será ferido – , esses traços e conceitos de um “maravilhoso satírico” (Coelho, 2000, p. 159) nos aponta como essas formas animais se tornam uma capa metafórica daquilo que é *per si* a moralização/domesticação “sobre a animalidade do homem” (Derrida, 2002, p. 70).

Com essas três peças selecionadas, colocamo-nos frente à interrogação que busca compreender os animais ramalhianos, e nos embasamos em conceitos e teorias que possam nos ajudar a responder sobre quais são os firmamentos desse universo zoo, transfigurado pelas possibilidades presentes nas **poéticas do animal**, nos termos de Maria Esther Maciel (2011). Através de parâmetro teórico, sustentamos o objetivo principal desta pesquisa que se destina a descobrir o que seria uma **zoopoética ramalhiana**, ou, em outras palavras: refletir quais poéticas estão presentes nos animais personagens e personificados nas obras apontadas acima.

De maneira específica, objetivamos desenvolver nossa pesquisa em duas frentes: uma discussão sobre a forma do texto dramático e o estudo dos

personagens nos enredos. Como primeiro propósito, cogitamos apurar quais são as marcas e rastros perceptíveis no Teatro Ramalhiano, na medida em que presumimos ser este uma resultante estética, algo como um produto derivado (ou não) de determinadas influências, fórmulas editoriais e adaptações de moldes literários constitutivos da Literatura Popular Nordestina. Nesse sentido, buscaremos investigar como a escrita ramalhiana é reestruturada pela organização formal do Auto Vicentino, consoante a pesquisa de Silva (2019); como essa dramaturgia apresenta traços cômicos oriundos do *entremez*<sup>6</sup> (Levin, 2013); de que maneira a poesia escrita dessas três peças teatrais se constitui no “espaço oral” (Abreu, 1999, p. 74) das cantorias e pelejas até a formação impressa de uma Literatura de Folhetos Nordestina em redondilhas maiores (versos em sete sílabas métricas); e por quais aspectos podemos aproximar certas inventividades do Conto Maravilhoso (Propp, 2001) e das Formas Simples (Jolles, 1976) com o universo Infanto-Juvenil presentes na coletânea de Lourdes Ramalho (2004).

Como segundo propósito, pretendemos investigar quais são os simbolismos (Ronecker, 1997) ocultos em alguns personagens ramalhianos, quais são as “figuratividades” (Sinisterra, 2016) que constroem os sujeitos dramáticos e quais podem ser os traços antropológicos neles presentes, através da teoria da “universalidade dos arquétipos” (Durand, 2012). Dentro dessa concepção do ‘*maravilhoso*’, propõe-se, também, evidenciar como uma Literatura voltada para crianças não se limita a um fator pedagógico ou a uma alegoria do medo pelo “disfarce dos lobos” (Warner, 1999, p. 213). Articuladas a esses elementos, objetivamos averiguar como essas possibilidades de representação (personagens ou arquétipos) se entrelaçam com alguns tipos imagéticos ou estereótipos (Albuquerque Jr., 2001) da Cultura e Literatura Nordestina. Representações essas, que devemos focar sob a lupa das animalidades, enquanto processo de aproximação daquilo que “figura os animais como metáfora, imagem, duplo ou extensão dos humanos” (Álvares *et al.*, 2017, p. 11).

Assim, nosso trabalho se organiza da seguinte maneira:

---

<sup>6</sup> Espetáculos muito comuns aos banquetes da Idade Média quando “eram apresentados alguns números cômicos, que posteriormente dariam origem a uma pequena comédia em tom burlesco, principalmente na Península Ibérica, onde o gênero se desenvolveu a partir do século XVI”, segundo o **Dicionário do Teatro Brasileiro** (Guinsburg *et al.*, 2006, p. 131).

No primeiro capítulo, intitulado **DO TEATRO RAMALHIANO**, buscamos entender como o ‘devir ramalhiano’ se apresenta por apropriações e reelaborações de formas populares e ibéricas, ao passo que a Dramaturgia Ramalhiana se constrói pelo caráter de seu texto poético, assim marcada por versos heptassílabos e rimas que convergem para uma ‘tradição popular’ “de motes, como ocorre nas cantorias” (Abreu, 1999, p. 111). Não apenas pela estrutura textual, mas pela própria escolha ou desenvolvimento de personagens, essas três peças serão postas mediante reflexões sobre o que seja uma **zoomorfia** (Maciel, M., 2023) composta pela zoopoética tradicional às narrativas ‘fabulares’ (Wanner, 1999) ou ‘maravilhosas’ (Propp, 2001) e os aspectos relativos ao teatro “em cordel” ramalhiano, que evocam e personificam a identidade sertaneja nesses personagens, sejam eles os próprios animais e sua relação com o imaginário nordestino, sejam eles as próprias figurações do homem nordestino.

Feitos tais embasamentos, cogitamos aprofundar as análises das formas convencionais heroicas, anti-heroicas, antagonistas, colaboradores e coadjuvantes para as denominações/classificações observadas e postas em fusão, tanto pela morfologia da pesquisa folclórica de Vladimir Propp (2001) quanto pela estruturação de alguns personagens pelo recorte imaginário da Antropologia de Gilbert Durand (2012). Para isso, se fez necessária a elaboração de um segundo capítulo, intitulado **FORMAS ZOOPOÉTICAS RAMALHIANAS**, em que contemplamos três etapas: um refinamento do conceito daquilo que possa ser uma constituição da zoomorfia; um ajuste de como esse fenômeno transfigura essa forma animal para a construção de personagens comuns aos gêneros dos Contos Maravilhosos e para os diálogos da dramaturgia ramalhiana; uma expansão semântica de certos fundamentos ecológicos de Odum (2001, p. 183), percebendo como certas “interações entre organismos” podem ser refletidas nas interações entre personagens e suas tramas. Ou seja, buscamos compreender, nesse capítulo, as origens e explicações possíveis (teoria) de como o corpus de nossa análise também dialoga com essas concepções morfológicas e antropológicas do imaginário zoo dentro da cultura sertaneja e dentro daquilo que se aproxima consideravelmente aos animais que Lourdes Ramalho representa em seus personagens.

De maneira mais aprofundada a esses personagens e como último capítulo, intitulado **MORAL DA HISTÓRIA**, pretendemos investigá-los, tanto pelos “motivos arquetípicos” (Meletínski, 2019, p. 94) quanto pelos “fluxos de valor” (Haraway, 2022,

p. 109) que se amalgamam, a fim de clarificar o processo constitutivo das personalidades que repousam sobre algumas criaturas representadas no *corpus*. Pela representação de alguns femininos (o Tagará, a Galinha, a Cabra Cabriola, a Maria e sua Mãe) ora alegorizados por certas “polarizações maternas” (Durand, 2022, p. 152) ora personificados por, segundo Jean Delumeau (2009, p. 489), uma “diabolização da mulher”, exploramos algumas possibilidades da origem da adoração e do medo que as circundam. Com outras lentes de aprofundamento, em paralelo à pesquisa de Monaliza Silva (2019, p. 136), buscamos construir algumas similaridades entre certos personagens (o Galo Serapião, D. Gatão, D. Ratinho etc.) dotados/penalizados pelas “atitudes da astúcia” e, posteriormente, fomentar um atrito entre certas concepções de Mal e Bem e certos *ethos* implícitos nas personalidades de alguns personagens do itinerário de Lourdes Ramalho.

## 2 DO TEATRO RAMALHIANO

### 2.1 Primeiras discussões

Antes de qualquer afirmação precipitada, é importante destacarmos que não há, aqui nesta dissertação, nenhuma intenção de cunhar algum novo termo ou até centralizar algum tipo de conceituação neológica daquilo o que seria um estilo literário, tampouco propor uma inovação epistemológica, ao esboçarmos mais adiante qual é o recorte terminológico em face do termo **ramalhiano**, para designar a obra de Lourdes Ramalho.

Sobre a sua escrita teatral, existe uma relativa conformidade, enquanto entendimento, de que há nela um certo teor híbrido, uma mescla de outras composições dramáticas e, até mesmo, de outras formas poéticas (especialmente, a tradição do folheto nordestino) que formariam a maneira pela qual essa dramaturga tece a sua estrutura dramática. Permeada (quase sempre) por conotações humorísticas, que apontariam para o universo do riso, a forma ramalhiana parece dialogar com o “lastro vicentino” (Silva, 2019. p. 36), notadamente no que se refere ao Auto. Em consonância a essa hibridez, encontramos os seguintes autores:

Ariano Suassuna e João Cabral e três que são apontados pela Crítica com mais vagar – Maria de Lourdes Nunes Ramalho, Jorge de Sena e Arayton Júnior. Valendo-se do conceito de “Escola Vicentina”, proposto por Teófilo Braga (1898), o estudioso considera-os “seguidores” de Gil Vicente. Essa aproximação entre os teatrólogos com o lusitano advém de constatações comparatistas em que se notam aspectos comuns entre eles. Desses caracteres, distinguem-se, além do desfile processional, a linguagem popular e escatológica, alguns tipos de personagens, a carnavalização etc. (Silva, 2019, p. 139).

Nesta direção, “a autora se apropria do entremez e do auto [...], relacionando-os à cultura nordestina das cantorias, construída em sua gênese pela via oral” (Malheiros, 2010, p. 135), particularizando tal dramaturgia dentre as outras acima (como aquelas produzidas, inicialmente, na década de 1970 e que se propunham à produção de peças para apresentações em festivais estudantis e de amadores). Isso nos faz, portanto, concluir que a dramaturgia ramalhiana buscava a construção de um projeto de teatro ou intentava “erigir um **projeto estético** para seu teatro mediante

uma feição bastante própria” (Maciel, D., 2019, p. 32). Feição essa que também se articulava como projeto orgânico (mediante diretores, atores, apresentações, em escolas e anfiteatros, de suas peças) e organizacional – frente à construção de uma memória – da cultura. No caso específico das peças em comento neste nosso estudo, podemos afirmar que elas dizem respeito a uma produção que vai se fixando à página impressa no final da década de 1980 – e isso é bastante seguro de ser afirmado, pois os primeiros testemunhos destes textos remetem a este período, o que é bastante curioso se pensarmos a relação com o próprio projeto estético mencionado, na medida em que parece ser este um momento que abre uma “nova” fase de sua fatura, após os grandes sucessos alcançados por suas peças na década anterior.

Outro atributivo, que singulariza as atribuições do vocábulo aludido, é a escritura – enquanto modo de escrever conforme convenções bastante específicas (versos redondilhos, em quadras ou sextilhas) bem como o uso da, assim chamada, literatura “de cordel” como meio físico ou suporte material para veiculação de peças teatrais, como assim se observa, formalizando um “teatro em cordel”:

Teríamos, pois, nesta definição, a compreensão que distingue os textos teatrais ibéricos, que circulavam em cordéis, de um lado uso desta expressão (teatro de cordel) no Brasil, inclusive considerando-se que, na tradição do folheto brasileiro, não há textos escritos para o teatro, estreitando-se, assim naquele primeiro contexto, a relação entre obra e suporte (Andrade; Maciel, D., 2008, p. 108).

Como se afirma no excerto acima, vemos o “cordel” como um “suporte material”, ou seja, uma estratégia editorial empregada pela dramaturga para viabilizar a impressão, circulação e difusão dos seus textos, o que, como sabemos, já se efetivava desde Gil Vicente, em que, mediante uma possível perspectiva comparada, encontramos essa gênese ibérica, justamente por suas composições métricas de versos e aspecto popular; contudo, olhando bastante para a obra ramalhiana diante de “questões relativas ao aspecto gráfico dos folhetos” e para o “forte vínculo com a oralidade mantido por essas composições impressas, cuja eficácia é aferida pela facilidade de memorização” (Abreu, 1999, p. 113), vamos, assim, identificar as amplas relações com a poética de uma Literatura de Cordel nordestina muito calcada, também por “uma mediação entre o espaço e as pessoas representadas” (Maciel, D., 2019, p. 163), o que resulta na estética de uma dramaturgia regionalista. São desse momento, afinal, a publicação de textos, no suporte do cordel nordestino, tais quais **Porque a noiva botou o noivo na justiça, Judite Fiapo em Serra Pelada e Viagem no Pau**

**de Arara**, todos impressos em gráfica local, naquele mesmo contexto (os anos de 1980). Depois, encontramos também, uma primeira antologia de textos para “teatro Infantil”<sup>7</sup> (em que a autora manda imprimir **D. Ratinho e D. Gatão, O Diabo Religioso e Maria Roupa de Palha**), quase vinte anos antes daquela que vimos citando, também em uma “fórmula editorial” bastante aproximada àquela dos cordéis de temática adulta, confirmando a hipótese de que o uso deste “suporte” se adequava às necessidades inclusive econômicas de barateamento e rápida difusão escrita de sua obra, como vem sendo destacado nas pesquisas desenvolvidas por Diógenes Maciel nos arquivos ramalhianos.

Mas, em face dos aspectos composicionais da dramaturgia ramalhiana, encontramos algumas distinções: por exemplo, na dramaturgia do ‘Auto’ vicentino, o autor se utilizava muito mais de antropomorfismos e formas, assim chamadas pelo antropólogo e filósofo Georges Bataille (1993, p. 19), de “espíritos míticos” como o Diabo e o Anjo (vide **Auto da Barca do Inferno**, 1517), mas, também, a representação de certos ofícios ou estereótipos sociais, como o Sapateiro, o Onzeneiro e a Alcoviteira. Já na obra ramalhiana, em contrapartida, encontramos, por exemplo, um protagonismo de formas animais, como é o caso da figuração da Cabra Cabriola, visto que tal personagem, enquanto animal (*caprinae* – epíteto classificatório dos caprinos), se insere em um universo mítico, possuindo um profundo teor simbólico para várias doutrinas religiosas – inclusive apontando para claras alusões demoníacas associadas ao feminino, muitas vezes.

De outro lado, caracterizada pelo aspecto do ofício ou função social, como observado na obra vicentina, a explicitude da tessitura das personagens está constituída pelo conceito daquilo que chamaremos de, ao decorrer deste trabalho, ‘esvaziamento da forma ou figuração humana’; já no itinerário ramalhiano, esse esvaziamento da figuração humana se faz pela centralidade identitária à construção do “corpo maravilhoso”. Ou seja, os personagens ramalhianos, em forma de funções/ofícios, se apresentam por um aspecto de afastamento em que a criança ou

---

<sup>7</sup> Este pequeno folheto (impresso pela TS Gráfica, de Campina Grande, em 1988) localizado no arquivo da autora, sob guarda dos seus herdeiros, pelo pesquisador Diógenes Maciel, possibilita o entendimento da história da publicação destes textos, concomitante às suas primeiras montagens pelo Grupo do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, com direção de Moncho Rodriguez (entre 1988-89), quando foram levadas às escolas da cidade e cumpriram temporadas **D. Ratinho e D. Gatão** e, depois, **Corrupio e Tangará** (primeiro título da peça que restou inédita, em livro, até 2004, quando foi publicada como **O Pássaro Real**), montada como uma “opereta infantil”.

“espírito infantil”, conforme Novaes Coelho (2000, p. 54-55), ao passo que se “reconhece e valoriza o *outro* como elemento-chave para sua própria autorrealização”, tende a se identificar muito mais na figura dos “seres maravilhosos” do que na figura antropomórfica, pois:

[...] a criança é levada a se identificar com o herói bom e belo, não devido à sua bondade ou beleza, mas por sentir nele a própria personificação de seus problemas infantis: seu inconsciente desejo de *bondade* e de *beleza* e, principalmente, sua necessidade de segurança e proteção. Identifica com os heróis e as heroínas do mundo maravilhoso, a criança é levada, inconscientemente, a resolver sua própria situação – superando o medo que a inibe e ajudando-a a enfrentar os perigos e as ameaças que sente à sua volta e assim, gradativamente, poder alcançar o equilíbrio adulto.

Tal identificação “maravilhosa”, com esses arquétipos heroicos, se fez culturalmente muito mais associada à criação de personagens sob o aspecto de “alguns seres zoomorfos”, “seres mitológicos” ou “dos monstros” ou da “personificação do *socium*” (Meletínski, 2019, p. 88-90) ou em figuras “cósmicas”, esses mais distantes da (con)figuração humana, do que pela criação de personagens explicitamente humanos (sejam eles crianças ou adultos). Por isso, a figuração humana, nos personagens ramalhianos do nosso *corpus*, possui uma função muito mais periférica (aparecendo como auxiliares, coadjuvantes ou assistentes) do que centrais (heróis, protagonistas ou antagonistas). Esses últimos, assim, se efetivam como personagens de morfologias não-humanas, isto é, zoomorfizados.

Encontramos, assim, a distinção entre os esvaziamentos antropomórficos vicentinos e ramalhianos, pela forma do ofício ou função social: enquanto o primeiro se constitui num teor/corpo místico a ser objetivado, na segunda se constitui num “corpo maravilhoso” a ser apresentado em aspecto de “cosmicização” (Meletínski, 2019, p. 88). E é para um aprofundamento em vista desse universo cósmico que apontamos para a retomada do conceito de zoomorfia: figurações de personagens que tanto possuem uma **forma animal** quanto a aspectos que se personalizam em uma “conversão dos animais em meros reflexos da **condição humana**” (Maciel, M., 2023, p. 138, grifo nosso). Por exemplo, objetivando a busca dessa forma concreta de menção animal, encontramos no **Auto de Inês Pereira** (1523), de Gil Vicente, mesmo que ainda de modo sutil, uma menção que dá surgimento ao mote popular lusitano ‘mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube’.

Quero tomar por esposo  
 Quem se tenha por ditoso  
 De cada vez que me veja.  
 Por usar de siso mero,  
 Asno que me leve quero,  
 E não cavalo folão.  
 Antes lebre que leão,  
 Antes lavrador que Nero (Vicente, 1998, p. 20).

Metaforicamente, Inês Pereira oscila entre o “asno”, representado por Pêro Marques (rico, mas inculto), e o “cavalo”, representado no Escudeiro (fidalgo, como símbolo de ascensão social), nos apontando para a mesma caracterização mencionada acima, enquanto um personagem humano dotado de uma “essência da animalidade” (Derrida, 2002, p. 70) e não o põe em forma ou figuração de “animais-personagens” (Coelho, 2000, p. 253), apenas de homens com valor de “bicho”.

Uma outra caracterização do animal pode ser observada no **Romance do Pavão Misterioso** (1923), enquanto forma almejada pela máquina criada pelo coadjuvante do folheto, João Sem Medo, que serve de transporte ao protagonista, Evangelista, para conseguir seus intentos. Sobre essa obra, apontamos para a seguinte alegoria:

[...] um pássaro mecânico e motorizado. É a famosa estória do *Romance do Pavão Misterioso*, de João Melquíades Ferreira, reeditada muitas vezes e muito conhecida do público. Um outro poeta, Manuel Apolinário, retomou o tema e escreveu a continuação, *O Filho de Evangelista do Pavão Misterioso*. Esse pavão misterioso fora construído na Grécia por um engenheiro-mecânico, a pedido de um jovem enamorado, para que pudesse visitar sua amada, cujo pai, um conde, desconfiado e ciumento, a prendera em uma torre. O animal é misterioso, em virtude de sua técnica [...] (Bradescogoudemand, 1982, p. 115, grifos do autor).

Tal técnica mecânica propicia o voo e a mobilidade dessa máquina, mesmo que em oposição ao real, já que o animal é uma ave que apenas plana a baixas altitudes em virtude de sua baixa aerodinâmica. Com sua longa cauda e plumagem policromática, o gesto de sua abertura em forma de leque é um “símbolo da vaidade, [...] consagrado à deusa Hera (Juno)” (Ronecker, 1997, p. 172), frequentemente associado à corte e à sedução. Encontra-se, então, uma metáfora animal, tanto relacionada ao aspecto amoroso quanto a um aspecto aerodinâmico, configurando-se em um universo “maravilhoso” em que “o símbolo da beleza e do poder de transmutação” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 767) se aproximam pela alegoria do “animal-máquina” (Derrida, 2002, p. 74).

Tal processo alegórico, novamente, nos aponta para o aspecto da zoopoética, de maneira que conseguimos conceber como esse pavão/maquinário “reinscreve territórios, formas e sentidos em torno do humano até as corporalidades inumanas” (Giorgi, 2016, p. 9), ampliando certas dimensões representativas do imaginário literário. Porém, sem a presença de um específico “maravilhoso”, a saber, “animal falante” (Derrida, 2002, p. 61) e sem a evidenciação ao “anima-personagem” (Coelho, 2000, p. 252) – dotado de ação protagonista, antagonista etc. – não podemos apontar, nas obras acima mencionadas, para uma efetiva alegoria do homem em representatividade zoomórfica. Ou seja, considera-se tal enquadramento terminológico não apenas por uma metáfora conceitual entre ser humano e ser animal, pois, na representação zoomórfica, também se faz necessária uma representação em que “os personagens que se metamorfoseiam [evoquem] as figuras de animais para evoluírem e assim serem convocadas como seres humanos” (Flores, 2017, p. 93, tradução nossa) que, em síntese, se configuram pela forma/corporalidade animal.

Diferentemente, Lourdes Ramalho aprofunda o processo de “metamorfose de animais” (Warner, 1999, p. 20) mediante suas criaturas e criações, às quais passamos a designar como uma **zoomorfia ramalhiana**: personagens que, nomeados ou figurados como animais, se apresentam com traços de personalidade humana, exercendo funções sociais (maternidade, retirância etc.) e enquanto portadores de relação divina/diabólica no enredo dramático. Torna-se importante frisar que, neste trabalho, vemos essas animalidades como representações alegóricas de uma sociedade sertaneja.

Numa primeira representação desse *ethos*, por uma ficção “maravilhosa”, a “lei básica consiste no fato de que o matiz positivo ou negativo das ações das personagens não é determinado propriamente por sua atitude em relação ao herói, mas por seu posicionamento ao lado do cosmos ou do caos” (Meletínski, 2019, p. 83). Esse cosmos está relacionado a todo o construto mágico ou mítico que se constitui, no imaginário do “maravilhoso”, mediante as “situações vividas por personagens-animais, que podem ter sentido simbólico, satírico ou puramente lúdico” (Coelho, 2000, p. 160) para uma construção reflexiva ou moralizante no (in)consciente pueril.

De outro lado, também podemos pensar este *ethos* sertanejo mediante uma indagação: o que tem a ver o tolo/inculto, como uma representação convencional do “matuto” (Albuquerque Jr., 2001, p. 182), ser tão parecido com o “bufão” (nos termos definidos por Propp, 1998, p. 103) ou o que a maternidade tem em comum com a

cangaceira Maria Bonita e com a primitiva “Grande Mãe” (Faur, 2000, p. 15)? Como essas representações se aproximam e se chocam criando “funções” (mais uma vez, nos termos definidos por Propp, 2001) dentro do enredo da dramaturgia ramalhiana?

A busca por essas respostas pode ser esclarecida através de um paralelo, em que os animais ramalhianos se baseiam em uma possibilidade de (re)ordenação funcional de cada personagem: por um lado, pelo “conteúdo mental arquetípico, pertencendo a própria história do domínio do imaginário”, nos embasando em Gilbert Durand (2012, p. 391), como é o caso dos elementos característicos que os põem em aproximação simbólica do herói, do malfeitor, indivíduo/item raptado, dos ajudantes mágicos etc. Por outro lado, implícito e restrito a essa universalidade, podemos correlacionar os personagens ramalhianos com “os arquétipos e símbolos mais gerais sobre os quais vêm atuar *incidentes sociológicos*” (*Ibidem*, grifo nosso).

Tal incidência se percebe e se esclarece na seleção de peças que nos revela algumas personalidades e conteúdos mentais oriundos de “tipos comuns” e conteúdos simbólicos que constituem “a natureza (e a animalidade nela)” (Derrida, 2002, p. 42) de indivíduos pertencentes à cultura nordestina e ao imaginário popular sertanejo. Esse imaginário (e todos esses aspectos apontados anteriormente) nos possibilita perceber como a obra de Lourdes Ramalho se revela como uma “dramaturgia mista” que, “utilizando como marco o nível do discurso, inseriria na ação dramática determinadas sequências da fábula” (Sinisterra, 2008, p. 125).

Em síntese, o texto de teatro que temos como objeto de estudo, se sustenta e se faz constituído por três planos coexistentes: o primeiro é o plano estrutural frente à modalidade composicional da escrita pelo influxo do “esquete vicentino” (Silva, p. 32), como configuração de encadeamento cênico; o segundo se consolida pelas suas relações com a poesia encontrada no folheto nordestino; por último, o terceiro é a permanência de um modo de expressão pertinente a duas modalidades principais – “a das fábulas e dos contos” (Álvares *et al.*, 2017, p. 11). Ou seja, cada uma dessas figurações do ‘evocar a humanidade’ presente no personagem animal (seja ave, mamífero, réptil ou inseto) da dramaturgia ramalhiana é composta por rastros estéticos e estruturais de uma matriz teatral, de um suporte da poesia popular e de uma essência ‘fantástica’, aqui – neste trabalho – direcionada à essência cósmica do ‘maravilhoso’ (nos termos proppianos) dentro do universo de uma Literatura infanto-juvenil.

## 2.2 Poesia em forma dramática: do ibérico ao cordel nordestino

Assim como Diderot (1986, p. 39) afirma que existe “uma regra anterior a tudo e já havia a razão poética, quando ainda não existia poetas”, Lourdes Ramalho (2021, p. 7) une, em sua vida, tradições enraizadas em duas matrizes artísticas: por um lado, um círculo parental de atores, dramaturgos e a influência advinda do movimento pernambucano, especialmente centralizado nas figuras de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho; por outra direção, têm-se a tradição ibérica, muito presente na cultura oral nordestina, evidentemente presente na poética ramalhiana.

Assim como sua mãe, nossa autora também pôde focar no universo infanto-juvenil, tanto pela Prática Pedagógica quanto pelos aspectos literários dos Contos e das Cantigas populares, o que leva a algumas características que se encontram na forma ramalhiana, pela aproximação à poesia dos romances e cordéis. Forma-se, assim, por todas essas influências interculturais, uma “forma dramática híbrida”<sup>8</sup> (Andrade; Maciel, D., 2008, p. 110), que possui também uma outra marca linguística muito fundamentada por vocábulos típicos do “falar sertanejo” presente na tradição dos folhetos nordestinos, reaparecendo nos próprios diálogos de alguns dos seus personagens.

De forma aproximada, apontamos para algumas características da poesia ramalhiana com a Literatura de Folhetos nordestinos, sendo elas bastante sincrônicas, não apenas pelos aspectos formais, mas porque apresentavam um teor muito mais “fabular” do que “maravilhoso”, havendo maior afinidade com *contos de fadas*, pois a poesia nordestina já é atravessada por seres imaginários e favorecidos de virtudes sobrenaturais que, primordialmente, possuem um caráter comportamental bastante associado ao auxílio ou à ação de intervir junto a personagens antropomórficos, em “situações-limite (quando nenhuma solução natural poderia valer)”, como pontua Novaes Coelho (2000, p. 174). Em contrapartida, a obra ramalhiana é permeada por uma poética de personagem em que os “substratos se encontram na base de

---

<sup>8</sup> Mesmo assim, se distinguindo da poesia ibérica e do das formas do teatro “em cordel” lusitano: “Para além de uma simples aproximação com o teatro ibérico, dito de cordel, a que preferimos a partir de agora chamar *em cordel*, temos o desvelamento, antes de tudo, da assimilação e aprendizado dos procedimentos estético-formais do folheto nordestino, **em sua linguagem, temas e forma** – em estreita relação com a formação cultural da dramaturga [...]. Tal forma reelabora o folheto nordestino em **chave dramática**, não apenas pela utilização dos versos, mas na medida em que utiliza as sextilhas, com metrificação em redondilha maior, como veículo para a expressão dos diálogos ou excertos narrativos (Andrade; Maciel, D., 2008, p. 110, grifo nosso).

numerosos fenômenos da existência” (Propp, 2001, p. 15) humana e no entorno de um indivíduo heroico. Ou seja, o ramalhiano e o “maravilhoso” se encontram frente a uma poética que se utiliza de **personagens-animais**, como processo de metamorfose, de (re)constituição e da alegoria<sup>09</sup>, de maneira interna aos textos.

Tal encontro estético pode ser observado na CENA 9 de **Cabra Cabriola**, quando a peça se finaliza com a personagem Formiga, não apenas salvando a menina raptada (Maria) pela Cabra Cabriola, mas salvando a todos os personagens derrotados. Esses personagens, que foram anteriormente mortos, são revividos pelo astuto inseto e, aqueles que antes foram as vítimas decapitadas, se tornam os agentes que domam/vencem essa figura draconiana<sup>10</sup> em forma de Cabra.

Formiga <sup>11</sup>	-	Como sou pequenininha – não vou bater nem falar! Entro bem devagarinho – a cabra não vai notar Meto-lhe o ferrão no olho – e ela sai, doída, a gritar!
Cabra	-	Ai, ai, ai, sua malvada – estou cega, pobre de mim! Dou três saltos e três berros, mas a dor não passa assim!
Todos	-	Quem só semeia desgraça – a desgraça tem por fim! (Ramalho, 2004, p. 76).

Retomando a análise comparativa entre o auto vicentino, como um texto de abordagem mística, e a Dramaturgia observada como um texto infanto-juvenil, podemos apontar para uma certa confluência de um específico teor pedagógico. De certa maneira, os Autos de Moralidade em que a **pregação**, sob o aspecto alegórico do Teatro Medieval, se tornou “amplamente utilizada na composição de moralidades sobrelevando-se valores e conceitos de ordem moral, tais como a caridade, a fé, a

<sup>9</sup> Aqui, pensados como: “representações instrutivas feitas por meio de *autos*, procissões, festas e sob a forma de *disputatio* (diálogo representado nos colégios, em latim, como exercício retórico) [...], matéria de representação à dinâmica da psique” (Guinsburg *et al.*, 2006, p. 20-21).

<sup>10</sup> Também relacionada a Monstro ou Demoníaco, esse termo e se faz presente no radical grego ‘drakon’, isto é, “o dragão representa as forças instintivas não dominadas, a bestialidade que dorme em cada um de nós. Matar o dragão é domar-nos a nós próprios” (Ronekcer, 1997, p. 25)

<sup>11</sup> Neste trabalho, as estrofes estão reproduzidas para manter a estrutura convencional de quatro ou seis versos em metrificação heptassilábica, marcada pelas variações de quadras e sextilhas. Propõe-se assim, pois, diferentemente do que encontramos na fonte, em que houve junção de versos em uma única linha, talvez efetivadas pela autora como estratégia de economia, “por causa do alto custo da impressão tipográfica” (Souza, 1976, p. 13), de modo a diminuir a probabilidade de manchas tipográficas e otimizar o processo de tiragem.

morte, a luxúria etc” (Silva, 2019 p. 77). Sob outra perspectiva, as fábulas se incubem de “uma situação vivida por animais que alude a uma situação humana e tem por objetivo transmitir certa moralidade” (Coelho, 2000, p. 165) ou certo espelhamento comportamental a ser refletido pelos heróis, a ser repugnado na figura dos malfeitores etc. Desse modo, tanto a moralidade mística do auto quanto a moralidade fabular dessas antigas narrativas se coadunam no **maravilhoso ramalhiano** pelo mote de uma “moral da história” (Ramos, 2021, p. 29).

É o caso, por exemplo, do que acontece ao personagem Dom Gatão que, em suas primeiras ações, tem uma reação final opositora em mesma medida:

Gato	-	<p>Com o dedão do pé ferido          – com o joelho esfolado,          a cabeça contundida          – todo o pelo chamuscado,          as orelhas retorcidas,          – e o braço destroncado          o bum-bum todo moído          – e o rabo machucado,</p> <p>Consegui chegar à casa          – pra cumprir a obrigação          de entregar o rabo ao Rato          – e pedir o seu perdão</p> <p>pois esse tal de “Deusinho”          que o Rato vive a chamar          não gosta de brincadeira          – não é de facilitar          – Quem quiser fazer maldades          – fique certo – vai pagar! (Ramalho, 2004, p. 86-87).</p>
------	---	--

Conforme versado, percebamos como essa ‘moralidade’ se constrói por essas ações/situações opostas que, portanto, fomentam esse aspecto pedagógico. O ato de violência (roubo da cauda do Rato) é corrigido pela intervenção da Bruxa, também como um ato de violência (afinal, o Gato chega desancado, marcado, para devolver o “objeto” roubado). Ou seja, toda ação tem uma reação: “Quem quiser fazer maldades/ fique certo – vai pagar” – da mesma maneira que o arrependimento é proporcional ao ato de perdão e subsequente ‘final feliz’ marcado pelo abraço anotado nas rubricas cênicas. Mesma estrutura cênica de teor moralizante ocorre em **O Pássaro Real**, em que o Galo, raptor do filhote de tangará é arrependido/perdoado: “o criminoso se acusa, [...] arrepende-se do mal”. Ambas as histórias, terminando de maneira solene, apontam para a celebração de um ‘mundo harmônico’ em alegoria, seja vista como sacra ou pagã, daquilo que é “o riso das praças, dos bufões, é o riso das festas e das

diversões populares” (Propp, 1992, p. 166) imersas sob a ‘capa’ de personagens fabulares, ou seja, “maravilhosos”.

Outra característica ainda não apontada na obra ramalhiana, se refere muito ao ‘tom’ de comicidade que conseguimos observar, seja na fala de alguns de seus personagens seja em alguma menção a certos estereótipo humanos, assim como certas instituições ou entidades corporativas das diversas formas de organização social. Em **O Pássaro Real** (Ramalho, 2004, p. 34) encontramos a seguinte constatação irônica, na fala do personagem Camaleão:

Galo	-	Olha quem dorme ao relento o bicho Camaleão
		[...]
Cam.	-	Ai, que solzinho gostoso fico a rolar, a rolar, não que seja preguiçoso mas adoro me esquentar acho que a vida é um gozo comer, deitar, repousar...

A adversativa fala desse personagem que não se vê como indivíduo ocioso (em sentido depreciativo), mas que apresenta, em seu discurso, uma explícita autoidentificação com traços de inação e inércia – associados a características do próprio animal que gosta de ficar sob um “solzinho gostoso”, pois, para ele, a vida “é um gozo/ comer, deitar, repousar...” – o que nos aponta para alguns estereótipos, universalmente conhecidos: o vadio, o mandrião etc. Correlacionando-o à poética dos folhetos, o perfil do ‘preguiçoso’ se evidencia em diversas obras, indo desaguar, por exemplo, na **Farsa da Boa Preguiça** (1960) de Ariano Suassuna. Tal caracterização, direcionada “à zombaria, dessacralizando o tema através das ações das personagens ou da intromissão crescente de personagens populares” (Malheiros, 2010, p. 34) se faz não apenas pela personalidade dos animais ramalhianos, em clara associação a características humanas (em seus vícios e virtudes), mas encontra também um discurso que, novamente velado, põe em ato risível (ou reflexão pelo teor cômico) certas mazelas sociais, como podemos atestar na **Cabra Cabriola** (2004, p. 74, grifo nosso):

Cão	-	Se eu comer muita carne a menina vou buscar!
Mãe	-	Se é assim vou no <b>Ruim Preço</b> para um pedaço comprar

levo um **saco de dinheiro**  
que a **carne cara** está!

(Mãe sai, música, Cão dança até mãe voltar)

No irônico nome do supermercado (Ruim Preço), o humor se caracteriza pela implícita representação aos processos inflacionários, fomentando uma velada “crítica à sociabilidade burguesa”, servindo de alegoria responsável em “denunciar a dupla moral da burguesia e a mercantilização das relações sociais, da vida humana, [...] como mais um meio de opressão social” (Albuquerque Jr., 2001, p. 252). Esta alusão é paródica ao nome Bom Preço (aliás, uma rede famosa de supermercados presente na cidade de Campina Grande no momento de produção deste texto) ou outras maneiras de nomeação de *marketing*, perante a contradição do “normal”, ou seja, dos baixos/bons preços ou da alta/boa qualidade de um determinado produto. Em tom satírico, esse nome se põe, em reflexão imagética, diante de alguns estereótipos de “miséria e dor” (Albuquerque Jr. 2001, p. 271) demarcados pela memória nordestina diante das secas e dos diversos momentos de ‘carestia’: é necessário um “saco de dinheiro” para comprar a “carne cara” que se faz urgente à negociação – o Cão só irá cumprir a tarefa se “comer muita carne”<sup>12</sup>. Tal jocosidade se efetiva pelo uso de uma linguagem paródica à realidade (miséria), “com base em **trocadilhos**, provérbios, frases feitas e piadas” (Levin, 2013, p. 187, grifo nosso) em que fazem sentido ou relação com o imaginário local.

Numa outra maneira, quando pensamos nesse velamento crítico dos marginalizados, no itinerário ramalhiano, encontramos – nas feiteceiras, rezadeiras ou curandeiras – mais uma ironia sobre a figura da mulher e como certas “metamorfoses teriam rebaixado a fada à categoria da mais nefasta bruxa” (Warner, 1999, p. 75). Com essa forma do universo maravilhoso, essa figura feminina é utilizada como artifice satírico para obtenção de humor em **Dom Ratinho e Dom Gatão**:

Bruxa - Muito embora eu não tenha  
bons **empregos** do **governo**  
Pouco tenho – mas reparto  
[...] (Ramalho, 2004, p. 86, grifo nosso).

<sup>12</sup> Dentro desse imaginário regionalista, podemos encontrar também a cadela Baleia – personagem pertencente à obra **Vidas Secas** (1938) de Graciliano Ramos – em que se assemelha com o Cão ramalhiano “como vítimas do descaso, do abandono e da crueldade” (Maciel, M., 2023, p. 53), refletindo os estereótipos que constroem o imaginário da vida sertaneja.

Nesse momento da peça, quando o Dom Ratinho solicita o elemento ‘fogo’ para conseguir um de seus objetivos, ou seja, a devolução de sua cauda raptada, a Bruxa é acionada. Em sua fala, revemos a mesma ‘caracterização da precariedade’ por meio da “dinâmica dos fingimentos e das caricaturas” (Levin, 2013, p. 185). As alegorias impregnadas recaem sobre, desta vez, a instituição de um (qualquer) ‘governo’, que se transfigura por imagens de certas estruturas de privilégio e de imagens “substanciais que advêm do processo de aprofundamento de sua dependência econômica, de sua submissão política” (Albuquerque Jr., 2001, p. 52), gerando uma relação com o estereótipo da política nordestina e manutenção da comicidade da própria miséria da personagem.

Sobre essa tonalidade cômica, a semelhança ao entremez ibérico, forma posta em amplos diálogos com esta teatralidade.

[...] A moralidade, se acaso existe, **nunca é explícita**: o entremez é demasiado breve para comportar uma estrutura acabada, visando a fins didáticos. Em contraste com certa visão idealista da comédia, no entremez há uma **contemplação realista das desgraças do mundo**, permitindo sempre ao espectador popular uma maior **identificação** com os seus representantes no palco. A linguagem tosca, os gestos marcados, os movimentos cantantes e as danças populares tomam o lugar da palavra poética por excelência, conferindo naturalidade aos acontecimentos humanos por meio de **efeitos cômicos** (Levin, 2013, p. 188).

Nessa mescla de alegorias que satirizam o ser e o social, o itinerário ramalhiano se toma por uma descaracterização de personagens típicos, de modo que a chave dramatúrgica se aparelha, principalmente, por formas de animais que, em certo paralelo ao conjunto de tradições da Literatura Nordestina, podemos enxergar o sertanejo como um ícone, contido em cada personalidade de cada personagem. Por isso devemos perceber a poética ramalhiana sob um prisma em que os personagens vão se formalizando pela manifestação do homem sertanejo ou, como no entremez, da “maneira de ver e sentir o mundo, as práticas sociais de personagens das camadas inferiores” (Levin 2013, p. 15) – mesmo no universo urbano – e de suas relações intersociais, permeadas pela poética nordestina mais ampla, em que está contida.

### 2.3 Uma poética dos animais sertanejos

Antes de qualquer apresentação do que seja 'sertanejo', precisamos previamente não cair no precipício de certas incongruências terminológicas que possam (in)definir aquilo que abordaremos a seguir: **a identidade**. Ao passo que Stuart Hall (2006, p. 12) já nos alertou para o teor arbitrário daquilo que seja “uma identidade fixa, essencial ou permanente”, buscaremos aqui fazer uma ‘negociação’ que se baseia em dois *topos* antropológicos: (1) como certos “modelos tradicionais de literatura; métrica, rimas, estrofes são indicadores de uma tradição clássica; seus personagens, uma representação de um tipo comum ao sertanejo, seu espaço e seu tempo: o da memória” (Alves, 2010, p. 14.). Traços esses evidenciados tanto no teatro quanto na poesia da Literatura de Folhetos; (2) como certas marcas regionalistas, presentes em algumas representações de personagens animais são também responsáveis por construir marcas do imaginário popular nordestino.

Por somatória da Memória e do Popular, podemos começar a encontrar os primeiros “imperativos biopsíquicos” (Durand, 2012, p. 378) que nos norteiam, não apenas à criatura humana que se transfigura como “o mito do sertanejo” (Albuquerque Jr, 2001, p. 289), mas, também, – enfocando o *corpus* desta pesquisa –, aquilo o que norteia os animais sertanejos presentes nas peças em comento, enquanto representações de aspectos da personalidade humana. Tais personalidades que, circunscritas ao reflexo de uma experiência da própria fauna sertaneja, se amalgamam perante uma representação zoopoética que revela a urdidura desses personagens contemplados pelo modo em que “o imaginário e a construção simbólica” (Maciel, D., 2019, p. 100) aproximam o homem do animal.

Dentro desse universo “animalário” (Maciel, M., 2023, p. 134), encontramos a seguinte classificação de espécies por dois tipos de ordenação de animais: as **endêmicas**, que são espécies típicas dos biomas nordestinos, principalmente da Caatinga e do Cerrado (ICMBIO, 2008), tais quais as aves Tangará (*Chiroxiphia caudata*) e o Currupio (*Icterus jamacaii*), alguns répteis como o Teju (*Salvator merianae*), o Camaleão nordestino para o qual fazemos menção ao também chamado ‘calango’ (*Tropidurus sertanejo*), e até de outras classificações taxonômicas como o mamífero Tamanduá (*Myrmecophaga tridactyla*).

A outra ordenação se refere a espécies de animais que, apesar de serem **exóticas** (de origem fora da fauna e território brasileiro), possuem um relevante

simbolismo e uma expressão identitária referente ao universo sertanejo. Desde sua correlação com as tradições culinárias ou de subsistência, tais quais animais fontes de comércio/consumo/subsistência como a Vaca, o Galo e a cabra; seja pela convenção doméstica do Gato, do Cachorro, seja por suas funções pragmáticas de controle de pragas (Rato) ou pelas tarefas de proteção/caça desses animais.

Relacionada à primeira classificação, destacamos os pássaros como fonte de inspiração literária, não apenas do âmago do imaginário sertanejo do Nordeste brasileiro, mas como animais de universal relação simbólica entre as mais diversas civilizações – desde os mais antigos textos védicos, em que “o pássaro ou a ave (em geral, sem especificações particulares) era tido como um símbolo da amizade dos deuses para com os homens” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 762), até as passagens judaico-cristãs sobre a relação de seu deus e suas criações.

Na Literatura Brasileira, podemos constatar uma expressiva representação, por exemplo, desde o período do achamento do Brasil, quando os colonizadores dão conta sobre esses pássaros e tudo o que os rodeia:

[...] série igualmente impressionante de animais maravilhosos que se postam ao lado dos homens, e, entre eles, os pássaros. [...] Os pássaros são um dos elementos mais característicos da fauna brasileira, a ponto de ter sido o Brasil primitivo conhecido como a *Terra dos Papagaios*, e de uma autêntica arte plumária ter-se desenvolvido ao lado da cerâmica e do artesanato em palha, tornando-se uma das mais importantes entre índios e caboclos (Bradescogoudemand, 1982, p. 109-110, grifos do autor).

Essa fauna ornitológica, dentro do universo maravilhoso, se faz presente também na obra ramalhiana, como aspecto de exaltação e validação discursiva desses animais como seres que se transfiguram nos próprios elementos da natureza. Tal processo de elevação, que tem “o pássaro, com sua leveza, também aparece como metáfora da memória”, da ancestralidade e de aspectos positivos de seu canto, acaba por colocar alguns personagens em funções de heróis ou de auxiliares. Meletínski (2019, p. 84) aponta como “o herói na literatura tradicional encontra-se na situação de opor-se às forças inimigas e de lutar contra elas, sendo que algumas personagens o ajudam” e sendo ambos, tradicionalmente, dotados por atritos de ‘bondade’ ou por, segundo Propp (2001, p. 115), um “conjunto de razões e propósitos em virtude dos quais agem os personagens” – chamados de “motivações” – como se predestinam pela luta contra o mal.

Dessa maneira, as **funções do herói** e do **auxiliar** ou “ajudante mágico” se explicam por um certo tipo de ‘valoração positiva’ ou de uma atribuição ética de serem os únicos capazes de lutar contra essas forças malignas e, por conseguinte, são eles os personagens capacitados a lutar/resolver os conflitos oriundos da trama. Por essa mesma descrição, encontramos esses dois personagens:

- |          |   |   |
|----------|---|---|
| Tangará  | - | De pura felicidade<br>vivo a dançar e cantar<br>– trintrá-lá – é o meu tema<br>comigo venham brincar!<br>Trintrá-lá... trintrá-lá<br>Sou o Tangará Real!  |
| Corrupio | - | Bom dia, pássaro belo<br>Majestoso é o teu cantar<br>Sou filho da Ventania<br>Sou neto do Furação<br>E o meu nome é Corrupio<br>– tiro poeira do chão!<br><br>- Cavalgo redemoinhos<br>e quando entro em ação<br>estouro nas cachoeiras<br>na onda – sou Vagalhão<br>encrespo as águas dos rios<br>– dou voltas em assombração! (Ramalho, 2004, p. 30). |

Pela autodescrição dos personagens, nas falas acima, tanto em “Sou o Tangará Real” quanto em “Sou filho da Ventania” ou “Sou neto do Furação”, percebemos um certo tipo de reivindicação “alojada numa forma de linguagem em que os indivíduos e os objetos significam o herdeiro e a herança” (Jolles, 1976, p. 82), construindo, discursivamente em si (valor da pessoa/personagem), uma certa relação entre nobreza/realidade e seus valores elevados. Estaria, pois, nessas qualidades de um “modelo aristocrático, justamente o procedimento ideológico burguês”, o conjunto de valores ou “modelos forjadores da consciência” (Ataide, 1995, p. 42) que tradicionalmente são (im)postos simbolicamente sobre essas figuras heroicas ou auxiliares aptas a combater as barbaridades conflagradas pelos malfetores, logo dado os seus lugares diegéticos de antagonistas.

Uma outra convergência simbólica, em face do animal alado, está no Corrupio, que ‘cavalga redemoinhos, estoura nas cachoeiras e encrespa as águas dos rios’ com seu voo, se entrelaçando figurativamente com os elementos da natureza, construindo uma caracterização de altivez/superioridade dentre os animais da terra. Construindo também uma simbólica contradição entre a ave e o homem, Jean Ronecker (1997 p.

97) distingue-nos pela ausência das asas, pois “impedido por natureza, o ser humano exprimiu uma aproximação do divino, como se uma elevação material pudesse aproximá-los dos deuses”.

Sobre a primeira convergência simbólica, ela se faz diante da relação, metaforicamente hereditária, desses pássaros com o elemento do vento e dos mares, de maneira muito similar como já se evidenciara na cosmovisão do sertanejo:

Para provocá-lo há a tradição universal do assobio. No sertão, três assobios longos atraem o vento, infalivelmente. Outro processo aconselhável é sessar, ao ar livre, milho ou arroz, atirando-os para o alto. Soprar o búzio era igualmente provocação irresistível. [...] Nos navios de vela, não se assobiava, temendo a vinda furiosa do vento. É crença comum em todas as marinhas de outrora, no tempo do “mar à vela”. Os ingleses dizem, denunciando a antiguidade do costume, *to whistle for a wind*, assobiar pelo vento, chamá-lo. Identicamente na Itália, Espanha, França. Portugal, Alemanha etc. (Casculo, 1998, p. 907).

Noutra direção (des)valorativa, na mesma peça, temos outras representações em que o humor se constitui pela ironia e pela quebra de expectativa em personagens que se apresentam demarcados por certos estigmas depreciativos. Num primeiro caso, no preguiçoso Camaleão, há uma explícita representação (tanto no comportamento animal quanto nas falas do personagem) do ócio, do lento, do lerdo, como já mencionado – o que vai se pondo em analogia a certo modo de ser do sertanejo, também, mas em sentido pejorativo. Enquanto uma “figura de pensamento” (Guimarães; Lessa, 1988, p. 50), essa ironia é direcionada ao Camaleão, como alegoria de um estereótipo sertanejo, muito calcado nos “homens pobres, vistos como, por natureza, preguiçosos, indolentes, sem iniciativa” (Albuquerque Jr., 2001, p. 68) que, porventura, se configuram como uma forma satirizada desse homem “ocioso”.

Nessa mesma direção depreciativa, podemos perceber como um “símbolo nefasto e temível, considerado dotado de poder oculto e perigoso” (Ronecker, 1997, p. 345) se constitui no personagem/animal Tamanduá – popularmente, também chamado por “mambira”, “lapichau” e “meleta” – enquanto um animal que é capaz de enfrentar e vencer o Galo Serapião (falso-herói), através do recurso negativo da violência, como se evidencia na mesma peça (Ramalho, 2004, p. 37):

Galo	-	Toma lá uma esporrada e bicorada também – Tangará e Corrupio por que à luta não vêm?
Tam.	-	Com garras te desafio e com arrocho também!

Galo	-	Ai, ai, ai, – quase me esfolo e vocês aí – a olhar!
Corr.	-	Não creio que o criminoso seja o Tamanduá
Tang.	-	Ele é sincero, orgulhoso, ovo não ia roubar!
Tam.	-	Agradecido, senhora, por em mim acreditar Esse galo é um malvado, quer a vocês enganar, eu, que só como formiga, ovo não ia roubar!

Retomando o dito popular, daquele que “com ferro fere, com ele será ferido”, temos o Galo com sua “esporada” e sua “bicolorada” como atitude de arbitrárias acusações, em busca de falsas acusações de culpados pelo rapto do Ovo do Tangará Real e temos, contrariamente proporcional, o Tamanduá que, em sua fala, declara que “Com garras te desafio”, e, assim, se defende das acusações, revelando o verdadeiro ladrão. Através da animalidade, vista pelos aspectos da “violência e ignorância interessada” (Derrida, 2002, p. 88), enquanto alegoria de um homem primitivo, encontramos em ambos os personagens o recurso depreciativo àquilo que marca os personagens ramalhianos em um certo tipo de antagonismo (ou como a figuração de um auxiliar de menor categoria). Nesta direção, associando à marca do “nordestino com o estereótipo da ‘macheza’, da violência, da valentia, ‘do instinto animal’” (Albuquerque Jr., 2001, p. 143), o personagem devorador de formigas tem que, novamente, afirmar o ponto de ampliação de uma “concepção corrente de *popular* mediante a incorporação do *regional*, enquanto fatores de articulação ideológica e geopolítica” (Maciel, D., 2019, p. 70, grifos do autor), de modo que essas marcas se fazem constitutivas e necessárias, quando pensamos em todos esses animais apresentados anteriormente.

Seja em forma de bichos, seja em funções de personagens, este conjunto zoopoético ramalhiano se torna circunscrito tanto pelo fator territorial desses animais endêmicos quanto pela representatividade de um vestígio sertanejo do Nordeste. Esses personagens, se fazem presentes em expressões correntes a alguns estereótipos sertanejos, como aponta Bradesco-Goudemand (1982, p. 60-61), sejam eles como o “cabra mole: o preguiçoso, sem iniciativa” ou como o “cabra da peste: indivíduo valente, disposto, ou digno de admiração; indivíduo mau”. Por essas maneiras representativas, podemos perceber como a zoopoética, em Lourdes

Ramalho (2004), começa a se revelar enquanto recurso alegórico de representação simbólica de um povo e de uma identidade sertaneja que, ora em enaltecimento ora em sátira, é posta como base para a construção que vimos apresentando.

Verifiquemos, agora, se, em outra orientação dos personagens ramalhianos, há esse tipo de incorporação regional. Reorientando-nos para a segunda ordenação (a dos animais exóticos), refletamos sobre primeiro um personagem (o Boi) em função de auxiliar e como ele se torna, durante a trama, o primeiro figurante e primeiro falho-salvador a ser ‘abatido’ pela vilã, que intitula a peça **A Cabra Cabriola** (Ramalho, 2004, p. 73):

Boi	-	Bom dia, minha comadre – que desgosto a faz chorar?
Mãe	-	A Cabra levou Maria e eu não posso resgatar!
Boi	-	Arranje boa comida que Maria vou buscar!

[...]

(Boi vai à casa da Cabra)

Boi	-	Dona Cabra Cabriola – se quer viver mais um dia Entregue a menina agora – eu vim buscar a Maria!
Cabra	-	Trouxe um milhão em dinheiro? – Então entrou numa fria!

(Cabra arrasta o Boi pra casa e joga a cabeça dele fora)

Tal personagem, em sua demonstração de **valentia** e atitude de **sacrifício**, nos aponta, novamente, para um comportamento humano que é, comumente, alusivo ao sertanejo. Do mesmo modo que vimos, a negociação com a Mãe, para que seja feito o resgate da menina raptada pela Cabra, é sobre comida – o que nos dá conta do universo de carência e falta do mundo sertanejo ou do pobre das áreas urbanas – enquanto, do outro lado, a Cabra já negocia em cifras financeiras, afinal, seu raciocínio vilanesco é o mesmo dos opressores. O Boi, assim, é simplesmente morto, pois não vislumbra que, nesta relação, ele perde, já que “entrou numa fria”.

Essas mesmas virtudes da força e do martírio também nos remetem, como já constatava Câmara Cascudo (1998, p. 193), dentro do folclore nordestino em que se ordena as celebrações do mês de novembro, à noite de Reis, ao Bumba-meu-Boi. Na Literatura, isso se evidencia mais ainda, quando revisitamos certas glosas e pelejas

feitas por cantadores do século XVIII. Época essa que foi marcada pelo, assim chamado, ápice do ciclo do boi<sup>13</sup>, e quando brotavam produções narrativas que enalteciam a cultura boiadeira através da menção ao animal em tela.

A matéria narrativa é calcada na realidade nordestina [...], quando a criação de gado era a atividade econômica mais importante, reunindo ao seu redor grande parte da população. Essas composições, baseadas em eventos cotidianos, como fugas de animais que punham em xeque a habilidade dos vaqueiros, discutiam um aspecto crucial da vida das pessoas ligadas à pecuária. Curiosamente, o herói não era o homem, mas o animal. Nenhum vaqueiro foi glorificado nessas composições. [...] A identificação do poeta e, provavelmente, do público convergia para os bichos, mesmo que seu fim fosse a morte (Abreu, 1999, p. 82-83).

As pesquisas de Márcia Abreu demonstram como o ‘ciclo do boi’ se entrelaça à cultura nordestina, destacando, por exemplo, a ‘Estória do boi misterioso’, escrito pelo paraibano Leandro Gomes de Barros que, assim como o conto ‘Conversa de bois’ (1946), de Guimarães Rosa, coloca esses animais no centro da narração e protagonismo. Por outro lado, destacamos, também seu correspondente feminino bovino, a Vaca, sendo ambos “convertidos em figuras poéticas recorrentes” na literatura brasileira como um todo.

Na peça **Dom Ratinho e Dom Gatão** (Ramalho, 2004, p. 84), também como uma função de auxiliar do protagonista (Rato) surrupiado, a personagem bovina, na figura das “vacas leiteiras”, podem ser associadas a um símbolo bastante presente na cultura sertaneja: o das “mulheres prenhes” (Albuquerque Jr., 2001, p. 168) que, assim como na obra ramalhiana, se configuram num dos estereótipos da mulher sertaneja, das quais se sabe a idade pelo número de ‘bezerros/filhos’, que se submetem como objeto de troca, como lugar do empenho e como revelação da sede e da fome:

Rato	-	[...] - Dona Vaca, meu pedido será que pode atender? Dê-me um pouco de seu leite para D. Gatão beber!
Vaca	-	Com este governo sem freios – que só nos faz padecer Com esta seca medonha – como você vai querer

<sup>13</sup> Também chamado, por vezes, de ‘ciclo do gado’ ou ‘ciclo do couro’, tal marco se consolida pós a expulsão dos holandeses e reconfiguração de uma hegemônica cultura da cana-de-açúcar para o desenvolvimento de um mercado (couro, carne, cultivo de palmas ou flora direcionada à alimentação de rebanhos etc.) em pecuária extensiva, em grande parte do Nordeste brasileiro.

que meu leite lhe ofereça  
 – se não tenho o que comer?  
 – Dê-ração ou capim  
 – que leite você vai ter (Ramalho, 2004, p. 84).

Universalmente compreendido como “símbolo da abundância, da fertilidade e também do conhecimento” (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 610), o leite, que na citação acima é tornado um elemento de troca – para a recuperação da cauda do personagem Rato –, logo contrasta com as evidenciações de “Com este governo semfreios / que só nos faz padecer” e “Com esta seca medonha”, índice de penúria, aridez e corrupção, como elementos simbólicos que circundam os cenários do Semiárido e/ou Caatinga – de novo, posto no âmbito das trocas e das faltas, pois, só se houver o que comer, haverá o leite.

Por ora, entendamos como esses animais presentes na obra ramalhiana, sejam eles endêmicos ou exóticos, se estruturam em uma poética calcada em dois aspectos principais, conforme apontados acima. De um lado, vimos como o zoo é um elemento alegórico frequentemente utilizado, por uma marca de “influência da natureza” que se mescla a uma tradição popular a “nível econômico, social e cultural (Bradesco-Goudemand, 1982, p. 41), para criação desses personagens em forma de animais. Ou seja, todos esses personagens/animais analisados anteriormente, independentemente de sua origem (externa ou interna à região nordestina), possuem uma antropológica relação com um estrato social específico. Por outro lado, identificamos como esse estrato social se evidencia pelas marcas de um “espaço social e natural” (Albuquerque Jr., 2001, p. 150) que se cerca dos estereótipos ou elementos do imaginário sertanejo.

Foi nesse imaginário que se construiu, portanto, a **zoopética ramalhiana** e seus específicos personagens animais que, independente do aspecto alegórico – seja pela representação de um estrato social, seja pelo endosso de um estereótipo social – têm uma relação direta com o homem e as fronteiras internas da própria poética nordestina. Uma poética que, por sua vez, começa a revelar algumas outras fronteiras ou a urdidura “subitamente penetrada pelo maravilhoso” (Ataide, 1995, p. 33) em que esse imaginário, também, estratifica ou caricaturiza as próprias contradições do real.

### 3 FORMAS ZOOPOÉTICAS RAMALHIANAS

#### 3.1 Zoografia do “maravilhoso”

Na obra ramalhiana, que é dramática (referente ao discurso direto de personagens, que falam e agem por si só) e escrita em versos metrificados, encontramos um aspecto particular, presente em grande parte das expressões da Literatura Infanto-Juvenil, circunscrito àquilo que se desenvolve como um enredo fabular<sup>14</sup>. Normalmente associada à narrativa, especialmente ao conto, a fábula tem como ponto de origem as “formas básicas da ficção” (Coelho, 2000, p. 163) ou uma certa matriz textual com certas particularidades metafóricas/simbólicas, em que destacamos a presença/personificação do personagem animal humanizado. Esse ponto de encontro, assim, nos conduz à histórica busca de (in)definições terminológicas marcadas por intensas oposições ou discordâncias de enquadramento – aqui, reduzidas ao ponto de análise desta dissertação – daquilo que podemos pensar sobre o que possa ser esse fabular – dentro e fora da Literatura.

Sobre essa duplicidade, apontamos inicialmente para o **conto de fadas** (lat. *fatum* = destino) e sua origem entre os celtas através de certas representações míticas, tanto em figuras antropomórficas (elfos, gnomos e as próprias fadas) como em figuras zoomórficas (dragão, serpente gigante, águia ou corvo etc.) dotadas de fala e de realizações sobrenaturais – sempre ligadas ao Sagrado. De outro lado, apontamos para o **conto maravilhoso** que, segundo Propp (2001, p. 135), “reside no fato de que ele se baseia na invenção artística e representa uma ficção da realidade”, distanciado daquela específica sacra alegoria, seja ela mitológica ou legendária, ao passo que abarca extensas dimensões do imaginário (da magia ou da mimese, do miraculoso ou do folclórico, da animalidade ou do inanimado etc.) e de outras formas do gênero do conto, que comportam adequadamente os aspectos maravilhosos do itinerário ramalhiano.

---

<sup>14</sup> Consideremos o termo Fábula: “(lat. *Fari* = Falar e gr. *pháo* = dizer, contar algo) de uma situação vivida por animais que alude a uma situação humana”, conforme Novaes Coelho (2000, p. 165), assim como qualquer possibilidade alusiva de formas de personagens que sempre recaem sobre a representação da personalidade humana.

Por esse apontamento, encontramos, inclusive, algumas aproximações ou exemplos de como esse fenômeno do maravilhoso se comporta em sua forma literária: é o caso do *'Le Petit Chaperon Rouge'* (Chapeuzinho Vermelho), sob a clássica versão de Charles Perrault e em uma das peças de Lourdes Ramalho (2004, p. 72), como é o caso de **A Cabra Cabriola**. Ambas se iniciam com a ação de um personagem materno alertando suas filhas sobre as consequências da desobediência e dos perigos oriundos de um tipo de personagem, o qual se encontra dentro da função do **perseguidor**. Nestes termos, o conhecido temor em vista da presença do Lobo Mau é correlativamente semelhante ao que se sente em face da Cabra Cabriola, assim como o alerta da mãe de Chapeuzinho Vermelho sobre as rotas ou atalhos perigosos junto ao alerta da mãe de Maria (personagem sequestrada pela Cabra Cabriola), o que pode ser evidenciado abaixo:

- |       |   |  |
|-------|---|--|
| Mãe   | - | <p>Maria, minha filhinha,<br/>         agora vou trabalhar,<br/>         Você vai ficar quietinha<br/>         – não saia a passear<br/>         Pois a Cabra Cabriola<br/>         anda por este lugar!</p> <p>(Maria nem escuta, continua brincando)</p>             |
| Mãe   | - | <p>Maria, sua teimosa<br/>         – faça o favor de escutar<br/>         Se você for sequestrada,<br/>         se a Cabra lhe pegar,<br/>         Não tenho dinheiro e joias<br/>         para o resgate pagar!</p>   |
| Maria | - | <p>Ah, Mamãe, não acredito<br/>         nessa estória – é inventada!<br/>         Mas, pode ir, aqui fico<br/>         nesse batente, sentada,<br/>         Vá tranquila que sua filha<br/>         nunca será sequestrada!</p> <p>(A mãe sai e Maria vai passear)</p> |
| Maria | - | <p>Obedecer? – Ah, quem disse?<br/>         – Vou sair e passear,<br/>         Caçar borboletas, ninhos,<br/>         correr, pular e brincar,<br/>         até pegar passarinhos<br/>         para gaiolas criar! (Ramalho, 2004, p. 72).</p>                         |

No trecho “a Cabra Cabriola/ anda por este lugar”, esse animal caprino se apresenta através de uma alegoria do “medo como inibidor de atos indevidos” (Guimarães, 2010, p. 95), circundando aqueles que ousam desobedecer a autoridade

dos adultos. Esse circundar do medo, através de clássicas figuras malignas ou de lendas criadas no imaginário infanto-juvenil, se faz presente tanto nos contos quanto na obra citada, apontando-nos, novamente, como Lourdes Ramalho se apropria dessa característica como marca do “maravilhoso” em suas tramas.

Assim como o receio, em vista do Lobo<sup>15</sup>, representa um pleno teor pedagógico pelo terror, metaforicamente correlato a uma “alegoria dos sentimentos agressivos da criança contra o seio materno” (Warner, 1999, p. 214), a espreita da Cabra alude às inúmeras possibilidades alegóricas daquilo que se esconde por trás do descuido em face de criaturas peludas, detentoras de dentes ou chifres afiados: neste caso, o que sobressai é, justamente, a característica, aqui associada ao feminino, dos “pés fendidos” (Soares, 2011, p. 25). Não por acaso, essas representações de aparências bestiais tendem a se apresentar como vilanescas ou como aquelas capazes de “encarnar uma malfeitoria” (Jolles, 1976, p. 54), tanto nos contos quanto nas peças que apontam para aspectos desse imaginário.

Tal aproximação de características diegéticas com as dramáticas, além de relativa mescla de discursos diretos e discursos narrativos, no caso de Lourdes Ramalho, é posta em interseção quando refletimos sobre uma tradicional forma literária:

O **conto maravilhoso** apresenta, em seguida, a chegada repentina (mesmo se, de certo modo, preparada) da adversidade. Em vista disso, a **situação inicial** dá a descrição de um **bem-estar** particular, por vezes sublinhado propositalmente [...]. O espectro desta adversidade, embora invisível, paira sobre a família feliz. Daí o porquê das proibições, de sair etc. O próprio afastamento dos mais velhos prepara esta desgraça, cria o momento que lhe será propício. As crianças passam a depender de si mesmas após a partida ou a morte dos pais. Uma ordem pode também desempenhar o papel do interdito. Ao ordenar às crianças irem ao campo ou à mata, a execução desta ordem terá as mesmas consequências que a **desobediência** à proibição de ir à mata ou ao campo (Propp, 2001, p. 20, grifo nosso).

Assim, como no universo maravilhoso, se faz necessária a correlação entre medo e modo de criação de personagens malignos, sendo a desobediência, também, fundamental para criação do conflito, enquanto evento da narrativa nos contos. Na

---

<sup>15</sup> Segundo Jean Delumeau (2009, p. 102), através da intensificação eclesiástica do século XVI, há de se destacar um processo de clandestinidade e demonização de um “magismo qualificado de “pagão” frente a uma aproximação do lobo, como um “animal sanguinário inimigo dos homens e dos rebanhos”, e de uma instauração do medo, pelo “aparecimento do lobo”, como uma estratégia de satanização ou reprovação dos assim considerados ‘hereges’ e suas práticas (tanto religiosas, quanto culturais) ‘profanas’ ao deus católico.

fala atrevida e no ato subversivo da menina (Maria), que se evidencia em: “Obedecer? – Ah, quem disse? / – Vou sair e passear, [...]” (Ramalho, 2004, p. 72), encontramos a variável da desobediência como um componente crucial, em que “o jogo de metáforas que revestem o perigo” (Guimarães, 2010, p. 96) se faz iniciado pelas consequências negativas, ocasionadas pelo afrontamento da harmonia inicial que antes existia sob a alegoria do seio familiar.

Outra correlação do medo, como dispositivo antagônico a uma “ruptura da harmonia” (Propp, 2001, p. 103), é feita a partir de sua relação com o nível de poder/desamparo financeiro dos personagens e a (im)potência diante da capacidade de solucionar ou intensificar um determinado conflito a que estejam submetidos. Nos versos: “Não tenho dinheiro e joias [...] para o resgate pagar” (Ramalho, 2004, p. 72), a personagem Mãe fica penosamente representada por aqueles que estão “numa situação de extrema vulnerabilidade” (Soares, 2011, p. 10) ou por aqueles distantes da “excelência de sua linhagem”, tornando-se, portanto, uma personagem em estado de constante fragilidade à ameaça e à opressão daqueles que detêm o poder econômico.

Em contrapartida, ao interrogar os potenciais resgatadores de Maria (a menina raptada) com “Trouxe milhões em notas?” ou “Trouxe dinheiro?” (Ramalho, 2004, p. 74, 75), a Cabra Cabriola se apresenta como uma personagem dotada desse poder financeiro (ou dele desejante), e capaz de transformá-los em **vítimas**, decapitando-os. Através de uma coadunação do poderio, em que se soma um teor mágico (pagão) em forma de “deformidade bestial” (Warner, 1999, p. 153), à riqueza, em forma de “benevolência do ser sobrenatural” (Soares, 2011, p. 18), essa criatura caprina adquire, tanto em forma quanto em valor malévolos, um aspecto de monstruosidade. Nesse monstro feminino, então, o “temível”, também, torna-se coadunado pelo “elo entre o elemento feminino e o mundo infernal” (Delumeau, 2009, p. 514) que, por ora, se revela na corporalidade e no *ethos* da **vilania** presente na Cabra Cabriola, como naturais à sua feminilidade não-docilizada/maternal.

Percebemos, portanto, como o discurso antropocêntrico, através de personagens animais dentro do maravilhoso, aponta para um certo tipo de ato criativo em que “maneiras de definir, conceituar e descrever os animais estão contaminados por valores de ordem ética, política, religiosa ou estética, incidindo também nas definições, conceitos e descrições que os homens fazem da sua própria espécie” (Maciel, M., 2023, p. 20). Nessa contaminação de valores/vícios do *homo sapiens*,

encontramos um reflexo autorrepresentativo em espécies de outra ordenação: as espécies animais.

Sobre essa representação, pretendemos refletir como “a *fábula* passou a ser definida como uma *história de animais* que ‘prefiguram’ os homens” (Coelho, 2000, p. 165), desembocando, portanto, na Literatura Infanto-Juvenil e, conseqüentemente, na dramaturgia ramalhiana que se tem presente nesse processo de ‘desenhar/escrever o animal’. Tal escrita alegórica do/sobre o animal, pela inscrição da alma humana sob esta forma, é efetivada por uma cadeia de símbolos oriundos das “metáforas animais, quase sempre a serviço dos valores humanos” (Maciel, M., 2023, p. 22). Valores esses que, assim, como a condição mortal, entre nós e os animais, nos igualam na “vida real” e na condição material de nossos corpos, encontrando neles uma forma representativa de nossos monstros e antagonistas inferiores. Tal aproximação alegórica se fez substancialmente evidente nos contos que se engendraram do “plano do maravilhoso” (Jolles, 1976, p. 192), assim, como quando apontamos nossos olhares para a série de animais e enredos dramáticos, percebemos a “culminação da ação do conto maravilhoso” (Meletínski, 2019, p. 104) tanto em seus personagens quanto em suas ações.

Começando pelos apontamentos referente a duas ações principais (início da intriga e final feliz), Vladimir Propp (2001, p. 23, grifos do autor) já apontava para uma certa recorrência na constituição dos contos em uma maneira que se “começa por uma certa situação de **carência ou penúria** o que leva a uma procura, análoga à procura no caso do dano-agressão”, chamada aqui por **princípio da subtração**. Nesse conceito, um **elemento substancial** a um personagem sempre é subtraído e, logo, transformado em elemento catalisador de uma busca ou de uma aventura a ser traçada pelos personagens envolvidos. Seja na busca pelo ovo de ouro (em **O Pássaro Real**), seja pela menina Maria (em **A Cabra Cabriola**) ou pela cauda do Rato (em **Dom Ratinho e Dom Gatão**), esse elemento roubado/perdido, subsequentemente, se torna objeto ou objetivo posto em “situação de troca” (Ramos, 2021, p. 257).

É o caso do elemento substancial Ovo de ouro (Filhote) do Tangará:

Curr.	-	Não chore, pássaro belo saíamos a procurar – Quem viu o ovo de ouro que é o Tangará Real?
Tang.	-	Quem encontrar cuide dele

- não faça nenhum mal!
- Curr. - Vamos em busca de ajuda,  
– Quem está! – Ó quem vem lá?  
Precisamos de socorro!  
– Acuda! Venham até cá!
- Tang. - Sumiu o ovo de ouro  
que é o Tangará Real! (Ramalho, 2004, p. 32).

Assim como Aladdin que tem sua lâmpada roubada, o sumiço do Ovo do Tangará se configura como um **dano** ou **carência** que faz emergir o **princípio da subtração**, pelo qual todo o constitutivo motivacional aponta para o início ou retomada de uma intriga. Podemos comparar esse princípio àquilo que Propp (2001, p. 21) designa como a “*parte preparatória* do conto maravilhoso, enquanto o nó da *intriga* está ligado ao dano”; Assim, também, como se ressalta “desvendar os enganos e fazer com que o bem vença o mal, como é necessário acontecer na maioria dos contos maravilhosos de final feliz” (Ramos, 2021, p. 87). Portanto, essa dramaturgia ramalhiana se apropria dessa composição diegética para fomento de seus finais, na medida em que dialoga com as formas tradicionais do conto popular, mediante as funções.

Outra maneira de observarmos, frente a uma aproximação do ‘mecanismo maravilhoso’, está no modo pelo qual podemos perceber uma certa conservação do aspecto do “remate final ou desfecho da narrativa” (Jolles, 1976, p. 192) comumente associado a uma **restauração da harmonia**, isto é, aquilo que diz do reparo ao dano, furto ou prejuízo causado pela subtração do início da trama. Para isso, os contos maravilhosos se utilizam de um recurso, atribuído a um propósito “auxiliador” (Gotlib, 1998, p. 22), em que certos personagens se enquadram para o apoio da realização da busca em conjunto ao protagonista. É o caso, por exemplo, do Galo Serapião. De primeira aparição, ele se apresenta como potencial ajudante na busca do ovo surrupiado da protagonista Tangará:

- Galo - Quem me chama  
– quem me clama  
– Sou o galo Serapião!  
Sou o grande detetive  
e apanho qualquer ladrão!  
[...]  
Quero pistas – e dinheiro  
(Está como eu quero) – então  
dou bicoradas, esfolo  
malandros com o esporão! (Ramalho, 2004, p. 32).

Tal grandeza, tal brabeza e tal predisposição, assim reveladas pelo recurso das “bicoloradas” enquanto indicativo de uma potencial valentia e violência, colocam esse personagem como um possível **ajudante milagroso do herói** (nos termos de Meletínski, 2019, p. 106). Esse ajudante, comumente, é associado a um personagem que detém “a força ou o conhecimento mágico” (Propp, 2001, p. 12) capazes de suprir ou solucionar os problemas enfrentados pelo protagonista. Apesar desse potencial, desde a rubrica “(Está como eu quero)” até o momento do desvendamento do verdadeiro “ladrão”, o Galo se excede desse recurso da força, acusando e coagindo arbitrariamente outros animais de serem os potenciais ladrões do ovo roubado.

Desvendada, também, a “conduta criminosa” (Jolles, 1976, p. 51) desse personagem, logo começamos a percebê-lo muito mais aproximado à “malfeitoria” do que àquele auxiliador que estaria em predisposição de apoio, de fato. Agora, é revelado como um falso-ajudante que, depois, é perdoado/absolvido diante de sua confissão:

- |       |   |  |
|-------|---|--|
| Galo  | - | Confesso! – Sou réu confesso!<br>Eu roubei o tangará!<br>A galinha não tem ovo<br>queria um filho criar!<br>Eu quis lhe dar de presente<br>o mimoso tangará! |
| Tang. | - | O Galo está perdoado<br>não queria fazer mal!<br>Queria dar à galinha<br>um presente sem igual<br>Vá buscá-lo, depressinha<br>e vamos todos dançar           |
|       |   | [...]  |
|       | - | E assim terminou a estória<br>que teve em si bom final,<br>o criminoso se acusa,<br>arrepende-se do mal.   |
|       | - | A mãe encontra seu filho<br>que é belo, sem igual.<br>Façamos a festa juntos<br>num encontro fraternal (Ramalho, 2004, p. 41).                               |

Identificado como potencial malfeitor, diante das artimanhas em tentar esconder o ovo do Tangará e em tentar colocar sobre outros a sua culpa, só resta ao Galo Serapião se revelar como “réu confesso” de seu crime. Assim como nos Contos Maravilhosos (Propp, 2001, p. 36), há um ponto de desfecho demarcado pelo modo

em que “o inimigo é castigado” ou pela maneira que ele é “magnanimamente perdoado”. Esse falso ajudante, também, tem a sua retratação em virtude de uma justificativa: “dar de presente” (Ramalho, 2004, p. 41) ou restaurar um ‘mal’, pois a Galinha “não tem ovo”. De tal maneira, o ‘mal’ com o ‘mal’ se anulam nesse desfecho e, assim, propiciam a remissão do ato criminoso, revertendo sua caracterização, antes, de um malfeitor disfarçado ou falso ajudante, agora, para um personagem que, arrependido, que pode fazer parte dessa “festa” ou “encontro fraternal” que representa a culminância da trama.

- Tang.
- O Galo está perdoado  
não queria fazer mal!  
Queria dar à galinha  
um presente sem igual  
Vá buscá-lo, depressinha  
e vamos todos dançar
  - [...]
  - E assim terminou a estória  
que teve em si bom final,  
o criminoso se acusa,  
arrepente-se do mal.
  - A mãe encontra seu filho  
que é belo, sem igual.  
Façamos a festa juntos  
num encontro fraternal (Ramalho, 2004, p. 41).

Através de indulgência, a finalização dessa peça se insere no “maravilhoso” por seu final feliz, de maneira que se tem o dano, o castigo do agressor, e a carência superada “não só pela *reparação* como também pelo *casamento*, que compensa a carência do herói” (Propp, 2001, p. 101, grifos do autor). Entendamos aqui esse *casamento* não relacionado, necessariamente, com algum ato matrimonial, mas como um símbolo finalizador que tem na “aliança” uma forma de desfecho que transforma malfeitor em aliado.

Assim, transformado pelo perdão, o mal se torna bem, o malfeitor se torna benfeitor e esse enredo ramalhiano se representa por um aspecto em que “o conto de fadas é um gênero essencialmente moralizante, muitas vezes **sob um disfarce denso e muitas vezes indo na contramão da ética comum**” (Warner, 1999, p. 51, grifo nosso) e por uma dramaturgia que se utiliza dessa densidade disfarçada que, conforme Propp (2001, p. 133), é um componente mais significativo nos contos maravilhosos. Nesse ponto, há uma estratégia constitutiva, que se encerra por uma

“moral útil” (Perrault, 2007, p. 13 *apud* Ramos, 2021, p. 67) e se efetiva na somatória de uma personalidade/atribuição humana e imersa em uma forma (personagem) animal.

Tal somatória se faz necessária, principalmente, quando pensamos o quanto essas obras ramalhianas estão, de acordo com Coelho (2000, p. 33), relacionadas “afetivamente com as crianças”, não apenas enquanto um gênero literário voltado para as diversas infâncias, mas como um recurso representativo, o qual faz por estímulos que são evocados por personagens (dotados de forma e de personalidade) os quais “a criança inicia o reconhecimento da realidade que a rodeia, principalmente pelos contatos afetivos”. Enquanto que, na vida concreta, a criança (ser leitor/receptor) tem o social (pais e familiares, outras crianças e estranhos) como formação de seus próprios reflexos de personalidade, na vida literária, esse ser infantil (a ser modulado) tem o “mundo imaginário” como (re)criação de um reflexo abstrato de “hierarquia convencional de valores” (Warner, 1999, p. 423). Em suma, essa somatória se faz necessária perante a imperfeição apresentada por esse social (caótico) que só poderá encontrar sua solução através desse mundo imaginário (abstrato) representado por uma ideal “transcendência da própria humanidade” (Coelho, 2000, p. 54), sob a forma e o *ethos* dos personagens (animais, plantas e elementos).

Como segundo apontamento, agora, refletimos sobre esses *ethos* que circundam alguns dos personagens ramalhianos, tendo, como primeiro, o caráter do Tangará Real, sobre quem Lourdes Ramalho (2004, p. 31) faz uma explícita relação materna: “eu canto por ter no ninho [...] ovo de ouro a chocar”. Associada aos elementos simbólicos da proteção (“debaixo das asas”), do acalanto de um ninho, conseguimos mapear outras dessas personificações do imaginário no escopo ‘maravilhoso’, como é o caso da figuração “doméstica – e feminina – da tradição narrativa” (Warner, 1999, p. 197).

Na figura dessas fêmeas aladas, encontramos uma estrita representação do ‘materno’, tanto por suas relações com um “simbolismo feminino” (Ronecker, 1997, p. 133) em fecundidade quanto por sua relação – asas protetoras – dos seus filhotes. Em especial, na figura da cegonha, se tem constituído o mito (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 270) sobre o qual ela carrega/entrega os bebês humanos nas casas dos casais ‘justos’ e ‘dignos’.

De outra maneira e em outra peça (**Dom Ratinho e Dom Gatão**), quando olhamos para a representação da “agressividade masculina e a sua combatividade”

(Durand, 2020, p. 144), muito demarcado por alegorias falocêntricas e alegorias das animalidades humanas representadas pela relação predador e presa. Em similitude ao mundo animal, essa relação se dá por meio de uma natural cadeia alimentar nessa trama, tendo tal relação iniciada com um plano de captura do Rato, utilizando a própria fome do Gato como elemento motivador para a captura do roedor, por parte do personagem felino. De tal modo:

Gato	-	<p>Já rodei por toda parte!          – Já percorri todo o matto!          E nada! – Mas, nesta casa          Mora um danado dum rato...</p> <p>Com a fome que estou sentindo          – ou eu o pego – ou me lasco!          Ai! – Que vontade tamanha          de fazer dele – um churrasco!</p> <p>Já sei, vou bolar          para enganá-lo de jeito,          pra pegar esse fulano          – tem que ser plano perfeito!</p> <p>– Passo manteiga rançosa          na figura deste quadro          ele sente o cheiro e corre          – nem vê que é queijo pintado!</p> <p>Pronto! – agora é arrumá-lo          bem a vista, deste lado          eu me escondo – ele aparece          – está o rato caçado (Ramalho, 2004, p. 80).</p>
------	---	---

Rodeado pela “fome”, o personagem tem, em seu “plano perfeito”, uma possibilidade de saciar o apetite que, logo, direciona, ao Rato, o seu intento e sua posição de “antagonista ou agressor” (Gotlib, 1998, p. 22). Nessa trama, novamente, repousa o princípio do “objeto de carência” (Propp, 2001, p. 23) para estruturação de um enredo circunscrito às relações do imaginário “maravilhoso” que, através da clássica rivalidade entre um felino e um roedor, apresenta uma certa preservação de um modo em que essa carência se torna um elemento motivador e “veículo necessário para que a injustiça seja reparada” (Jolles, 1976, p. 203).

Nessa mesma estruturação antagônica (antagonista/malfeitor), assim como os Irmãos Grimm fizeram em sua coletânea pelo conto ‘O Gato e o Rato’ ou na construção de uma índole negativa, como é o caso de “O Gato branco”, da escritora francesa do século XVIII D’Aulnoy (Warner, 1999, p. 198), Dom Gatão se mantém representado como explícito predador em suas falas “pra pegar esse fulano” e em “ –

está o rato caçado” (Ramalho, 2004, p. 80), se utilizando, justamente, do aspecto da carência para elaboração de sua artimanha.

Esse ser de natureza felina, que tem em “seu simbolismo, a sua beleza, flexibilidade, e graça naturais”, se introjeta de “sua fama – injusta, de crueldade e fingimento” (Ronecker, 1997, p. 320-321). Nessa simbologia da fama do felino, em que o personagem prepara uma armadilha em forma de queijo aromatizado com “manteiga rançosa” (Ramalho, 2004, p. 80) para sua presa, tal astúcia e aproximação com os comportamentos oriundos dessa conduta primitiva/predadora se fazem presentes também como estratégia de identificação (negativa) para com a figura que ocupa o lugar de antagonistas ou de vilões.

Quando pensamos nesses personagens ramalhianos, quer refletidos sobre sua poética sertaneja quer refletidos sobre a forma em que são desenhados (o que aqui vimos chamando de uma representatividade *zoo* em grafia ‘maravilhosa’) na escrita dramática, encontramos a representação do próprio homem. Assim, como esse ato da redenção/perdão se repete nas cenas e no enredo dessas peças teatrais, chegamos ao sofrimento sob a “perspectiva do resgate, pela redenção (*Erlösung*) a esse sofrimento, que vivem e falam os homens na natureza - os homens e não apenas o poeta” (Derrida, 2002, p. 41).

Apontando para o princípio judaico “*tzar baaeli chaim*, do hebraico, literalmente: o sofrimento dos animais” (Topel, 2022, p. 8), Lourdes Ramalho nos apresenta, também, como o seu produto estético se expande por valores místicos e morais oriundos de um certo cristianismo esotérico (Maciel D., 2021, p. 11), com raízes ibéricas em que se “amalgamavam usos árabes e judaicos” (Ramalho, 2002, p. 117), revelando interditos no *ethos* constitutivo da personalidade desses animais/personagens. De tal modo, a ‘grafias maravilhosa’ se torna uma alegoria da tradição que permeou Lourdes Ramalho e a fez (se) encontrar dentro de uma maneira de vermos esse *zoo*, satiricamente, à imagem do próprio animal *homo sapiens*.

No escrever/criar desses animais ramalhianos, estes circunscritos ao *corpus* desta pesquisa, descobrimos um ‘animal maravilhoso’ que se reflete no “caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral” (Propp, 1992, p. 29), que se localiza num “modo-de-ser sertanejo” (Ramalho, 2002, p. 103) e que revela um certo sincretismo de personalidades (re)formadoras desses personagens zoomórficos. Em suma, há nesses personagens ramalhianos uma expansão dos limites do que seja uma mera zoomorfia: de maneira que, não apenas o universo cósmico do “maravilhoso”, se

constitui como construto do espaço-tempo da trama, mas, também, se consolida por uma marca de grafia específica à representação desses personagens animais enquanto iniciação de um *ethos* do humano (maternidade, arrependimento, vilania etc.). Em seus comportamentos e sua própria psique (longe de qualquer amarra com as representações realistas) há uma necessária expansão das próprias fronteiras que delimitam o ser zoo e o ser humano, através de personagens que possuem a marca do “animal encantado” (Warner, 1999, p. 361) como forma alegórica de um homem, que também sofre esse processo expansivo em um ser mágico, dotado de ações e atuações possíveis apenas ao universo maravilhoso do imaginário literário.

### 3.2 Zoomorfia das funções

Com enfoque nos personagens animais ramalhianos, pretendemos, aqui, fazer um processo comparativo entre as ações e certos desenvolvimentos do conceito de **funções**. Nas tramas das peças estudadas, percebemos certas similaridades e, por isso, podemos fazer estruturações que corroboram com a sistematização morfológica de Propp (2001). Sobre esse conceito, Nádia Gotlib (1998, p. 60) explica como essas funções são, na verdade, “a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga”. Ou seja, através de 31 funções apontadas por Propp em diversos contos, ele averiguou uma relativa constância, no encadeamento da trama com a relação das motivações e ações, a que ele definiu pela designação de “um substantivo que expressa ação (proibição, interrogação, fuga etc.)”. Tal forma substantivada categoriza e estrutura o conto por uma possibilidade analítica em que a trama ou o encadeamento da intriga constituem-se como “maravilhoso” ou não.

Para melhor entendimento dessas funções proppianas na dramaturgia ramalhiana, observemos inicialmente alguns aspectos de personagens protagonistas, sejam eles animais – o Tangará em **O Pássaro Real** ou o Dom Ratinho em **Dom Ratinho e Dom Gatão** –, sejam eles um personagem esvaziado de forma evidenciada (não-humana), como é o caso da Mãe, em **A Cabra Cabriola**. Os três protagonistas possuem, como fator motivador, a captura de um elemento essencial a eles – ou seja, eles são movidos por uma **perda**. Na primeira peça (Ramalho, 2004, p. 31), é o Ovo (filhote) do pássaro que é misteriosamente raptado:

Tang. - Ai que desgraça – que horror!  
 O ovo de ouro sumiu!  
 Alguma coisa o atacou  
 algum monstro o engoliu...  
 – Quem será que o carregou  
 – Ninguém sabe? – Ninguém viu?

Na segunda, assim como na anterior, a filha (menina chamada por Maria) da protagonista (Mãe), diante dos gestos de malcriação e desobediência, é sequestrada pela Cabra Cabriola, como assim se evidencia na marca cênica:

Cabra - Menina, espere um pouco  
 – quero você falar!  
 Maria - Desculpe, estou apressada  
 e não posso demorar!  
 Cabra - Espere aí, Malcriada!  
 – Então não vai esperar?  
 Maria - Não tenho nenhum negócio  
 com você – vá dando o fora!  
 Cabra - Que menininha atrevida!  
 – Boa lição dou-lhe agora  
 não adianta esquivar-se  
 – reze chegou sua hora!

(Música e dança em forma de luta. A cabra arrasta Maria)

Na terceira trama, após o Dom Gatão pegar o personagem roedor, vemos a cauda do Rato logo se tornar o elemento essencial raptado pela figura do felino:

Rato (chora) - Ai, Gatão, ai, tenha pena!  
 – ai Gatão, ai tenha dó!  
 Lá se foi o meu rabinho...  
 Ai, ai, ai, fiquei cotó!

Gato - Que moleza – só a cauda  
 consegui pegar na briga!

Rato - Ó Gato, me dê meu rabo!  
 – Não enche tua barriga! (Ramalho, 2004, p. 83).

Insatisfeito com o resultado da caça, “Que moleza – só a cauda” e ainda faminto, o vilão que se revela diante de sua ‘má conduta’ ao propor a devolução da cauda do Dom Ratinho por um processo de extorsão, presente na fala: “posso até trocar o rabo – por um litro de leite”, promovendo efetivamente o saciar de sua fome. A partir desse furto, a trama também se consolida pelo conflito inicial, o qual põe o personagem roedor sobre um conceito de “motivação”, segundo Propp (2021, p. 42):

“o advento do dano ou da carência”, como elemento gerador para uma busca desse objeto capturado.

Por essas três citações, já se evidenciam algumas similaridades: percebemos como os **protagonistas** são personagens que têm um item/indivíduo precioso (seu ou parte de si) que é capturado, gerando assim um conflito capaz de mobilizá-los, cada qual, à busca de seus elementos perdidos, nas três peças ramalhianas.

Sobre essas similaridades:

[...] podemos indicar que numerosas funções se agrupam logicamente segundo determinadas *esferas*. Essas *esferas* correspondem, *grosso modo*, aos personagens que realizam as funções. São as esferas da ação. No conto maravilhoso encontramos as seguintes esferas de ação: A esfera de ação do Antagonista (ou *malfeitor*), que compreende: o dano [...]. A esfera de ação do Auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço [...]. A esfera de ação da Princesa (*personagem procurado*) [...] que compreende: a proposição de tarefas [...]. A esfera de ação do Herói. Compreende: a partida para realizar a procura (Propp, 2001, p. 44, grifos do autor).

Dentre essas sete classes proppianas, selecionamos quatro delas (Antagonista, Auxiliar, Princesa e Herói), pois nelas podemos voltar à discussão das similaridades em que os animais ramalhianos, enquanto formas de representação dotadas dessas esferas de ação (funções), podem ser comparados, aproximados e organizados estruturalmente para, logo adiante, podermos verificar como esses personagens constroem certa “universalidade das imagens, uma vez que admita a universalidade da função” (Durand, 2012, p. 392) de um imaginário ‘maravilhoso’<sup>16</sup>. Percebamos, agora, como os personagens ramalhianos possuem certa “protoforma” (Propp, 2001, p. 48) diante de suas ações no construir do enredo e da sequência de algumas cenas nas três peças de Lourdes Ramalho (2004).

Na figura do Antagonista, conseguimos fazer uma comparação com um arquétipo de caráter raptor correlato, folcloricamente ligado aos contos maravilhosos, justamente figura da “Baba Iagá” (Propp, 2001, p. 10) ou, também chamada por Baba Yaga (Warner, 1999, p. 17). Temos, como uma das fontes de sua origem, a menção a uma “Deusa anciã eslava, senhora da morte e da regeneração, diminuída para a

---

<sup>16</sup> Nos estudos antropológicos do imaginário de Durand (2012, p. 392), essa universalidade está permeada pelo “alcance psíquico da função fantástica”, porém preferimos utilizar o termo maravilhoso (Propp, 2001) para melhor enfoque nos aspectos literários e de estudo do Conto. Consentir com o termo ‘fantástico’ nos levaria à análise do ‘espírito humano’. Coisa que não é a intenção desse capítulo vigente, pretendido, por enquanto, apenas classificar os personagens – sem alusão comportamental ou de *persona* – diante de suas ações no enredo.

‘**bruxa que devora crianças**’”, conforme Mirella Faur (2000, p. 427, grifo nosso). Tal arquétipo é também relacionado, folcloricamente, ao Bicho-Papão:

[...] É um Barba-Azul de meninos, Saturno preto, infecundo e bruto, **devorador permanente de crianças**, tema de espantos, expressões para disciplinar as insubmissões precoces ou as insônias persistentes. É uma variante do tatu e da cuca, da dinastia informe dos pavores noturnos (Casudo, 1998, p. 753-754, grifo nosso).

Originalmente, marcado pela característica do ‘devoramento’, em ambas as tradições folclóricas, esse arquétipo do raptor como uma função das esferas de ação – mencionadas mais anteriormente – se faz presente tanto na Cabra Cabriola, como também na revelação do personagem Galo Serapião. Uma vez que o próprio radical do nome desse personagem (Serapião) nos apresenta algumas possibilidades interpretativas: Numa delas, podemos compará-lo ao anjo Serafim (Do lat. serăphim) quando ele se apresenta como salvador e de comportamento heroico, perante a busca do ovo perdido; noutra interpretação, encontramos o verbo ‘surrupiar’ (vb. ‘furtar, roubar’), perante a revelação do falso herói e efetivo sequestrador do filhote de tangará (Cunha, 2012, p. 3065, 3192).

Associando-o como o raptor do filhote do protagonista (Tangará Real), podemos constatar tal aspecto furtivo em **O Pássaro Real**:

Teju.	-	O galo está resmungando coisas sobre o Tangará! [...]
Todos	-	Agarra, pega, segura o Galo Serapião!
Curr.	-	Ele banca o detetive na verdade é o ladrão!
Todos	-	Agarra! Aperta! Segura! Vamos dar-lhe uma lição!
Galo	-	Confesso! – Sou réu confesso! Eu roubei o tangará A galinha não tem ovo queria um filhote criar! Eu quis lhe dar de presente o mimoso tangará! (Ramalho, 2004, p. 41).

Conforme citação anterior, essa **função antagonista/raptor**, exercida pelo Galo Serapião de **O Pássaro Real**, é efetivada como uma forma de “ocultamento de sua verdadeira natureza de lobo” (Warner, 1999, p. 216), que se reflete substancialmente ao teor sobre o “trapaceiro-*trickster*, que é uma variante negativa ou

antípoda do ‘herói cultural’” (Meletínski, 2019, p. 147). Derivada do Francês (*triche* = trapaça), essa expressão e tipo humano apontam para uma personagem que quebra a linha natural e ordenação das leis do universo “maravilhoso”. Tal quebra se efetiva pelo princípio da subtração que, assim, podemos confirmar com aquilo que Propp (2001, p. 44) chama de “esfera de ação do Falso Herói”, construindo efetivamente uma identificação negativa com esse personagem raptor, a quem é atribuído o valor danoso sobre as leis do ‘maravilhoso’.

Pondo nossos olhares sobre essas funções, em uma das passagens, já em preparação à cena final, da peça **Dom Ratinho e Dom Gatão**, nos deparamos com a incomum representação de uma função de personagem (a Bruxa) que se apresenta não como um antagonista, mas como uma **função auxiliar** do protagonista (o Rato) em sua jornada de recuperar sua cauda extraviada pelo efetivo antagonista, o Gato.

Rato	-	Dona Bruxa, por favor – me dê um pauzinho de fogo, faz três dias com três noites que me bato neste jogo!
		[...]
Bruxa	-	Muitos embora eu não tenha bons empregos do governo Pouco tenho – mas reparto – de ajudar não me nego! Vê se chega mais pra perto – pra pegar sem se queimar (Ramalho, 2004, p. 85-86).

Através da predisposição auxiliar da personagem Bruxa, em “Pouco tenho – mas reparto / – de ajuda não me nego”, esse personagem subverte uma certa constância representativa (feminino + mágico = diabólico), **se distanciando** daquilo que Meletínski (1998, p. 134) define como “bruxa centenária” ou arquétipo que cumpre “a função do mal essencial” contra o protagonista, se aproximando de uma função chamada por Propp (2001, p. 27) de “meio mágico”. Lourdes Ramalho empreende esse distanciamento, justamente, para incrementar a função auxiliar nessa personagem que, mesmo sem uma forma evidentemente animal, está “voltada para a causa animal” (Maciel M., 2023, p. 177), auxiliando na recuperação da cauda do protagonista Rato.

Essa representação de um feminino mágico se faz possível pela representação da ‘magia branca’ (valores positivos), muito encontrada na Fada Morgana (Ramos,

2021, p. 34), oriunda das Lendas arturianas, ou na figura da “fada marinha como bruxa bondosa” presente na Cinderela de Perrault. Dessa maneira, com valoração positiva, o teor diabólico (negativo) se distancia dessa personagem mágica que assume função auxiliar ‘condizente’, ou melhor dizendo, compatível com as expectativas maniqueístas que se ordenam nos valores (bem e mal) dos Contos Maravilhosos.

Podemos também encontrar outras formas de funções nos personagens ramalhianos, quando retomamos a reflexão sobre **a forma animal** que se apresentam e com esse ‘incomum’ que fazem jus ao universo ‘maravilhoso’, cheio de regras construídas sobre “a intervenção sobrenatural” e sobre o forte “caráter sagrado ou mágico (Propp, 2001, p. 114) que constituem os enredos. Distintos à bruxa, mas sobre esse substancial aspecto de auxiliar, a personagem Formiga também é a única capaz de desafiar o antagonista e promover a reversão do ‘princípio da subtração’ que se consolida pela captura da menina (Maria), filha da personagem Mãe.

Retomando aquela discussão sobre a ‘redenção’, mesmo que a antagonista Cabra Cabriola não se equipare com os malfeitores Galo Serapião e Dom Gatão, por conta de seu final negativo, esse fenômeno se faz presente na absolvição de Maria, perante o seu arrependimento:

Todos - Todos já com as cabeças  
amarram Cabra a um mourão  
A Maria, arrependida,  
leva um enorme carão  
E todos vocês que assistem  
– aprendam a lição! (Ramalho, 2004, p. 76).

Na representação do “salvador” (Warner, 1999, p. 253), a função de um tipo de **auxiliador principal** dotado de características não comum aos heróis, como a força ou a predisposição do campeão, revela como esses personagens ‘menores’, dotados de uma ética positiva e destreza, “contornam, com inteligência e/ou astúcia, obstáculos criados por uma magia especial” (Ramos, 2021, p. 26) ou qualquer outra situação mágica que represente o início ou fim de um enredo que se estrutura pelo princípio da “reparação de dano ou carência” (Propp, 2002, p. 31).

Com mesma função auxiliar que resolve o conflito, encontraremos o personagem Corruptio, que se apresenta como um juiz, que ora aponta para a inocência dos personagens acusado pelo Galo Serapião ora aponta para o verdadeiro capturador do “objeto precioso” (Propp, 2001, p. 20):

Corr. - Resmungou? Vocês ouviram?  
Então vamos apertar,  
O detetive de araque  
que roubou o tangará! (Ramalho, 2004, p. 41).

Cada qual em sua configuração – a Bruxa pelo ajudante ou “auxiliar mágico” (Propp, 2001, p. 12), a Formiga pelo “matador de dragão” (Ramos, 2021) e o Corrupto ‘juiz’ e restaurador “do sentimento de justiça” (Jolles, 1976, p. 199) – ambos se consolidam na **função** daquele(a) que possui o atributo (forma física ou forma mágica ou personalidade) capaz de resolver o conflito. Esse conflito que, no universo ‘maravilhoso’, se transfigura pela evidenciação de “um mistério, um enigma ou um interdito superlativamente forte para ser superado” (Coelho, 2000, p. 178).

Noutra perspectiva dessas funções, observemos como, na figura/personagem desobediente da menina (Maria) de **A Cabra Cabriola**, se justifica seu rapto. Assim, a função de **elemento raptado** se constrói não apenas pela figuração da indisciplina, através do comportamento da menina que ousa sair de casa, afrontando as ordens da mãe, mas, também, pela subversão das “normas de comportamento de uma comunidade que procurava preservar as suas jovens das ameaças de uma “fera”, assim como o de ‘Chapeuzinho Vermelho’ que ousa “desobedecer a proibição da mãe, ao seguir pelo caminho em que poderia encontrar o Lobo” (Coelho, 2000, p. 72). Tal personagem ramalhiano nos faz refletir sobre a **função** de um **elemento** ou indivíduo substancialmente valorado à protagonista (sua Mãe).

Diferentemente desse elemento motivacional da indisciplina, o rabo do roedor (**Dom Ratinho e Dom Gatão**) e o filhote de tangará (**O Pássaro Real**) se constituem pelo princípio da “carência ou penúria o que leva a uma procura, análoga à procura no caso do dano-agressor” (Propp, 2021, p. 23). Nesse primeiro caso, se evidencia o estereótipo da fome felina:

Gato - Ai, a fome está medonha!  
Tenho as carnes a tremer!  
Há três dias e três noites  
– não encontro o que comer! (Ramalho, 2004, p. 80).

Tal fenômeno motivacional dá seguimento à captura do Rato, havendo novamente a associação da concepção proppiana de ‘objeto precioso’. Dentro dessas múltiplas significações de item/objeto precioso, uma outra estratégia é relacionar esse

elemento ao dourado, como é o caso da fala do Tangará: “eu canto por ter no ninho ovo de ouro a chocar”.

Dentro do ‘maravilhoso’, se evidencia essa relação de preciosidade ao dourado, tanto nos contos maravilhosos (Warner, 1999), como é o caso do célebre ‘João e o pé de Feijão’<sup>17</sup> ou no ‘Asno de ouro’ que produz esterco dourado, entre outros. Também, dentro da Literatura de Folhetos nordestinos, mencionamos o pássaro milagroso que, quando “canta, um líquido dourado escorre de seu bico, deliciosamente perfumado, e dotado de virtudes maravilhosas” (Bradesco-Goudemand, 1982, p. 112) na obra **Gilvã e Ricardina no reino das Violetas** (1974), de Severino Milanês. Independente da configuração do aspecto de preciosidade, concluímos como a menina Maria, o rabo de D. Ratinho e o ovo de Tangará constituem uma mesma funcionalidade ou, segundo Propp (2001, p. 42) uma mesma “esfera de ação”.

Assim como a mencionada obra “João e o Pé de Feijão” se constitui inicialmente pela troca de uma vaca em grãos mágicos, se constituindo uma marca evidente do enredo ‘maravilhoso’, os personagens ramalhianos também se apropriam dessa característica que marca o início e encadeamento cênico em seu próprio enredo. Para tal definição dessa função, adotemos a aproximação do conceito de como o “roubo do meio mágico se encontra ligado [...] aos pedidos de partilha, às propostas de troca” (Propp, 2001, p. 28) pelo termo **elemento de troca**.

Para melhor visualização do sistema funcional que se pode obter na dramaturgia ramalhiana, propomos a seguinte organização:

**Quadro 02** – Funções nas obras ramalhianas

Peça	Protagonista	Auxiliares Principais e Secundários	Antagonista	Elementos de troca	Elemento capturado
O Pássaro Real	Tangará	<b>P</b> - Corruptio; <b>S</b> - Camaleão <sup>i</sup> , Tamanduá <sup>ii</sup> , Tejuassu <sup>iii</sup> .	Galo Serapião <sup>iv</sup>	inocência <sup>i, ii e iii</sup> ; absolvição <sup>iv</sup> .	Ovo Real (filhote da Protagonista)
A Cabra Cabriola	Mãe	<b>P</b> - Formiga; <b>S</b> - Boi <sup>i</sup> , Cão <sup>ii</sup> , Coelho <sup>iii</sup> , Galo <sup>iv</sup> , Gato <sup>v</sup> .	Cabra Cabriola <sup>vi</sup>	verdura <sup>i</sup> , carne <sup>ii</sup> , cenoura <sup>iii</sup> , milho <sup>iv</sup> , leite <sup>v</sup> . dinheiro <sup>vi</sup>	Menina (filha da Protagonista)

<sup>17</sup> Aqui, se refere ao célebre conto maravilhoso, oriundo do folclore inglês (séc. XIX), com primeira publicação de Benjamin Tabart em 1807 por *Jack and Bean-Stalk*.

Dom Ratinho e Dom Gatão	Dom Ratinho	<b>P</b> - Bruxa;  <b>S</b> - Vaca <sup>i</sup> , Campo <sup>ii</sup> , Cacimba <sup>iii</sup> , Ferreiro <sup>iv</sup> .	Dom Gatão <sup>vi</sup>	capim <sup>i</sup> , água <sup>ii</sup> , ferro <sup>iii</sup> , fogo <sup>iv</sup> .  leite <sup>vi</sup>	Rabo (membro do Protagonista)
-------------------------	-------------	---	-------------------------	--	-------------------------------

Aos **protagonistas** de cada peça, atribui-se o ‘princípio da carência’, que os transforma em buscadores de seus preciosos itens/elementos roubados, colocando-os em posição central no enredo. Ambos os três, sob o aspecto zoomórfico, em que à Mãe também se encontra incluída nesse aspecto diante do mencionado esvaziamento da forma humana, estariam lançados à jornada onde a perda funda o sentido e onde “elemento maravilhoso” (Gotlib, 1998, p. 18) se instaura. Aos **auxiliares**, podemos relacionar duas modalidades: a de Principal (**P**), ou seja, aquele que tem como conquista o resgate ou solução do conflito e que se aproxima da classificação propiana do herói; a de Secundário (**S**) que tem por atribuição uma função acessória ao desenvolvimento do enredo e continuação da busca pelo elemento capturado e posto em busca pelo protagonista, assim enumerados (i, ii, iii, [...]) conforme o aparecimento de suas imposições/recompensas em troca da busca do item extraviado do protagonista.

Aos **antagonistas**, os quais Propp (2001, p. 33) correlaciona com as designações do Perseguidor ou do Dragão, se atribui a responsabilidade, não apenas pelo rapto do ‘objeto precioso’, mas também, pelo catalisador necessário aos aspectos de início ou retomada de uma intriga. Através da relação dessas três funções, encontraremos dois elementos. O primeiro deles é o **elemento da troca**, que é sempre posto em cadência ao modo que, por exemplo: o D. Ratinho que exige de volta seu rabo que tem, como demanda, dar leite para o D. Gatinho; dar capim à Vaca, água para o Campo, ferro para a Cacimba, fogo para o Ferreiro, até que encontre a Bruxa, em forma de efetivo “auxiliar mágico”. Nessa mesma acepção de elementos, apresentamos o **elemento capturado** que, em paralelo à esfera de ação da Princesa e do Objeto Mágico (Propp, 2021), se coadunando em um só por essa característica do roubo oriundo de um antagonista que será absolvido ou punido pelo comportamento do roubo.

Essas funções se revelam por certas motivações (a captura, a busca, a troca etc.) que coadunaram não apenas para a organização do quadro sistemático proposto anteriormente, mas também pelo primeiro princípio em que se desenha ou se dá a

forma desses personagens em animais, em outras palavras: a **zoografia**. Ou seja, formas que se utilizam “do plano maravilhoso” (Jolles, 1976, p. 192) como urdidura que tece esses seres em um tempo e um espaço demarcados pela extensão do imaginário literário. Assim, a forma do animal não se configura por sua natureza real, mas por suas diversas simbologias ou possibilidades da representação artística da ficção.

Nas peças ramalhianas, a Cabra se soma ao vocábulo Cabriola, para construção, não de um animal mais herbívoro e passivo do que é na realidade, mas para a reconstituição corpórea capaz de vencer fisicamente (decapitar) outros animais, muitas vezes maiores (a Vaca, por exemplo) ou mais ferozes (Cão) que ela. Em contrapartida, essa mesma Cabra Cabriola é derrotada pela astúcia de uma minúscula Formiga, demonstrando como “os acontecimentos, as forças e os seres sobrenaturais” (Ramos, 2021, p. 58) se fazem ‘possíveis’ pela corporalidade de ‘animais maravilhosos’.

Não apenas por esses personagens, mas esse maravilhoso se constata pelo majestoso aspecto dos pássaros (Tangará e Currupio) ou por uma reunião de animais batendo à porta de outros personagens em busca de um Ovo Perdido (roubado), também como pela engenhosidade do Dom Gatão em preparar uma armadilha (pintando um quadro de manteiga) ou por todas as ações de comunicação verbal (explícita) que entrelaçam personagens animais, humanos ou imateriais, entre outros. Difusos de qualquer nexos com a realidade, suas formas corpóreas se assemelham aos “sonhos como forma de recriar a realidade (“condensação” e “deslocamento”, por exemplo)” (Gotlib, 1998, p. 26).

Dessa maneira, sob esse aspecto do animal sonhado, se sustenta o que seria essa **zoopoética**, não apenas por uma corporalidade (grafia), mas se efetiva pelo ‘comportamento maravilhoso’ e seu subsequente enquadramento dentro das tramas dos tradicionais Contos, apropriado pela trama dramática de Lourdes Ramalho (2004). Em corroboração ao conceito proppiano de “motivações”, a Zoopoética Ramalhiana se justifica nesse duplo lastro: de personagens animais (forma) e de funções diegéticas que se mesclam para um teatro que se realiza nesse plano maravilhoso.

### 3.3 Uma simbiose de personagens

Ainda sobre o mencionado lastro poético desse universo zoo, no ‘imaginário maravilhoso’, não podemos deixar de considerar o plano do real<sup>18</sup> e das referências empíricas do mundo material – em seu mais *stricto sensu* –, em que esses imaginários seres literários, deveras, são espelhos de concretos seres vivos. Em outras palavras, assim como os ‘animais maravilhosos’ são um certo tipo de escultura mental feita a partir dos elementos de uma fantasia, se pensarmos em paralelo àquele espelho, muito anterior (primitivamente), podemos afirmar que grande parte de todo e qualquer personagem animal se originou de uma referência viva de um animal da Natureza terrena.

Por mais que pareça óbvio, aqui está um dos elos daquilo que pretendemos aproximar: as funções proppianas verificadas nas relações entre personagens e as **interações biológicas** ocorrentes entre os seres vivos. Para tal, antes precisamos pensar como essa possibilidade interacional pode ser posta em paralelo às relações entre personagens literários e espécies animais. Para isso, há de se observar como alguns conceitos da Ecologia podem ser repousados sobre a Literatura. É o caso, por exemplo, quando nos deparamos com:

O termo **Simbiose** foi definido pelo micologista alemão Anton De Bary (1879) como sendo diferentes espécies que vivem juntas (SCHIFF e LYMAN, 1982 *apud.* MARGULIS e FESTER, 1991) com, pelo menos, uma espécie sendo beneficiada (RAVEN e JOHNSON, 2002). De acordo com esta definição, existem três principais tipos de relações simbióticas: Comensalismo, Mutualismo e Parasitismo, pois essas relações possuem uma interação íntima, sendo classificadas como tal. Deste modo, em uma definição mais detalhada podemos dizer que simbiose é o viver junto de duas diferentes espécies, sendo que esta poderia ser uma relação mutuamente benéfica, prejudicial ou neutra para um dos parceiros no que diz respeito ao balanço da relação (Quesado, 2009, p. 12, grifo nosso).

Reiterando tal termo, enfoquemos como ele “literalmente significa <<viver junto>>” (Odum, 2001, p. 342) e como ele pode ser refletido de maneira literária, tanto dentro das funções proppianas quanto dentro dos modos “constitutivos em intra- e interação” entre personagens literários, conforme a interseção dos estudos zoológicos e filosóficos de Donna Haraway (2022, p. 11). Assim como, na Natureza, existe um

---

<sup>18</sup> Aqui, pensados sob a “circunscrição biológica” (Maciel, M., 2023, p. 16) de que um personagem animal é reflexo de um ser animal, de um organismo vivo que existe e é referência do mundo real, daquilo em que a filosofia platônica definiu como “mundo sensível” ou daquilo que é, simplesmente, concretamente literal.

padrão de “comando, dominância e cooperação” (Odum, 2001, p. 341) entre as estruturas organizacionais das espécies (a manada, o bando, a colmeia etc.), geralmente hierarquizada pela presença de uma liderança *alfa*<sup>19</sup>, existe, dentro do escopo do literário ‘maravilhoso’, um padrão centrípeto à função do protagonista.

Com enfoque aos personagens animais de nosso *corpus* literário, temos no **Pássaro Real**, o Tangará, o centro convergente e a motivação das ações. Diante disso, todos os feitos, todos elementos de troca, em realização pelos personagens (o Currupio, o Galo, o Barqueiro, o Camaleão etc.), e toda a construção do espaço-tempo estão a serviço – em subordinação – de um mesmo propósito. De tal maneira, se torna perceptível como a caracterização de personagens de um ser/estar “à disposição do protagonista” (Propp, 2001, p. 45) afunila ainda mais a presença do ‘maravilhoso’ na estética dramatúrgica de Lourdes Ramalho.

De igual maneira temos, na **Cabra Cabriola**, independente da figura central da Mãe não se apresentar por uma figuração zoomórfica, preservando a conservação do aspecto indutivo de protagonista. De modo similar ao Boi (primeiro personagem convocado ao núcleo casuístico do enredo), quando se evidencia a fala da Mãe em “Traga Maria e garanto, juntos vamos almoçar!” (Ramalho, 2004, p. 73), os outros personagens auxiliares (o Cão, o Coelho, o Gato, o Galo e a Formiga) se prostram diante dessa subordinação proposital. Mesmo quando, em **Dom Ratinho e Dom Gatão**, inicialmente, o protagonista roedor é lesionado e reduzido à condição de uma relação de troca subordinativa, a trama converge para “o rabo me entregar” (Ramalho, 2004, p. 84) que, novamente nos aponta para o aspecto centralizador do protagonista ‘maravilhoso’.

Em síntese a esta constatação do ser/personagem protagonista, os aspectos da centralidade dessa forma representativa das “leis do maravilhoso” (Jolles, 1976, p. 204) e aspectos da ordenação dessa forma equivalente das ‘leis da Natureza’ se fazem equivalentes e, assim em paralelo, seguimos como método de nossa análise em duas classificações: a primeira, referindo a duas interações positivas (a mutualista e a comensalista), já a segunda, referindo a duas negativas (a parasitária e a predatória).

---

<sup>19</sup> Tanto pela categoria biológica do macho (lobos) ou da fêmea (abelhas), esse indivíduo é considerado o topo hierárquico de uma cadeia organizacional, frente à garantia/busca de “alimento ou proteção” (Quesado, 2009, p. 38), ocorrente entre animais de mesma espécie. Cada ser, em sua específica categoria taxonômica (Reino, Filo, Classe, Ordem, Família, Espécie etc.), tem e define (ou não) seus líderes conforme suas relações com o seu meio e nicho.

Favoravelmente, temos o mutualismo “na qual o crescimento e a sobrevivência de **ambas** as populações são **beneficiadas** e qualquer delas não pode sobreviver em condições naturais sem a outra” (Odum, 2001, p. 339, grifo nosso). É o caso, por exemplo, de aves de duas ou mais espécies diferentes (atobás, gaivotas e fragatas) que se juntam, harmonicamente, para caçar no mar ou recolher restos de alimento, em épocas de desovas de cardumes; ou um caso como o do pássaro anu (*Crotophaga ani*) que se alimenta de carrapatos presentes em mamíferos de médio porte (cavalos, bois etc.). Independente do caso, esse aspecto ecológico de mútua cooperação faz-se transplantada para nossa abordagem de análise literária de nosso corpus e, assim em paralelo, podemos pensar como as relações interativas de nossos personagens ramalhianos se dispõem.

Em **O Pássaro Real** (Ramalho, 2004, p. 38-39), falas como “Corre, corre, voa, voa [...] leste, oeste, norte, sul”, frequentemente associada a toda uma bicharada que compõe a empreitada “de encontrar o ovo de ouro”, demonstram como existe um certo aspecto de “significação coletiva” (Propp, 2001, p. 103) e uma mútua interação de várias espécies – que, dentro dos preceitos ecológicos, é óbvio, jamais estariam perto um do outro de maneira natural. Por isso, devemos estar sempre permeados pelo entendimento de que devemos observá-los muito mais como elementos de uma “fauna encantada” (Bradesco-Goudemand, 1982, p. 120) do que, necessariamente, meras espécies ecológicas.

Diante dessas premissas, outro ponto de fortalecimento desse mutualismo literário em Lourdes Ramalho (2004), pode ser evidenciado na trípole relação que existe entre a Mãe Tangará (protagonista) e seus auxiliares – o Currupio e o Galo. Desse modo, assim consta-se em:

Tang.	-	De quem é aquela casa Escondida no pomar? Ah, deve ser a morada Do bicho tamanduá! Vamos fazer um bom cerco Pra ele não escapar!
Curr.	-	Será mesmo o criminoso Ou vamos nos enganar?
Galo	-	Atenção! Todos em guarda, Um, dois, três e... atacar! (Ramalho, 2004, p. 36).

Nesse trecho, em busca de um arbitrário culpado (o Tejuassú, que posteriormente, logo será inocentado se unindo à causa do protagonista), as três aves

personagens formam uma equipe sincronizada em que o Tangará procura, o Currupio ora julga ora dá suporte e o Galo<sup>20</sup> (detentor da violência) luta. Dessa maneira, a força operacional contida nessa “protocooperação” (Quesado, 2009, p. 17) que se efetiva por seres sob a capa do “animal encantado” (Bradesco-Goudenmand, 1982, p. 96), se faz observável nas relações que se formam dentro de **O Pássaro Real**. Todos animais/personagens culpados pelo Galo, posteriormente, são inocentados e, automaticamente, colocados como novos membros desse conglomerado mutualístico de personagens.

Ainda sob esse olhar ‘favorável’ ou recorte positivo das interações, repousemos nossas lentes sobre o comensalismo e como tal se apresenta por uma relação simbiótica, “na qual **uma** população é **beneficiada** embora a outra não seja afetada” (Odum, 2001, p. 339, grifo nosso). É o caso, por exemplo, da relação que existe entre certos roedores e o ‘animal humano’: O rato, em específico, é um desses animais em que se utiliza dos espaços urbanos como fonte de proteção e alimentação (restos alimentares dos humanos). Embora, sejam afetados por doenças relacionadas a questões sanitárias (higiene do próprio homem), o animal humano não é submetido a nenhum perigo de se tornar presa ou ser caçado por nenhum roedor.

Assim como “o organismo comensal, normalmente, vive em ou próximo de alguns indivíduos de outras espécies que atuam como hospedeiros” (Quesado, 2009, p. 13), o personagem Rato (**Dom Ratinho e Dom Gatão**) tem um elo interacional com a personagem Bruxa. Personagem essa que, mesmo distante de uma explícita forma animal, mesmo que até distante de uma evidente figuração humana, “a bruxa assume sucessivamente a forma de várias criaturas” (Warner, 1999, p. 227), dentro das possibilidades alegóricas de suas aparições nos contos. Por isso, a colocamos em pé de igualdade ou similitude, diante de sua importância diegética para solução do ‘princípio da carência’ ao qual o personagem roedor é posto (a captura de sua cauda).

Sem nenhuma contrapartida, essa Bruxa se coloca à disposição – “[...] de ajudar não me nego!” (Ramalho, 2004, p. 86) – do Rato, sem pedir nada em troca, se consumando uma relação de comensalismo em que, novamente destacamos, deve ser observada como um fundamento “dos acontecimentos, aparentemente,

---

<sup>20</sup> Personagem esse que, pode ser compreendido como ‘o mais qualificado’ ao seu encargo de detetive ou “brigador”, já que as “brigas de galos são muito apreciadas no Nordeste” (Bradesco-Goudemand, 1982, p. 65) e tal ser tem, em sua animalidade, uma aproximação com os personagens atribuídos à força, à potência, à resolução por meio do combate, no populário sertanejo.

metaempíricos, que não são explicados pelas leis do mundo conhecido e se afastam da compreensão de quem os percebe” (Ramos, 2004, p. 251), ou seja, tem a carga referencial das leis que circundam o imaginário ‘maravilhoso’.

Ainda sobre esse paralelo simbiótico, temos as interações de cunho negativo realizadas pelo Parasitismo e da Predação, “nas quais **uma** população **afeta desfavoravelmente a outra** por ataque direto se bem que dependa dela” (Odum, 2001, p. 339, grifo nosso). Ainda, também dentro da peça anterior, O Gato – enquanto espécie predatória e figuração literária correspondente a um caçador – se apresenta como uma dessas possibilidades de ser enquadrado como tal. Nessa relação simbiótica do Gato/Rato na “dinâmica predador-presa” (Quesado, 2009, p. 18), a estratégia criativa (armadilha) da cena entre o felino (caçador) e o roedor (caça) pode ser verificada em:

Gato	-	[...]
(Entra)		Bom dia, Rato Fraquinho – está matando a vontade de lamber queijo pintado – pensando ser de verdade?
		(Rato Assustado)
Rato	-	Ai! Ui! – Que prazer, Gatão – mas está em cima da hora... Um bom dia pra você... – com licença... vou embora...
Gato (Mau)	-	Ir embora? – Coitadinho! Vou-te agarrar, isto sim, vou te torcer o pescoço, te espremer assim, assim Fazer de ti o que há pouco – pensavas fazer de mim! – depois... um bife, um churrasco – será decerto o teu fim! (Ramalho, 2004, p. 80).

Essa cena inicial consolida aquilo que, dentro do maravilhoso, se daria como uma “ordem de início” (Gotlib, 1998, p. 30) que justifica o ‘princípio da carência’ e desenrolar da trama. Utilizando a fome do Rato, o predador felino e o personagem Gato se fundem para a construção de uma armadilha alegórica de caça, “como isca para atrair as presas” (Odum, 2001, p. 561), em que servirá de estratégia de saciedade de sua própria fome. Essa fome se alegoriza, também por aquilo que é típico daqueles que são dotados da “maldade do lobo” (Warner, 199, p. 227), assim construindo os aspectos de ‘Malfeitor’ que circundam/valoram o lugar de ser/personagem eversivo.

Outro elemento que coloca o personagem Gato sob aproximação dessa classificação predatória, além da óbvia referência desse animal em ser um predador da vida real, é a índole daqueles que com “astúcia e arte causar a morte” (Ramos, 2004, p. 76), o seu comportamento impiedoso e voraz de conseguir seu objetivo: comer o Rato ou utilizar o rabo do roedor para obter leite, independente da maneira, matar a sua fome.

Ainda sob essa perspectiva de uma simbiose negativa, em **A Cabra Cabriola**, o efeito malévolos também é verificado pelo “[...] se a Cabra lhe pegar” (Ramalho, 2004, p. 72). Por mais que esse animal caprino não se configure como um animal – ecologicamente – caçador, na peça, os seus aspectos malfeitores são assemelhados aos aspectos “da natureza das **ogras**” (Warner, 1999, p. 254, grifo nosso), enquanto um ser comumente associado ao devoramento, sequestro, à caça de crianças, principalmente aquelas categorizadas por “malcriada” ou “menininha atrevida!” (Ramalho, 2004, p. 73). Na Cabra, diante de tal aproximação, repousa novamente nossa proposta categórica de personagem predatória, quando associamos a sua interação com a personagem Maria.

Outro efeito malévolos também é percebido, retomando a trama de **O Pássaro Real**, quando observamos o momento em que o Galo é descoberto como o verdadeiro raptor do ‘elemento precioso’: o Ovo de ouro. Pela fala do Currupio “Ele banca o detetive na verdade é o ladrão” (Ramalho, 2004, p. 41), podemos enquadrar esse personagem de duplo modo de atuação<sup>21</sup>, já que esse personagem ora é auxiliador ora é vilão, se revelando por aquilo que Warner (1999, p. 21) vai tratar por “personagens complexas” em que essa “ambiguidade não tolda a divisão entre vilania e virtude”. Para esse redobrimento representativo, podemos novamente pousar nosso paralelo simbiótico e perceber como o fenômeno interativo do Parasitismo que é uma negativa “interação na qual um organismo, o parasita, mantém-se temporária ou permanentemente no interior, sobre ou **perto** [...] de outro ser vivo, o hospedeiro, **e a este prejudica**” (Quesado, 2009, p. 19).

Com a revelação de tais valorações (positivas ou negativas), frente às interações simbióticas, podemos não apenas pô-los em paralelo, mas, perceber,

---

<sup>21</sup> Pondo em correlação tanto a questão da operação da trama, quanto a questão em que fazemos por “situar o texto numa prática cênica, num tipo de atuação e numa imagem da representação” (Pavis, 2008, p. 373), esse personagem se torna um ente literário de dois momentos ou duas *personas* distintas. Duplicidade essa que, também, se faz possível pela aproximação com arquétipos do salvador e do *trickster*, conforme aprofundamos tal possibilidade analítica em **4.2. Sangro, logo existo**.

também, como aquela representação *alfa* ou solitária/migratória se aproxima da categorização proppiana dos Protagonistas, bem como essa representação do predador/parasita se associa simbolicamente com os Antagonistas e como os Auxiliares se coadunam para a alegoria da protocooperação. Assim sendo, destacamos que não estamos classificando biologicamente os personagens ramalhianos aqui abordados, até porque corroboramos com as ideias contidas na obra ensaística de John Berger (2021, p. 62), quando ele menciona que a “arte não imita a natureza, ela imita a criação, às vezes para propor um mundo alternativo”. De mesmo modo, tais possibilidades de interpretar esses conceitos simbióticos nos serviram para perceber como os processos criativos de Lourdes Ramalho (2004) se fazem sob um *devoir* zoopoético, em que a “convivência do real com o fantástico está presente nos animais e seres inanimados que falam e se comportam como humanos” (Coelho, 200, p. 107), todos eles, permeados pela corporalidade imaginário de alguns de seus personagens. Acrescentando-se a essa cessão, poderíamos constatar como a obra ramalhiana analisada, até aqui, é também uma expansão desse comportamento/ser humano que se torna imensurável ou impossível de catalogação, diante do projeto estético Infanto-Juvenil que se constitui das leis da natureza do imaginário ‘maravilhoso’.

## 4 MORAL DA HISTÓRIA

### 4.1 Animalidades do Materno

Ainda sob os liames do que diz a expansão semântica do termo “simbiose”, ou seja, das interações entre indivíduos (animais, seres humanos, personagens e outras possibilidades de alegorias), enfocaremos a relação entre mãe e filho, com ênfase em uma restrição da figura materna. Por tal restrição, destacam-se alguns personagens: a protagonista Tangará, perante sua explícita representação maternal na peça **O Pássaro Real**; além da Mãe, presente na **Cabra Cabriola**. De modo contrário (a anti-mãe), mas ainda sob um recorte de personagens femininos, contudo mediante um “registro negativo” (Meletínski, 2019, p. 134), buscaremos analisar o modo como algumas dessas personagens ramalhianas se fazem aproximadas de uma negatividade alegórica. É o caso da Galinha (esposa do Galo Serapião) e da malfeitora Cabra que intitula a última peça mencionada: na primeira, pelo aspecto da “infertilidade, um estado contrário à natureza” (Warner, 1999, p. 70) e, na segunda, pelo aspecto da “marca diabólica”, segundo Jean Delumeau (2009, p. 528), enquanto um dos aspectos que permeia a demonização do feminino. Em ambas representações, suas feminilidades estão permeadas por estereótipos femininos calcados em valores estéticos e morais bastante tradicionais da Literatura Infanto-Juvenil e, assim, que se reproduzem ou que se pode averiguar na Dramaturgia de nosso *corpus*.

A partir de agora, tomemos consciência de outro procedimento teórico, começando a nos afastarmos daquela abordagem simbiótica, enquanto “fundamentos da Ecologia” (Odum, 2001) e procedendo em uma estratégia de (re)pensar como essa animalidade materna pode ser entendida mediante uma congruência de certos fundamentos epistemológicos que, também, nos afastam da percepção engessada de espécies animais categorizadas por seus “níveis tróficos” (Quesado, 2009, p. 43).

Aproximemo-nos, portanto, dessa outra abordagem teórica:

[...] da descrição de simbiose mãe-bebê, tal como estudada por Margaret Mahler, particularmente a partir do conceito de “preocupação materna primária”, quando o estado de alerta da mãe promove uma vivência mãe-

bebê muito semelhante à do meio intrauterino, com uma comunicação imediata e direta entre as partes. Nesse sentido, como apontou Winnicott, a mãe e o bebê constituem uma *unidade* (Chatelard; Cerqueira, 2015, p. 262, grifos das autoras).

Vista como uma patologia dos transtornos esquizofrênicos, essa relação simbiótica, de uma mãe para com seu filho, nos permite alargar as relações interpretativas de um imaginário que circunda alguns “arquétipos femininos” (Faur, 2000, p. 362) adjacentes ou equidistantes de um estereótipo do materno: a fertilidade natural<sup>22</sup>. Inicialmente, encontramos o arquétipo da Grande Mãe e, como ela foi primitivamente associada “à deusa da fecundidade [...], ela mantém relações tanto com o cosmos quanto com o caos, com o começo criativo – principalmente com o da natureza” (Meletínski, 2019, p. 79).

Por essa associação (e por aquele recorte simbiótico aludido), recoloquemos nossos olhos sobre a peça **O Pássaro Real**, percebendo como a personagem materna Tangará se descreve, para refletirmos sobre a relação de si (seu estado psicológico) com seu corpo (em metáfora à Natureza):

Tang. - O rio desce – e o meu sangue  
sobe para o coração  
sopra um vento de esperança  
que aumenta minha pressão  
[...] (Ramalho, 2004, p. 34).

Nessa cena, a protagonista se encontra encorajada na busca de seu filhote que, outrora, estivera sumido de seu ninho e que, na cena, adivinha uma possibilidade de reencontrá-lo, diante do encontro com o Camaleão (um primeiro suspeito). Por essa descrição, que acontece dentro de um barco (cenário implícito), percebemos como a personagem representa “um mundo dramático – de ações, de forças e poderes conflitantes. Em todo fenômeno da natureza, vê-se o embate desses poderes. A percepção mítica está sempre impregnada dessas qualidades emocionais” (Coelho, 2000, p. 173). Nesta direção, esse mundo emocional se torna reflexo do próprio *ethos* da personagem Tangará em sua referência à Mãe Natureza, que perde um fruto de sua fertilidade: seu “ovo de ouro” (Ramalho, 2004, p. 32).

---

<sup>22</sup> Segundo Durand (2012, p. 223), tal naturalidade estaria, pois, sacralizada por uma “valorização positiva da mulher, da natureza, do centro, da fecundidade”, construindo um rótulo/dever de uma mulher que é feita para a procriação e condenada por sua esterilidade, em paralelo simbólico à passagem bíblica da ‘árvore’, conforme Mateus (7: 17-20)”.

O Tangará Real não é a mãe, mas sim, o filhote. Ele é o Ovo profetizado, simbolizado pela benevolência do “príncipe e futuro rei justo” (Meletínski, 2019, p. 61): ele é, assim, o propósito da matriarca, assim como a vida do filhote tangará pode ser entendida como o sentido da vida da personagem. Sem a prole, não existe a mãe e, com a possibilidade da perda do seu herdeiro real, a Tangará tende a fenecer, cada vez mais, sob o vácuo em sua existência materna ou sob a possibilidade da perda de seu Ovo de ouro.

Tang. - Ai que tristeza tamanha  
já nem posso respirar!  
foi-se o meu ovo dourado  
meu reizinho Tangará!  
[...] (Ramalho, 2004, p. 35).

Nessa cena, a circunstância da asfixia se revela diretamente proporcional à impossibilidade de reaver o ‘filho perdido’. Essa personagem materna, que declara “já nem posso respirar”, pode ser interpretada, nesse trecho, como uma possibilidade de ter sua própria vida em risco e dessa asfixia que toma proporções de “diferentes ressonâncias fantásticas desta grande epifania da morte” (Durand, 2012, p. 96). Com efeito, retomando o contexto do arquétipo da Grande Mãe, o que foi raptado dela não seria apenas o seu filhote, mas a unidade mãe-filho.

Assim como em algumas representações desse Materno sagrado, ela se revela como aquela que põs “no Ovo o germe da vida e o sopro do vento hiperbóreo que anima todos os seres” (Ronecker, 1997, p. 66). Assim, também, ela põs, nesse zigoto, a credence de seu ato de respirar: viver. Nesta direção, o desaparecimento, o perder ou o findar desse “Ovo de ouro no ninho” (Ramalho, 2004, p. 31) pode ser entendido, não apenas, como uma metáfora da destruição da própria vida da personagem mãe-Tangará, mas como da vida de todos os seres.

Outra representação com essa conexão, é a personagem ‘Mãe’ de **A Cabra Cabriola**, posta sob uma forma humana. Sobre essa e outras formas de representação, o ser humano e o animal se assemelham, enquanto forma figurativa, abrangendo diversas possibilidades de sentido que advém do termo “espécie”. Para tal:

Em todos os casos, as figuras são, ao mesmo tempo, criaturas de possibilidade imaginada e criaturas de realidade feroz e corriqueira; as dimensões se emaranham e exigem resposta. *Quando as espécies se encontram* trata desse tipo de duplicidade, porém trata ainda mais dos jogos

de cama de gato nos quais aqueles parceiros não precedem o encontro; espécies de todos os tipos, vivas ou não, resultam de uma dança de encontros que molda sujeitos e objetos (Haraway, 2022, p. 11, grifos da autora).

Por esse conceito de Donna Haraway (2022), a figuração de seres perpassa a mera catalogação da Biologia, pois alarga as nossas possibilidades de representação da *Persona*, ao mesmo tempo que planifica a nossa ‘tão civilizada’ humanidade em relação aos bandos, às manadas e colônias desses seres de outras espécies, que se (re)configuram em personagens, tótems, modelos, arquétipos etc. Estaríamos, pois, espécies e personagens, todos interligados por esse encontro, que se inicia e nunca termina, do *mundo maravilhoso* (do “Era uma vez”) que está presente em grande parte da Literatura Infanto-Juvenil.

Nesse mesmo conceito e figuração, essa obra ramalhiana constrói alguns de seus personagens, em que esses seres (espécies ou personagens, humanos ou não antropomorfos) se encontram no mundo, “onde o biológico e o literário ou o artístico se reúnem com toda a força da realidade vivida” (Haraway, 2002, p. 11) e toda força dos “domínios do fantástico e do impossível” (Warner, 1999, p. 11), de maneira plana, sincrônica ou convergente. Nesse encontro, a Leoa<sup>23</sup> das fábulas (séc. VI a.C.), a Cleópatra do Egito, a árvore do mundo escandinavo *Yggdrasil* (Ronecker, 1999, p. 87), a *Jaguetê* ou Jaguatirica (a onça guardiã da mitologia tupi-guarani) e, me atrevendo a dizer, a própria mãe Lourdes Ramalho, se parecem conectadas por essa espécie do materno que é ‘realmente fantástico’ e ‘maravilhosamente impossível’, cada qual (personagens, deusas ou mulheres), demarcadas por suas fronteiras (imaginárias ou biológicas) físicas da Vida.

Por esse concentrado de figurações e mundos, a personagem Mãe, de a **Cabra Cabriola**, se encontra, tanto por sua representação materna quanto por seu “contato mutuamente constituinte, intra-ativos” (Haraway, 2022, p. 14) daquela *persona* com os outros personagens (animais), colocando todos os agentes em *pé* de igualdade figurativa. Ela não é superior nem é parte integrante de nenhuma cadeia alimentar, ela não é um ser real nem é uma criatura impossível de se assemelhar com alguma mulher de nosso cotidiano. Além de ser um sujeito literário igual ou igualado a todos da trama, a personagem Mãe (da Maria raptada pela Cabra Cabriola) é,

---

<sup>23</sup> Referente à fábula de “A Leoa e A Raposa”, temos uma representatividade do orgulho e força de uma maternidade felina. Cf. ESOPO, 1994.

principalmente, uma possibilidade de figuração do *ethos* materno, que se configura por sua busca ou estar em eterno (re)encontro de si e de sua prole/parte, ou seja: Como se “fossem uma unidade onipotente (fusão com a mãe)” (Chatelard; Cerqueira, 2015, p. 260).

Por duas vezes (uma na CENA 4 a e outra na CENA 5), ela expressa o seu sintoma simbiótico de unidade através de suas falas, a saber: “Pobre de minha filhinha, pobre de mim que estou só” (Ramalho, 2004, p. 74), demonstrando essa percepção de unidade e como esse *pauper* ou estado de escassez ‘da outra e de si’ constroem, mais uma vez, a relação de mútua vitalidade existente entre mãe e filha. A solidão e a pobreza, também, encontram-se em simbiose, de modo que podemos pensar como tal relação se manifesta por um delírio/sofrimento materno, frente a uma “falta de diferenciação entre o *self* e os outros” (Chatelard; Cerqueira, 2015, p. 264) e por reiteradas falas que explicitam um estado de carência material.

Na CENA 7, ao dizer: “E eu não tenho mais dinheiro pra vencer tanta malícia” (Ramalho, 2004, p. 75), após já ter comprado verdura para o Boi, carne para o Cão e cenoura para o Coelho, a angústia da personagem se intensifica até o ponto em que o sumiço de sua filha beira ao irreversível. A possibilidade de sofrimento ou de morte a que Maria pode (ou não) estar submetida, se apresenta como uma conexão, revelada numa busca desesperada pelo “compartilhamento da dor” (Haraway, 2022, p. 102) e de uma unicidade que foi rasgada entre a Mãe e sua outra parte: a filha. Em “com uma espada traspassada dentro do meu coração” (Ramalho, 2004, p. 75), além de evidenciarmos essa ‘comunhão do sofrimento’, há também a figuração bíblica do sofrimento materno e se acende uma alegoria “do vermelho do sangue que ela pode derramar” (Warner, 1999, p. 402), pela luta incessante da busca do ‘sangue de seu sangue’: a sua filha.

Pondo, agora, essas duas figuras maternas mediante os elos semânticos da simbiose (Chatelard; Cerqueira, 2015), a mãe (Tangará) do ovo de ouro e a Mãe (animal/humana) de Maria, ambas sob um olhar de personagens ou reflexos de nossas personalidades/animalidades, podemos indagar sobre como os arquétipos da Grande Mãe estão comumente demarcados por um encontro ou um “o retorno ao lar materno” (Durand, 2012, p. 220). Morada essa que, também, está comumente associada ao útero, ao corpo, ao seio, à Terra, a um *locus* que permeia tanto o Sagrado quanto o imaginário primitivo de um materno ‘natural’.

Apoiadas por uma estereotipada visão da concretização de uma “promessa da fertilidade” (Berger, 2021, p. 60), essas personagens tomam valoração estética de cunho identitário positivo, em que esses arquétipos condensam ainda mais tal processo reflexivo alegórico (persona/personagem). De maneira inversamente proporcional, estariam as ‘antimaternais’, as não-naturais, aquelas que se distanciam desses arquétipos detentores de potenciais símbolos “totêmicos do sexo feminino” (Meletínski, 2019, p. 101) atrelados à fecundação.

Em contrapartida a essa concretização de uma expectativa reprodutiva, retomemos uma pequena menção da personagem Galinha, em **O Pássaro Real**, através da confissão do Galo Serapião que diz: “A galinha não tem ovo” (Ramalho, 2004, p. 41). Ela é apresentada como um personagem figurante, que tem uma funcionalidade marginal no enredo: apenas ‘justificar’ o sequestro do ‘ovo de ouro’ pelo Galo, para sustentar a vontade de seu parceiro – “queria um filho criar”. A impossibilidade de tal concretização, impregna à Galinha um estereótipo aspectual de “decrepitude”, implicando uma possibilidade alegórica da “infertilidade, um estado contrário à natureza” (Warner, 1999, p. 70).

Doutra possibilidade alegórica, do modo em que essa figura galinácea se tornou/fez associada a um símbolo do “animal-industrial”, podemos pensá-la pela figura das “poedeiras” (Haraway, 2022, p. 360) em nossa sociedade ‘civilizada’. Assim como a fêmea estéril ‘não serve’ para o aviário, também não serve para seu macho (galo), que não serve para a reprodução, que não pode ter nenhuma simbiose com seu filho, que não tem a outra parte (a prole), que não tem a si mesma. O *poer* de ovos, em nossa sociedade industrial ou em nosso imaginário, torna-se, portanto, uma representação dos “limites de um corpo feminino disciplinado e normalizado” (Giorgi, 2016, p. 143) de uma dupla condição de fertilidade: para a renovação de novas ninhadas e para o abastecimento de nossa fome/animalidade humana.

Nesse sentido, a personagem Galinha (estéril) se contrapõe à Tangará (fértil), adquirindo uma valoração negativa diante de sua condição de incapacidade e distanciamento de uma moral em que “a maternidade é uma justificativa e um fim em si mesmo” (Ataide, 1995, p. 113). Ao contrário daquela ‘Grande Mãe’, que era comumente associada à fertilidade/renovação pela primavera, a Galinha se aproxima de um feminino (negativo) que, logo assim, repousa sobre ela.

Continuando com essa associação das figuras distanciadas do arquétipo maternal, de modo similar (aquelas que raptam a prole das outras), a malfeitora, como

em **A Cabra Cabriola**, se apresenta como outra figuração desse nosso recorte conceitual de ‘anti- mãe’ e se apresenta como uma aproximação a “múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas” (Delumeau, 2009, p. 465) que se constroem sob uma alegoria do medo. Ela é uma temível personagem que, como uma ceifeira que sempre “tira fora a cabeça” (Ramalho, 2004, p. 76) de seus desafiantes (o Boi, o Cão, o Galo e o Gato), se afasta ainda mais da imagem arquetípica diante de sua personalidade malévola. Quando pensamos em sua fisicalidade, para além da corporalidade animal, encontramos uma menção originária às fadas medievais:

Apesar de as fadas se apresentarem quase sempre humanizadas, existem algumas que, por vários motivos, apresentam ligações com os animais. Na literatura portuguesa medieval, encontram-se algumas, como a Dama Pé de Cabra, cuja peculiaridade animal é mesmo o pé (de cabra), ou a Morgana da Demanda do Santo Graal, que num trecho aparece vestida de pele de lobo, o que a torna um ser demoníaco (Rinaldi, 2017, p. 73).

Sob essa demonização da figura feminina, por Morgana ou pela Dama Pé de Cabra<sup>24</sup>, comumente atrelada a personagens oriundas da “sombra das funestas florestas” (Durand, 2012, p. 96) ou das “florestas encantadas” (Coelho, 2000, p. 78), a pele de lobo e as patas de cabra subvertem a valoração suprapositiva contida naquele arquétipo da Grande Mãe. Infamadas pelo estigma de pagãs, essas duas personagens femininas são, também, reflexos dos processos de marginalização – para não dizer, massacre – de correntes religiosas que foram dominadas/exauridas pela Cristandade Medieval (século XII), em sua subjugação/inquisição de outras culturas e cultos distintos. Ambas, representações de uma natureza de mulher ou das mulheres da Natureza, assim, também, se fazem aproximadas “às ninfas”, conforme Irene Nunes (2010, p. 5), apresentadas como criaturas ligadas “ao culto das águas, das florestas, das montanhas” e como figuras que sofreram processo de demonização pela “mulher sobrenatural”.

Dentro da dramaturgia ramalhiana, a Cabra Cabriola, ao passo que se distancia daquela Grande Mãe (fértil), se aproxima dessa outra alegoria feminina (selvagem). Enquanto uma é aquela que mantém/protege sua progênita no reduto do lar, a outra

---

<sup>24</sup> Azzurra Rinaldi (2007, p. 74) evidencia esse nome por uma bela dama que canta em meio aos bosques europeus, “mas que possui a particularidade de ter o pé forçado como o de uma cabra”. Contida na lenda do ‘Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro’, sob a evidência de Alexandre Herculano (século XIV), essa personagem rapta a filha de Dom Lopes de Haro, seu esposo. Esse que descumpra seu juramento de casamento (nunca se benzer) e, por conseguinte, tem sua filha roubada.

é essa que rapta a prole alheia “pras bandas de lá” (Ramalho, 2004, p. 76). Sob essa marca, a personagem Cabriola se aproxima, portanto, da feiticeira, das sacerdotisas druidas, da sabedoria herbalista, todas elas presentes no Arquétipo da Velha Sábua. Nesse arquétipo, não repousa o lugar do criadouro nem do lar materno: na ancestralidade aspectual dessa “Cabra velha cabriola” (Ramalho, 2004, p. 75) repousa o lugar do medo pela “natureza feérica” (Nunes, 2010, p. 8) que se reveste sob a corporalidade de um animal silvestre, ou do ser não doméstico/domesticado.

Independente das distinções sobre a Galinha de **O Pássaro Real** ou sobre a malfeitira de **A Cabra Cabriola**, em ambas, as alegorias repousam na superfície de uma subversão, através de um *ethos* maternal. Predominando outra simbologia da animalidade (anti) maternal, a mulher personagem ou as formas de personificação feminina passam a ser estereotipadas por uma condição de animalidade. Sobre esse feminino, impera o conceito de “mulher estranha”, que, segundo Giorgi (2016, p. 153), essa mulher “não se enquadra na heterossexualidade nem na espécie humana e que a ameaça, algo que passa pela sexualidade e que desvia a reprodução do humano”.

Como última maneira de vermos esses arquétipos uterinos, enquanto as Grandes Mães estão correlatas na relação de sua fertilidade e o “o sangue de possíveis herdeiros” (Warner, 1999, p. 245) que saem de seu ventre em forma de prole, as Velhas Selvagens estão correlatas na relação de suas esterilidades e a “interposição da impureza feminina constituída pelo sangue menstrual” (Durand, 2012, p. 195). As primeiras repousam sobre a busca incessante – simbiótica – de suas proles perdidas, as outras se encontram alheias à estranheza de um sentimento maternal capaz de justificar o rapto ou a destruição do filho das outras (capazes de gerar).

Pelo símbolo sanguíneo, “universalmente considerado o veículo da vida” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 879), esses arquétipos femininos se fazem presentes, tanto em corporalidade quanto em personificação, nessas personagens ramalhianas que, ora estreitadas por estereótipos femininos ora expandidas por alegorias imaginárias, refletem a nossa própria animalidade humana. Sejam elas, rodeadas por um arquétipo maternal ou, de outras maneiras, para aquilo que possamos pensar sobre os (outros) femininos, a estereotipia do “mistério da fisiologia feminina” (Delumeau, 2009, p. 464) se torna um preponderante instrumento de controle dos instintos, da autonomia e do corpo que sangra para a prole ou que menstrua para o pecado.

## 4.2 Sangro, logo existo!

Pedimos escusas, inicialmente, aos racionalistas e cartesianos, mas, aqui, precisaremos frustrar alguns entusiastas, a respeito de um certo aforismo<sup>25</sup> de Descartes, ao qual, não pretendemos lançar nenhuma paródia ou sarcasmo. Contudo, precisamos refletir sobre algumas concepções, conceitos e definições sobre seu método e como ele presumiu a existência de um abismo entre “qualquer alma racional ou qualquer outra coisa que lhe servisse de alma vegetativa ou sensitiva” (Descartes, 1996, p. 52). Para ele, o racional estaria para o homem, assim como o vegetativo ou sensitivo estaria para os outros seres e, de fato, não há nenhum conflito epistemológico, quando pensamos o quanto esse silogismo valida as distinções operacionais entre o ser humano e outros organismos celulares.

Porém, quando adentramos no “plano primitivo da expressão, de que o símbolo imaginário é a face psicológica” (Durand, 2012, p. 31), sendo esse, um dos produtos resultantes da própria linguagem humana – a Arte, precisamos repensar sobre o modo pelo qual seria uma *existência*, mesmo que metafísica, mesmo que dos seres imaginários, no caso desta pesquisa: os personagens literários.

Derrida (2002) é quem, inicialmente, se mostrou como um dos principais críticos a esse aforismo do ‘pensamento/existência’, enquanto uma máxima axiomática obsoleta. Problematizando o abismo conceitual ou a arbitrariedade especulativa que circunda a distinção (se é que há!) entre o pensamento, a lucidez e o instinto, o que seria a *fobia*? Seria ela um reflexo de nossa ignorância diante de algo desconhecido, ou, talvez, uma criação/confusão de nossas próprias mentes ou, quem sabe, apenas um impulso físico-químico de nosso organismo perante uma ameaça? O que devemos temer? Se pensarmos em nossa própria morte (indivíduo) ou extinção (espécie) essa “distinção entre homens e animais” (Berger, 2021, p. 23) se torna, implicitamente, anulável.

Mediante o delírio ou a ilusão do tempo, formamos nossas famílias, nossas organizações sociais/institucionais, nossos egos e a nossa visão do *alter*, nossas classes e espécies, o futuro daquilo que nunca deixaremos de ser: mortais. É, justamente, sobre isso e sobre “o *sofrimento*, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor

---

<sup>25</sup> Com referência direta a Descartes (1996, p. 94), tem-se o “fundamento da filosofia (chamado *cogito*, abreviação da expressão latina *cogito, ergo sum*, ou seja, *penso, logo existo*)”, conforme notas de Ermantina Galvão.

que podem se apossar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar” (Derrida, 2002, p. 56, grifo nosso) – e por que não dizer, compartilhar – nos colocando em pé de igualdade, não apenas aos animais, mas à maioria das formas orgânicas de nosso planeta. A fobia, portanto, se torna o elemento motriz de que nossa ‘existência’, que é finita ou findada por incidentes ou acidentes, sempre nos coloca em fuga da morte, seja ela por nossas ações (sobrevivência) ou por nossos pensamentos (consciência).

Acrescentando a linguagem à problematização derridariana, temos nela, primitivamente, apenas um utilitário mecanismo de comunicação entre indivíduos de mesma espécie: Assim como as formigas e as abelhas se utilizam de feromônios para suas orientações ou organizações<sup>26</sup> coletivas, ambas (espécies diferentes de insetos) não se comunicam entre si, mesmo que em relação simbiótica ou competitiva. Assim como as presas berram o desespero e os predadores rosnam a satisfação de uma potencial refeição, a linguagem, portanto, se torna elemento novamente utilitário da preservação ou perpetuação de suas próprias vidas.

Neste ponto, em específico, assim como insetos diferentes não conversam entre si, animais não debatem sobre seus direitos de sobreviver, o *homo sapiens* não é capaz de configurar nenhuma poesia capaz de demonstrar aos outros ‘não-humanos’ aquilo que ele sente ou, conforme viemos refletindo, aquilo que ele teme. Em rebelião a isso, existe uma “passagem da natureza para a cultura” em que Berger (2021, p. 20) nos aponta como passamos a ‘inventar’ ou como “acreditava-se que ao homem é que faltaria a capacidade de falar com os animais – daí as histórias e lendas de seres extraordinários, como Orfeu que conversa com os animais na língua deles”.

Nessa crença, nesse mundo órfico e nessas espécies de (extraordinários) seres, os homens e animais se enclausuram de uma “imagem da fantasia” (Todorov, 2012, p. 79) em que a Arte se torna reflexo da(s) cultura(s) hominídeas, em que “A literatura é sempre mais que a literatura”, em que os seres são sempre mais que todos nós: os/as personagens. Só sob essas imagens, poderíamos nos (re)encontrar, nos reconhecer, compreender a Quimera que somos – ao contrário, Descartes (1996, p. 45) a reduziu a mero “erro mais comum de nossos sonhos”, a um engano ou delírio.

---

<sup>26</sup> Odum (2001, p. 335) nos aponta, inclusive, como ocorre “uma divisão de trabalho entre três castas – reprodutores (rainhas e reis), obreiras e soldados – cada qual morfologicamente especializada para desempenhar as funções de reprodução, obtenção de alimento e proteção”, de modo em que podemos perceber o grau de complexidade e efetividade comunicativa entre esses, diante de elementos não-verbais nem gestuais.

Aos personagens literários, não pretendemos, aqui, lhes conceber a morte como um fenômeno concreto, tampouco colocá-los como objeto de estudo da habilidade linguística, mas descobrir como eles são ou se tornaram nossos reflexos ou, permeados pelos “recursos das diversas modalidades do imaginário e dos estilos expressivos da imagem” (Durand, 2012, p. 432), como seres humanos e não-humanos estão representados nessas formas de personalidades alegóricas. Nesse sentido, não é a condição da mortalidade nem da verbalização que nos torna personagens, mas outra coisa: o sofrimento, a angústia, a dor da condição que nos torna iguais (imaginariamente ou concretamente), a dor da vida, a dor que se derrama em viver.

Para tal ‘condição da vida’, tanto em Derrida (2002, p. 83), quando se utiliza do termo “vivos para a morte”, quanto em Bataille (1993, p. 29), quando aponta para o corpo em eterna “essência do sacrifício”, existimos nos personagens literários assim como eles são reflexos de nossa própria existência, todos nós e eles: decadentes ao padecer da vida/morte. De tal asserção a qual chegamos, não é a capacidade de pensar, nem é a condicionalidade de morrer, mas o medo/pensamento da morte e do sofrimento que se esconde por trás do ato de sangrar. Esse sangrar se torna, portanto, “o critério de compartilhar a dor para aprender o que é o sofrimento” (Haraway, 2022, p. 102), convergindo para o modo pelo qual vemos o ser humano/animal e os personagens literários.

Diante deste sangrar, nos tornamos, também, personagens de nossa própria existência e fazemos, dos seres animais, uma presença constitutiva de nossas personalidades. Em outras palavras:

A presença dos animais na literatura e nas artes ganha, assim, insuspeitados contornos e uma notável complexidade. Tomados como animais-animais, que sentem, **sofrem**, possuem habilidades próprias e autoconsciência, eles passam a povoar o imaginário da literatura e das artes a partir do final do século XIX, sob uma perspectiva mais ética e não circunscrita aos recursos da metáfora, da alegoria, do antropomorfismo e da metamorfose (Maciel, M., 2023, p. 27, grifo nosso).

Desse modo, afunilamos nossa observação sobre o *ethos* de alguns personagens ramalhianos circunscritos ao nosso corpo de análise. Assim como, no exercício do teatro, Aline Almeida (2018, p. 54, grifos da autora) nos aponta para um processo de “alteridade” em que “o **Eu**, na sua forma particular, só pode existir através de um contato com o **Outro**”, encontramos um outro modo de coexistência, redirecionando-nos a observar como um ser ou um personagem pode ser visto como

uma **criatura** “nascida do sangue e que terminará em sangue” (Seligmann-Silva, 2011, p. 151). Por esse axioma do *ego* e do *alter*, o homem ou o animal, a personalidade ou a personagem, as criaturas e as criações, se tornam conceitos aproximados pelas extraordinárias leis do imaginário, obviamente impossível de viver, porém impossível de existir sem ele.

Diante deste sangrar percebamos como certos personagens ramalhianos podem ser, de certa maneira, um espelho de nossa “capacidade de reconectar”; percebamos como podemos ser/estar interligados por uma existência que “significa compartilhar o sofrimento” (Haraway, 2022, p. 112), enquanto forma de experiência hemorrágica marcada pelo *ethos* e pela trama.

Em estreito a essa abordagem, destaquemos o personagem Galo Serapião de **O Pássaro Real**. Vejamos como ele se comporta, na trama, como um tipo de criatura descrita por Lewis Hyde (2017, p. 51), em que, ao passo que ele se mostra dotado de “astúcia”, logo se vê dominado pelo “sangue que alimenta a mente” e pelos seus atos mais impulsivos de sua animalidade comportamental. Absorvido pelo desejo de “um filho criar” (Ramalho, 2004, p. 41), essa ave-personagem, além de capturar o filhote da protagonista Tangará, se configura como uma “figura enganadora – conforme definições de nossa sociedade – moralmente ruim” (Doty; Hynes, 1997, p. 28, tradução nossa<sup>27</sup>) e como uma criatura dissimulada que se utiliza de seu potencial de violência através de sua “ponta do esporão” (Ramalho, 2004, p. 34).

Com um primeiro caráter de “grande detetive”, que é “conceituado” e que “descobre qualquer ladrão” (Ramalho, 2004, p. 32), o personagem galináceo deixa pistas de suas verdadeiras intenções, sempre demarcadas por parênteses, ao ludibriar os outros personagens em busca do ovo ‘perdido’ – que ele quer que assim permaneça, sob suas posses –, tais quais: “(Está como eu quero)” ou (é isto o que eu quero [...] tirar daqui... despistar)” etc. Como uma conduta dissimulada ou como um reflexo das “pessoas trapaceiras e enganadoras” (Silva, 2019, p. 33), o Galo Serapião atua dubiamente dentro da trama: interativamente com o Currupio (auxiliar) e o Tangará (protagonista), ele se apresenta como o ser capaz de “prender o criminoso” (Ramalho, 2004, p. 34), em vigorosa prontidão; introspectivamente (por isso a marca dos parênteses), ele se implica como um potencial assassino doloso, quando

---

<sup>27</sup> Texto original: “Despite Augustine’s dictum that good can come from evil, we are taught to reject almost automatically the suggestion that a *deceitful figure* – by the definitions of our society, morally bad – can bring about good”.

diz/pensa “(se eu matar este idiota [...] os outros vão sossegar)”, capaz de fazer tudo para saciar seu desejo.

Por tal dubiedade e por seu implícito caráter mortífero, algumas indicações de uma crua violência, como em “vou abrir sua barriga” ou em “matar esse verme” (Ramalho, 2004, p. 34-35) se fazem diluídas em meio a um texto sob constante “relação entre o sério e o cômico” (Maciel, D., 2019, p. 38) e uma sequência de cenas sob operante “solução dramática bem realizada” (Lúcio, 2005, p. 28) próprias de uma literatura ou de um teatro que é voltado para crianças. Mesmo que em indicações diluídas, o Galo Serapião nos aponta para o vermos como “aquele que engana ou trapaceia” (Doty; Hynes, 1997, p. 14)<sup>28</sup>, não apenas as suas intenções – tomar para si “o mimoso tangará” (Ramalho, 2004, p. 41), mas a sua própria natureza, que é próxima “com a brutalidade e força letal” (Hyde, 2017, p. 269).

Ao observamos, dessa maneira, começamos a nos aproximar de uma figura, novamente arquetípica, relativamente peculiar:

Na perspectiva de Lewis Hyde (1998), *tricksters* são personagens arquetipos e aparecem em diferentes culturas; são “boundary-crosser” (atravessadores de fronteiras). Os *tricksters* atravessam e, muitas vezes, quebram regras sociais; mais ainda “violam princípios de ordem social e natural, rompem com a vida normal, ludicamente, e restabelecendo-a sob uma nova perspectiva” [...] neste caráter de agente duplo, de “atravessadores de fronteiras” a “criadores de fronteiras”, que compreendemos a duplicidade de inversão e subversão do *trickster*; mais especificamente, como personagem, o *trickster* opera ora sob uma configuração descontínua, ora transformadora nas narrativas que protagoniza, conforme já afirmamos anteriormente (Silva, p. 31-32).

Esse aspecto da quebra, da violação e da subversão, assim reiterado por Meletínski (2019, p. 77), também configura o “arquetipo do *trickster*” por uma maneira de indicação às “pessoas medianas” que têm, como mote de suas existências, “a necessidade de lidar com a vida com meios nem sempre elevados” a fim de, também, se fazerem pertencentes a determinadas imposições da existência social. Quando olhamos para o contexto social do imaginário do povo do Nordeste, que é constitutivo à zoopoética ramalhiana, logo associamos o Galo Serapião ao estereótipo do Sertanejo, em que “homens e animais se irmanam na peçonha, na crueldade, na esperteza, na selvageria, na resistência, na astúcia, na sede de sangue e de carne”

---

<sup>28</sup> Texto original: “The first use of the English term *trickster* appeared in the eighteenth century (according to the Oxford English Dictionary: 3402), not as an anthropological category, but to designate morally *one who deceives or cheats*.”

(Albuquerque Jr., 2001, p. 191), em consonância de ‘castas’ que se pré-definem como um tipo de “clãs patriarcais”.

Sob essas imposições do patriarcado, o galo<sup>29</sup> que não é detentor da “prole potente” (Haraway, 2022, p. 376) e que não é patrono ou detentor de sua linhagem, jamais teria espaço/existência em uma “uma sociedade cujo núcleo era a família e nela o patriarca, o homem viril” (Albuquerque Jr., 2001, p. 156). Para afirmar/pertencer a este lugar ou a esta moral, o “Galo Delegado” necessita de sua índole de “Falsário” (Ramalho, 2004, p. 38) para, novamente, atestar sua paternidade/virilidade, mesmo que às custas de “um ovo de bicho alheio”, neste caso, da protagonista Tangará.

Circunscrito à relação entre esse personagem e o arquétipo do *trickster* (Silva, 2019, p. 141), o *ethos* dessa criatura é “configurado por meios de iniquidade e violência”, a fim de, única e exclusivamente, saciar o desejo de sua existência que está objetivado em possuir, na possibilidade da evidência de “sua prole” (Haraway, 2022, p. 377), o seu pertencimento ou mérito dessa virilidade. Através da força com o dolo e “com o esporão”, enquanto recurso de superação, independentemente de quem seja (ou não) ‘inocente’, o Galo Serapião revela a sua verdadeira face e a sua autêntica *persona*.

Ainda sobre a abordagem hemorrágica (seres que sangram e fazem o outro sangrar) e sobre essa figuração *tricksteriana* representada pela “astúcia como meio” em prol de “satisfazer interesses puramente egoísticos” (Meletínski, 2019, p. 68), uma dupla de criaturas ramalhianas – e sua forma interrelacional – se apresenta como outra possibilidade desta análise em curso. Os personagens que intitulam a peça **Dom Ratinho e Dom Gatão** se apresentam indissociavelmente relacionados, em uma espécie de contato conflitante em que, por tal contenda, tal relacionamento se evidencia.

Percorrendo ao longo dos séculos XIX e XX, em virtude de uma “força na era da impressão computadorizada e do guia da televisão” (Eisenstein, 1998, p. 299), também muito demarcada por um ‘boom’ de *Cartoons* e animações (hoje digitais) de desenhos infantis, evidencia-se também obras como é o caso do célebre ‘*Tom and Jerry*’ (1940) de William Hanna e Joseph Barbera. Em ambas as situações, inclusive

---

<sup>29</sup> Em similitude metafórica, essa criatura se aproxima do estereótipo do ‘animal/homem sertanejo’, como aquele que é “feito para as brigas de galo e se entregando com vigor a lutas violentas” (Bradesco-Goudemand, 1982, p. 67), novamente, confirma como o imaginário popular do Nordeste regionalista se constitui de uma relação patriarcal, em virtude da ‘macheza’.

a de **Dom Ratinho e Dom Gatão**, há uma certa preservação de traços bufônicos muito semelhantes com alguns aspectos da relação teatro/circo presente da figura dos *clowns*. Esses dois personagens se apresentam, portanto, por esses dois tipos:

[...] no tocante às características propícias à comicidade, é interessante notar a ambiguidade presente no *trickster*: o pregador de peças e o ingênuo, o embusteiro artiloso e o bobo, o esperto e o tonto. Esses opostos estão presentes nos cômicos das sociedades indígenas e nos bobos e bufões. No tocante aos palhaços, essas qualidades vão aportar em personagens distintas: o **branco é o esperto**; o **augusto é o bobo**, a vítima dos ardis do branco (Braga; Tonezzi, 2017, p. 101, grifo nosso).

Essa ambiguidade contida nessas duas figuras é feita, também, pela “criação de uma dupla cômica antagônica, que oscila entre um tipo **dominante**, o *Clown Branco*), e um tipo **dominado**, o *Augusto*” (Guinsburg *et al.*, 2006, p. 85, grifo nosso), revelando uma certa preservação de traços cômicos que advém “das influências originárias do *clown* primitivo e do Pierrô do século XIX” e que podemos encontrar na relação interativa que se desenvolve naquela trama. Por tais elementos cômicos, temos nos personagens do Rato e do Gato a mesma equivalência entre as figuras do Augusto (bobo/dominado) e do Branco (esperto/dominante).

Demarcados por uma rivalidade cômica, vejamos como essa ambiguidade é refletida nesses dois personagens ramalhianos e como eles constituem um “duplo movimento” (Hyde, 2017, p. 303) para o desencadear de efeitos humorísticos necessários a uma trama que tem, conforme Meletínsky (2019, p. 73), um enredo marcado pela “enganação do simplório (bobo)” e pela finalização em restauração/superação pela própria “parvoíce (simploriedade ingênua)”. Para tal observação, se faz necessário nos atentar sobre o caso do personagem roedor (Dom Ratinho), sob o aspecto bufônico do parvo.

O Rato constrói uma identificação cômica, conforme Patrice Pavis (2008, p. 60), mediante um aspecto do *bufo*, em que o “ridículo ou risível” se torna o “objeto de sátira e motor de sua ação”, frente a uma certa quebra de expectativa criada na trama particular desse personagem. Inicialmente, esse personagem se declara imaginativamente, como uma possibilidade de coragem ou possibilidade daqueles “sedentos por estarem no campo de batalha, [...] e ansiosos por vingar-se do inimigo o quanto antes” (Meletínski, 2019, p. 53). Ou seja:

Rato - [...]

- Com este queijo na barriga
  - Vou crescer até demais!
  - criar músculos, peitarra!
  - Ser atleta até capaz
  
- De pegar o pobre gato
  - medroso a não mais poder,
  - Bater-com meu sapato
  - fazê-lo gritar, gemer...
  
- Esmurrá-lo bem nas ventas,  
no chão a cara esfregar!  
e ele todo apavorado,  
todo humilhado a implorar! (Ramalho, 2004, p. 81).

Esse “queijo na barriga”, como uma espécie de elemento catalisador de coragem/esperança, coloca Dom Ratinho numa expectativa de se mostrar capaz de enfrentar ou de dar um fim à condição de presa que o rodeia, frente aos intentos de Dom Gatão. Permeado pelo sofrer da fome e por uma metafórica “invasão faminta por liberdade” (Haraway, 2022, p. 26), esse alimento se apresenta como uma possibilidade de subversão (mesmo que extravagantemente delirante) da vulnerabilidade que esse personagem se encontra.

Diante de tal expectativa, a trama sofre um movimento fundamental em face de “uma mudança de posição dentro da configuração actancial” (Pavis, 2008, p. 3), colocando o Dom Ratinho sob uma situação de tensão (garras do Gato) e sob uma nova perspectiva de comportamento:

- |      |   |  |
|------|---|--|
| Rato | - | Não me coma, D. Gatão<br>– tenho uma doença antiga<br>fiz um exame de fezes<br>deu solitária e lombriga! |
| Gato | - | Não acredito! É conversa<br>fiada pra escapar!   |
| Rato | - | Sofro também das urinas,<br>diarreia e mal estar!  |
|      |   | Tenho caspa, convulsões<br>asma, bronquite febrão,<br>coqueluche, diabete,<br>doença do coração!         |
|      |   | [...]  |
|      |   | Mas sofro de amigdalite,<br>hemorroida, inflamação,<br>reumatismo, tosse braba<br>hepatite e catarrão    |
|      |   | [...]  |

Tenho alergia, frieira,  
torcicolo, nervosão,  
arteriosclerose preta  
na raiz do coração  
estou sofrendo de AIDS,  
que peguei numa transfusão! (Ramalho, 2004, p. 82).

Valendo-se de uma simbologia de “criatura temível, até infernal, [...] que propaga a peste, [...] que envia doenças, este animal, tido como impuro” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 847), D. Ratinho se utiliza de um recurso de representação escatológica de si. Através de “tenho uma doença antiga” ou “sofro de [...]” (Ramalho, 2004, p. 82) e uma sequência de menções patológicas, esse personagem se utiliza de um aspecto do *trickster* que “rapidamente cria uma nova e maior mentira” (Doty; Hynes, 1997, p. 167)<sup>30</sup>, para tentar se evadir ou se livrar de suas encrencas: neste caso, a ameaça do Gato. Ou seja, o personagem roedor, que antes se apresentava como destemido e confiante (delírio), agora se utiliza do “caráter endêmico da peste” (Delumeau, 2009, p. 155) para tentar gerar o medo em seu Antagonista, o que acaba revelando, na verdade, a sua covardia e sua inferioridade. De tal modo, assim se evidencia uma quebra de expectativa pela maneira em que D. Ratinho se utiliza da aproximação do blefar e do “bofar” que, segundo Braga e Tonezzi (2017, p. 199), se fazem elementos constitutivos dos “agentes de humor”.

De mesmo modo, Dom Gatão se efetiva na trama: inicialmente, como um ser característico “de crueldade e fingimento” ou com a astúcia dos “destruidores” (Ronecker, 1997, p. 321). Sob esse aspecto impiedoso, também atrelado à existência de um “morrer de fome” (Haraway, 2022, p. 110), esse personagem felino faz uso de sua força e potencial amedrontante:

(Rato Assustado)

Rato	-	Ai! Ui! – Que prazer, gatão – mas está em cima da hora... Um bom dia pra você... – com licença... vou embora...
Gato (Mau)	-	Ir embora? – Coitadinho! Vou-te agarrar, isto sim, vou te torcer o pescoço, te espremer assim, assim

<sup>30</sup> Texto original: When Jesucristo challenges and inverts this life with a well-placed pebble, Pedro rapidly crafts a new and larger lie, and a greater challenge and inversion, by deeming the act a miracle.

Fazer de ti o que há  
 pouco – pensavas de mim!  
 – depois... um bife, um churrasco  
 – será decerto o teu fim! (Ramalho, 2004, p. 82).

A rubrica “(Mau)” sintetiza bem todo o conjunto de ações/ameaças que D. Gatão faz à sua potencial presa, demonstrando um primeiro caráter de predador destemido que se utiliza da “lógica da violência” (Giorgi, 2016, p. 42) para sua propensão alimentar ou sua imposição de superioridade. Com o encadeamento da trama, em que o Gato consegue “só a cauda” (Ramalho, 2004, p. 83), exigindo “um bom litro de leite” como elemento de troca, esse personagem chega à consequência final de sua índole e suas ações.

Impactado pelo desdobramento de seu comportamento, o Gato se torna vítima de sua própria atuação, pois gestos violentos recaem sobre o Gato, enquanto o seu resultado final: “esfolado, [...] chamuscado, [...] destroncado, e [...] machucado” (Ramalho, 2004, p. 46), novamente, ocorrendo uma quebra de expectativa e convertendo a criatura feroz em criatura ferida. Tal quebra/conversão, novamente, nos aponta sobre a polarização “carregada de humor” (Braga; Tonezzi, 2017, p. 181) em que o Rato e Gato se inserem.

Por esses dois modos representativos, reiteramos o encontro entre alguns pontos em comum, em que D. Ratinho (antes forte e depois enfermo) e D. Gatão (antes fera e depois ferido) se constituem permeados por uma alegoria da fome ou “daquilo que nos faz enfrentar os atos de nutrir e de matar” (Haraway, 2022, p. 154), revelando-nos uma possibilidade alegórica (pelo humor) em que o arquétipo tricksteriano se evidencia como uma representação satírica de nossa sapiência ou ingênuo racionalismo humano.

Assim como o personagem roedor pode ser pensado como uma caricatura encantadora, da ingenuidade e da simplicidade, que se encontram exaustivamente nos “Auguste” (palhaços) dos circos” (Bradesco-Goudemand, 1982, p. 56); em processo de chacota por sua inferioridade, o felino também pode ser pensado como o “bufão branco” (Braga; Tonezi, 2017, p. 73), apelando a ser percebido “em termos visuais, olfativos ou auditivos, os apuros, as necessidades e o estado orgânico vivido pelo corpo” como um ser em processo de escárnio por sua superioridade.

Independente dos “elementos escatológicos” ou “elementos cômicos e lúdicos” (Doty; Hynes, 1997, p. 58)<sup>31</sup> que constituem essas duas criaturas (o Rato/Augusto e o Gato/Branco), em suas distinções ou aproximações, o arquétipo do *trickster* se disfarça nesse aspecto humorístico e, pensando nesses personagens, como uma alegoria da própria escatologia e ridicularidade que marca o animal humano. Há quem diga que o “papel pragmático do bufão” (Braga; Tonezzi, 2017, p. 210) é o de entretenimento, no entanto, Dom Ratinho e Dom Gatão nos mostram que eles indicam a maior representação de nossas condições de existência ou, quem sabe, a piada mais sem graça e sem expectativas que possa existir: o ser humano.

Outra maneira escatológica para pensar o sangrar, completamente distante de qualquer dimensão de humor, é a de como o *trickster* se constrói submetido a um modo de “violência” em que suas condutas interesseiras os colocam sobre um limiar do “mistério da morte como pré-requisito da vida (Doty; Hynes, 1997, p. 146)<sup>32</sup>. Ou seja, essa criatura, sob as bases arquetípicas do “egoísta racionalmente interesseiro” (Meletínski, 2019, p. 197), às vezes, é a vítima ou o maior prejudicado de suas próprias ambições ou ânsias. É o caso, por exemplo, do que ocorre em **A Cabra Cabriola** e com os personagens decapitados pela Cabra.

Demarcados por um cenário de carestia, o Boi que pede “verduras”, mesmo que “murchas”; o Cão que reclama da “carne” que recebeu e que só dá para tapar “um buraco de dente”; o Coelho que exige “uma cenourinha”, o Galo que solicita “um punhado de milho” e o Gato que reivindica “litros de leite” (Ramalho, 2004, p. 73-75) se condensam em um certo tipo de “vidas coletivas” (Haraway, 2022, p. 272) marcadas ou predestinadas para o abate. Sob o manto dos corajosos que se propõem ao resgate de dizendo “[...] garanto que vou lá” (Ramalho, 2004, p. 75) e que, não tendo nada a pagar/desembolsar em vista do preço da Cabra Cabriola, lhes resta apenas uma suposta coragem e, conseqüentemente, seus sacrifícios em vão.

Lourdes Ramalho poderia ter escolhido diversas outras maneiras de figuração cênica (Pavis, 2008, p. 88), tais como uma petrificação, uma prenda, uma punição ou qualquer outra representação de “exclusão (enquanto signo de uma passagem da vida para a morte, [...])” (Giorgi, 2016, p. 22) desses personagens dentro/fora da trama.

---

<sup>31</sup> Texto original: “Although *scatological elements* are not as prominent in the stories about Hermes as they are in other *trickster* collections, *comic and playful elements* are just as frequent.”

<sup>32</sup> Texto original: “*The violence can now be associated with the mystery of death as the prerequisite of life, [...].*”

Todavia, ela adota o jogo em que se dá “a cabeça fora” (Ramalho, 2004, p. 75) e uma explícita representação de decapitação dessas criaturas sumariamente descartadas durante o enredo.

Fica a pergunta: Como seria uma encenação dessas cabeças cortadas, em uma Escola de Ensino Fundamental ou em um ambiente lúdico *para crianças*? Apesar da ausência da resposta (que não é, mesmo, o intento desta pesquisa), tal pergunta nos revela um lado macabro da Literatura Infanto-Juvenil que se utiliza “do medo por detrás” (Ataide, 1995, p. 94) desses decapitados/sangrados pela antagonista.

Mesmo quando o encadeamento da trama nos leva “até sua solução final e a volta ao equilíbrio normal” (Coelho, 2000, p. 70) das tensões antepostas, quando a personagem Formiga resgata Maria e devolve as cabeças aos personagens decapitados, o efeito de “uma preparação mental” ou “tomada de consciência de uma situação perigosa” (Delumeau, 2009, p. 277) se instaura, transformando-se em uma configuração de *ethos* – em que a Malfeitora foi vencida, mas, acima de tudo, o que realmente foi conquistado foi uma implantação do medo de quem vai ter a próxima cabeça arrancada.

### 4.3 Além do mal e do bem

Sob essa semente do medo ou sobre a sua (re)produção em nosso mais profundo inconsciente, um maniqueísmo avassalador perpassa nossas mais frágeis ou crédulas concepções do que possa ser (des)qualificado como algo/alguém ruim ou bom, fazendo-nos questionar quem, por vezes, ou o que possam ser nossos demônios e nossas divindades. Adentrando nesse universo dualista e nos permitindo, também, mediar um “deslocamento dos limites do sagrado e do profano” (Bataille, 1993, p. 33), busquemos colocar nossas lentes sobre algumas criaturas de nosso *corpus* e que são atravessadas por esse “maniqueísmo que divide as personagens em boas e más, belas ou feias, poderosas ou fracas, etc” (Coelho, 2000, p. 54).

Sem perder de vista, ainda, o construto representativo que circunda **A Cabra Cabriola**, foquemos nossos olhos, agora e mais profundamente, sobre a vilã ou figura macabra dessa peça de Lourdes Ramalho, voltando nossa mirada para “a origem sobrenatural da mulher, que vem da floresta[...]”, que aponta na direção que José Mattoso (1983, p. 39, grifos do autor) anotou: a “velha lenda da **Dama do Pé de Cabra**”, na versão de Alexandre Herculano (s.d.) enquanto fonte dessa representação

malévola e desse mal feminino. Tal figura, como já mencionamos, se aproxima da Cabra Cabriola, principalmente, quando a analisamos pelo aspecto amedrontador emitido pelas Lendas<sup>33</sup> e como, segundo Paulo Pereira (2008, p. 17), enxergamos uma relativa “transcontextualização” dessa representação feminina por uma “renovação mitopoética” dessa corporalidade caprina.

Vejam os como a Cabra Cabriola e a Dama Pé de Cabra se equiparam como uma alegoria que se baseia em duas fobias de um mesmo estereótipo: o feminino. A primeira delas é a “configuração sobrenatural da personagem” (Alves, 2014, p. 52) e como esse feminino toma proporções diabólicas, enquanto representação de “figuras mágicas” (Delumeau, 2009, p. 526) permeadas pela assimilação “entre heresia e feitiçaria”, marcada pela corporeidade caprina, a qual acentua ainda mais a configuração sobrenatural ou representação mágica de ambas as personagens em análise deste tópico. A segunda fobia se constitui atrelada ao aspecto do poder financeiro e de como esse feminino toma uma dimensão ‘profana’, quando olhamos para essas personagens enquanto possibilidade alegórica de uma “posição mais privilegiada da mulher nas culturas bárbaras” (Oliveira, 2008, p. 177). Por tal mensuração, o fator econômico acentua ainda mais a posição das “malévolas mulheres” (Wanner, 1999, p. 265) contidas de qualquer autonomia e de qualquer domínio capital que ameace as ordens patriarcais.

Vejam os, a partir de agora, como essas personagens carregam tais estigmas e como elas evocam um “ser feminino, proveniente em geral do outro mundo” (Ronecker, 1997, p. 132) e por sua histórica associação com esses males. Começamos, portanto, comparando a Dama Pé de Cabra e a Cabra Cabriola, pela ‘encarnação’ da fobia que advém de “elementos assombrosos e sobrenaturais” (Alves, 2014, p. 58). Na primeira obra, há um momento em que Dom Diogo Lopes quebra o pacto de nunca se persignar<sup>34</sup>, promovendo uma feroz reação, por parte da Dama:

O barão olhou para ella: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabellos eriçados: E ía-se alevantando, alevantando ao ar, com a pobre D. Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo: o direito estendia-o por cima da mesa para seu filho, D. Inigo de Biscaia. E aquelle braço

<sup>33</sup> Cf. BAG, Mario. *Cabra Cabriola (Bicho-Papão)*. 13 *Lendas Brasileiras*. São Paulo: Paulinas, 2005. p. 8-09.

<sup>34</sup> Maneira pela qual os cristãos se benzem, utilizando o dedo polegar para realizar um sinal de cruz em três partes do corpo: na testa (livrar dos maus pensamentos), na boca (livrar das blasfêmias) e no peito (livrar das ações pecaminosas), em paralelo simbólico, também, à chamada Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito).

crescia, alongando-se para o mesquinho, que, de medo, não ousava bulir nem falar. E a mão da dama era preta e luzidia, como o pello da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras. [...], e, continuando a subir ao alto, saiu por uma grande fresta, levando a filhinha que muito chorava. Desde esse dia não houve saber mais nem da mãe nem da filha (Herculano, 1918, p. 14).

Nesse trecho da obra, a personagem se metamorfoseia em uma espécie de monstro “curvado em garras”, levitando e “levando a filhinha” do casal em um de seus braços, de modo em que se revela um certo tipo de criatura dotada de “forças que o homem não podia controlar” (Mattoso, 1983, p. 39) e de um destino que jamais esteve em uma possibilidade de final feliz<sup>35</sup> para D. Lopes. Estando apenas sob a subordinação de um “interdito imposto ao Cavaleiro” (Soares, 2011, p. 24), a figura do patriarca (força física e bélica) se neutraliza diante das forças sobrenaturais da Dama Pé de Cabra. Del maneira, essa personagem feérica se torna um protótipo perfeito ou produto de um medo que é capaz de subjugar o ‘macho’, diante de seu poder de “invocar os poderes do inferno” (Delumeau, 2009, p. 526).

Sem se utilizar desse caráter da metamorfose, mas apresentando-nos a própria forma animal, a Cabra Cabriola de Lourdes Ramalho é marcada por uma força descomunal e uma malevolência capaz de superar/decapitar o Boi, o Cão, o Coelho e o Gato – ambos trazidos sob a representação de animais machos. Se revelando, também, como uma configuração de uma “força invisível e misteriosa” (Coelho, 2000, p. 169) que é própria da Literatura Infanto-Juvenil, ou seja, a capacidade destrutiva desta vilã ramalhiana se transforma naquela primeira fobia, promovendo uma expansão das proporções feéricas que tal personagem se encarna. Proporção essa que, novamente, repousa naquele feminino diabólico quando a Cabra adverte Maria, através de “reze chegou sua hora!” (Ramalho, 2004, p. 73), revelando como tal personagem, também, se encarna como um tipo de demônio fêmea e de um perigo que circunda a quebra de outro interdito ou pacto: a relação hierárquica de filha e da Mãe. A desobediência de Maria abre as portas para uma “rutura do mundo natural” (Soares, 2011, p. 18) e para a urgente intervenção da naturalidade das coisas (estado de obediência), representada pelas “artes da Cabra” (Ramalho, 2004, p. 73) como um

---

<sup>35</sup> Fazendo um contraponto ao aspecto moralista presente nos Contos, a obra de Alexandre Herculano (1918) preserva esse aspecto de um maniqueísmo moral, porém é construído “no universo da lenda medieval”, em que não se faz necessário a conclusão do enredo com um final restaurador do conflito inicial, neste caso, a restauração do pacto quebrado entre a Dama e o Cavaleiro.

artifício alegórico em que o medo alerta os ‘blasfemos’ e o atentado pune os subversivos.

Por tal constituição fóbica, a Dama Pé de Cabra e a Cabra Cabriola, também, se aproximam pelo aspecto assombroso de como imagens de mulheres foram associadas a seres diabólicos, especializadas “nos raptos de crianças e na antropofagia” e detentoras de poderes sobrenaturais que se fortaleciam perante o sacrifício infantil e rituais satânicos, enquanto uma amplificação do ‘mal’ presente na “ligação da mulher à cultura pagã” (Oliveira, 2008, p. 172) e a qualquer forma de distanciamento da castidade e da sujeição da ‘mulher ideal’: a imaculada, temente e mãe do próprio deus (macho) cristão.

Distantes de qualquer possibilidade de representação de um feminino mariano/sacro, a Dama Pé de Cabra desaparece com “a pobre D. Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo” (Herculano, 1918, p. 14), assim como a Cabra Cabriola “arrasta Maria” (Ramalho, 2004, p. 73), ambas indo para as sombras que se fazem alegorizadas pelo “regressar à floresta” (Soares, 2011, p. 27). O rapto aponta para alegorias potencializadas, diante de suas estigmatizadas aproximações a um modo fóbico ou a um tipo de personagem universal a ser temido, em nosso mais profundo “material imaginário” (Durand, 2012, p. 54) subconsciente.

Outra aproximação (pela fobia) que podemos observar, nessas duas personagens caprinas, está na relação entre o feérico “premente e constante associado à assombrosa figura feminina” (Alves, 2014, p. 57) e certas estigmatizações restritivas a um poder financeiro que represente qualquer “trunfo do modelo matriarcal” (Oliveira, 2008, p. 167). Simplificadamente, na mulher dotada de fortuna ou poder financeiro, estaria a construção de um medo que se volta à repulsa de qualquer representação de uma mulher dona de si. Através dessa acepção fóbica (do poder da mulher afortunada), olhemos para um certo momento em que o personagem Dom Diogo Lopes tem seu primeiro contato com a *fremosa* Dama Pé de Cabra, segundo a narrativa de Alexandre Herculano (1918, p. 8-9, grifo nosso):

Alevantou os olhos para uma penha que lhe ficava fronteira: sobre ella estava assentada uma formosa dama: [...] «Quem sois vós, senhora tão gentil; quem sois, que logo me captivastes? [...] «**Sou de tão alta linhagem** como tu; porque **venho do semel de reis**, como tu senhor de Biscaia.» [...] «Se já sabeis quem eu seja, offereço-vos a minha mão, e com ella as minhas terras e vassallos. [...] «Guarda as tuas terras, D. Diogo Lopes, que **poucas são** para seguires tuas montarias; para o desporto e folgança de bom cavalleiro que és. Guarda os teus vassallos, senhor' de Biscaia, que poucos são elles para te baterem a caça.» [...] «Que **dote**, pois, gentil dama, vos posso eu

offerecer digno de vós e de mim ; que se a vossa beleza é divina, eu sou em toda a Hespanha o rico- homem mais abastado?» [...] «Rico-homem, rico-homem, o que eu te acceitaria em **arrhas cousa** é de pouca valia mas, apesar disso, não creio que mo concedas; porque é um legado de tua mãe, a rica-dona de Biscaia.» [...] «E se eu te amasse mais que a minha mãe, porque não te cederia qualquer dos seus muitos **legados?**».

No diálogo entre esses dois personagens, a Dama pé de Cabra, ao ser cortejada, não faz questão de esconder sua “tão alta linhagem” e sua hereditariedade oriunda do “semel de reis”, nos evidenciando o seu desinteresse de qualquer “arrhas cousa” (garantia) ou de qualquer possível dote que possa comprar a mão da “fremosa dama” – que ainda não se evidenciara pelo detalhe do “pee forçado” (Mattoso, 1983, p. 40). Proveniente de sua consciência própria de superioridade (sobre-humana) natural e material, em relação à inferioridade humana e patrimonial de D. Lopes, se clarifica o desinteresse por parte da Dama, que não vê, no acúmulo de riquezas, uma possibilidade de autorrealização.

Assim, de modo inverso, a Cabra Cabriola se mostra completamente gananciosa, no que se refere à relação pessoal desta antagonista. De maneira irreduzível, apenas os explícitos “milhões em notas” (Ramalho, 2004, p. 74) são importantes para a vilanesca caprina, apenas aquilo que pode pagar “o resgate” de Maria é compensável e apenas um “saco de dinheiro” é o significante para a quitação do valor imensurável que recai sobre a malcriação da menina. De tal maneira, se destaca esse estado de consciência, como algo que se dá merecimento/validade de uma “recompensa” (Delumeau, 2009, p. 266) pelo ato de “raptar crianças” por aqueles que “encontrassem crianças sem pai nem mãe ou abandonadas” ou, simplesmente, pela necessidade ética que se “inocula noções de obediência ao sistema de dominação” (Ataide, 1995, p. 112).

Nessa valoração de dominados e dominantes, a Cabra Cabriola encarna esse estado de consciência ou esse nível de autopercepção diante daquilo que se pode aproximar ou temer, enquanto representação da fobia contida no **poder financeiro** atrelado ao ser feminino. Por meio dos preconceitos contidos na alegoria do “discurso misógino” (Delumeau, 2009, p. 485-486), tal potência (capital) da mulher fora associada, por muito tempo, ao rótulo da “luxúria desenfreada”, da feitiçaria (alma) ou da prostituição (corpo). Por essa alegoria, a Cabra Cabriola representa esse medo por trás da mulher dotada do poder é capaz de dominar, do poder que é propenso aos opressores e do poder que, acima de tudo, é perigoso.

Independente da maneira (idealista ou interesseira) como essas duas personalidades feéricas se apresentam nas tramas, obviamente distintas, podemos constatar a preservação do perigo existente na mulher poderosa (capital): Seja a Dama pé de Cabra demarcada por um luso “projecto de recepção crítico-criativa da lenda (medieval e romântica)” (Pereira, 2008, p. 44); seja a Cabra Cabriola demarcada pelo texto dramático em “plena consolidação da modernidade teatral” (Maciel, D. , 2019, p. 89), ambas se mostram como uma criatura feminina que tem a figuração da “possessão e obsessão demoníaca” (Delumeau, 2009, p. 104). Não como um ‘demônio’ que toma o corpo dessa mulher, mas como uma fortuna, uma abundância, uma **posse capital**, se evidenciam rótulos demoníacos do perigo do poder feminino (matriarcal ou de autonomia) e de como estas foram associadas ao pecado da luxúria e ao poder financeiro.

Noutra direção, retirando nossas lentes sobre o objeto que ocupa o lugar do medo, temos, em **A Cabra Cabriola**, um outro polo dessa “dualidade maniqueísta que sempre caracteriza o comportamento das personagens” (Coelho, 2000, p. 154) e que atribui aspectos éticos no interior da psiquê dessas criaturas literárias. Adentrando, agora, nos estereótipos ou nas aparências que circundam o ‘bem’, a Formiga se apresenta como uma possibilidade dessa acepção, visto que ela é a salvadora, o elemento restaurador e a única personagem capaz “produzir a harmonia” (Warner, 1999, p. 61), através do elemento de sua astúcia valorizada positivamente<sup>36</sup>.

Em sua pequenez e em sua contraposição ao egoísmo ou à ação interesseira dos outros, por hora, chamados de **buscadores** (O Boi, o Cão, o Coelho, o Galo e o Gato) da menina raptada, ela é a única que venceu a Cabra Cabriola, cegando-a com “o ferrão no olho” (Ramalho, 2004, p. 760). Enquanto esses outros buscadores foram derrotados, justamente, pela mediocridade ética de realização de suas ambições individuais “ao redor da fome e do instinto” (Giorgi, 2016, p. 202), a Formiga solicita apenas “um taco de rapadura” (Ramalho, 2004, p. 76) para realizar um propósito coletivo, para uma causa além de sua escassez e para um *ethos* que a eleva em relação a esses outros.

Desde La Fontaine, com sua fábula da ‘*La Cigale et la Fourmi*’ (1668), a ética que circunda as “formigas diminutas” (Maciel, E., 2023, p. 142) se preserva na

---

<sup>36</sup> Fazendo-se, aqui, um contraponto ao “trickster” que, negativamente, possui um *ethos* circunscrito pela satisfação das carências de seu “próprio ego” (Hyde, 2017, p. 14) e pelos instintos norteadores de sua conduta, perante os outros personagens.

representação de uma criatura de espírito coletivo. Diferente da Cigarra que canta/toca e vive à mercê das dificuldades do inverno, em detrimento de sua falta de solidariedade, o outro inseto se faz “símbolo de atividade industriosa e laboriosa, de vida organizada e de previdência” (Ronecker, 1997, p. 229) e se faz engrandecido, não pela sua individualidade, mas por sua responsabilidade, perante o coletivo formigueiro. De mesmo *ethos*, a Formiga de Lourdes Ramalho (2004, p. 76) se torna engrandecida pelo modo como o suprimento solicitado “vai servir de alimento [...] pra todo o formigueiro” e pelo modo como sua individualidade se neutraliza.

Entre os buscadores e a salvadora, há uma implícita distinção de caráter “entre duas visões tradicionais do valor da comida, da importância da refeição e do ato de comer” (Berger, 2021, p. 65), assim como entre a representação das ações daqueles que vivem às custas da Mãe de Maria e a representação da ação daquela que vive por dividir. À luz de uma valoração marxista, o Boi, o Cão, o Coelho, o Galo e Gato poderiam estar representados como um coletivo dominado ou em estado de alienação/desorganização de classe que, assim, não vê, na Cabra Cabriola, os perigos de uma personagem que, à mesma luz, pode ser interpretada como uma alegoria da “atitude dos burgueses” (Berger, 2012, p. 64), revelada na decapitação dos desorganizados ou desarticulados socialmente.

Enquanto que, esses personagens, reiterando nossa tratativa de buscadores, se representam por uma mediocridade social e por uma superficialidade na ideia de “recompensas alimentares” (Haraway, 2022, p. 290), a pequena Formiga, por outro lado, estaria valorativamente representável por um revolucionismo social e por uma grandeza na ideia de que “toda comida representa trabalho realizado” em uma alegoria “humana ante a proletária” (Giorgi, 2016, p. 102). Nessa ideologia, contida na fusão entre o formigueiro (social) e a Formiga (indivíduo), a representação de um *ethos* “em experiências, direta ou indiretamente, na vida diária, no fato de obterem conhecimento e alimentação graças ao trabalho” (Haraway, 2022, p. 112), constitui, portanto, um valor de heroísmo que qualifica tal personagem como uma criatura dotada desse ‘bem’ necessário à resolução do conflito da trama e vitória sobre a vilania burguesa da Cabra Cabriola.

Ainda sobre essa observação das criaturas dotadas da benevolência, só que, a partir de agora, na peça **O Pássaro Real**, outro personagem também se apresenta por uma rotulação benevolente, como uma espécie de “sábio orientalista” (Durand, 2012, p. 330) que vive de forma migratória e que tem, em seu *ethos*, uma profunda

credibilidade (por parte dos outros personagens da trama) em seu julgamento. O Currupio de Lourdes Ramalho, portanto, seria essa criatura que se apresenta como um personagem dotado da nobreza dos ventos orientais e que vive “sempre a viajar”, que seu “destino é circular” e que se torna uma espécie, também, de guia (orientação) na trama que se conspira pela busca do raptor do ovo do Tangará Real.

Sob uma representação do caráter benigno do “pássaro migrador” (Ronecker, 1997, p. 144), o Currupio proclama a sua ‘ancestralidade alada’, quando alega a sua linhagem, enquanto “filho da Ventania” (Ramalho, 2004, p. 30) ou “neto do Furacão”, valorando-o instantaneamente para o mérito familiar do Tangará e para a sua nomeação: “será decerto o padrinho do meu Tangará Real”. Sob esse simbolismo do portador do “sangue azul” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 157) e daquele que se afirma rodeado pela atmosfera da nobreza, esse personagem se torna uma espécie de guia (que orienta) e juiz (que absolve/sentencia) que tem a sua palavra alinhada com seus seguidores (na caçada do Ovo) e suspeitos (sob a investigação do Galo Serapião)

Em sua ‘palavra’, ele se torna uma possibilidade bussolar, direcionando a trama e os outros personagens, eminenciando-se pelo comando “Sobe desce, vira e mexe” (Ramalho, 2004, p. 40) em uma estreita metáfora do “bom caminho” (Durand, 2012, p. 329). Ele ordena ao Barqueiro, “nos leve até o outro lado” (Ramalho, 2004, p. 33) onde, mesmo que com sua embarcação furada, ele mobiliza todos “para o barco endireitar”, se constituindo numa espécie de “confiança recíproca” (Haraway, 2022, p. 295) para os direcionamentos e comandos do Currupio.

Além disso, tal confiabilidade se faz, também, quando esse personagem se adorna do *ethos* dos nobres, daqueles que podem ser qualificados em captar/julgar quem é ou “não é o ladrão” (Ramalho, 2004, p. 35) e quando este “diz a verdade”, mobilizando todos os personagens a um novo suspeito e uma nova empreitada até chegar ao falsário detetive (o Galo Serapião) e verdadeiro ladrão. Por todas essas rotulações benevolentes e pelo adorno ético “da justiça, da cooperação, do perdão e da moralidade” (Haraway, 2022, p. 322) que repousam sobre o Currupio, esse personagem se revela, também, por um implícito estereótipo em que se relaciona nobreza (linhagem) ao “sentido de justiça e honra” (Ataide, 1995, p. 82).

Por esse fator implícito, enquanto que o Camaleão, o Tamanduá e o Tejuassu foram acusados sem qualquer presunção de inocência, foram atacados fisicamente e, só depois, absolvidos, a dupla de aves ‘justiceiras’ (o Currupio e o Galo Serapião) não

sofre nenhuma consequência por tais tratativas autoritárias. Enquanto que, para esses acusados/absolvidos “nada mais resta além de objetificação e opressão” (Haraway, 2022, p. 103): a verdadeira face desse Currupio pode ser pensada como uma conduta que se esconde por trás do “encontro fraternal” (Ramalho, 2004, p. 42) e pela resolução do conflito da trama. Enquanto isso for apenas uma história imaginária, definitivamente não há nenhuma inconveniência. Por outro ângulo, a partir do momento que em possamos (re)pensar como essa conduta pode representar uma certa semelhança existente entre o “felizes para sempre” (Coelho, 2000, p. 111) e a manutenção de um *status quo* de nobres opressores e pobres oprimidos, definitivamente precisamos saber o quê ou quem está representado como o mal ou o bem em nosso mais profundo inconsciente.

Sem mais adentrar nesta tentadora seara – coisa que não é intento deste trabalho próximo à finalização –, retomemos para o ponto, aqui decifrado, sobre a ‘coisa’ que se revela ou o ‘valor’ que pode ser atribuído à Moral. Conforme os diversos *ethos* que (des)qualificam esses personagens analisados, desde o início deste capítulo, junto ao “*tópos* de travessia para o que chamamos de animalidade” (Maciel, M., 2023, p. 112), notamos que essa moralidade se revela, por fim, em dois vetores. Um primeiro é o social (antropológico) que, em atravessamento à “loucura partilhada” (Derrida, 2002, p. 25) de nossa própria ‘humanidade’, sai de um conjunto de referências e valores distintivos do ser (humano) – separados pelo ‘bom’ e pelo ‘ruim’ – até o ponto da “vida inconsciente e fantasística” (Chatelard; Cerqueira, 2015, p. 258) que se moldam em nossa sociedade.

O segundo vetor é o natural que, em face de uma certa “universalidade do conteúdo imaginário” (Durand, 2012, p. 391) das diversas culturas humanas, sai de um conjunto de alegorias de nossa própria natureza – representada pelo ‘Bem’ e pelo ‘Mal’ – até o ponto cardeal de nosso ilusório “poder de raciocinar”, definitivamente, amalgamado pelos mais selvagens instintos, impulsos naturais e por certos comportamentos primitivos que revelam a fonte de toda animalidade e ferocidade que existe nos personagens literários.

Por tais vetores morais e pelas alegorias que transitam das maternais até as macabras, dos nobres até os trapaceiros, dos sangrentos até os sangrados e dos heróis até os malfeitores, sem sombra de dúvidas, o ser humano criará sempre um ‘bem’, para esconder ou ‘esquecer’ de seus próprios males.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No horizonte do imaginário humano, em que miramos as nossas mentes para pensarmos sobre o cosmos das formas e poéticas circundantes ao zoo, as quais alegorizam o homem em uma animalidade (primitiva e biopsíquica), desde a mais rudimentar pintura rupestre até as mais contemporâneas imagens, buscamos um relativo ponto de origem. Lá, encontramos o animal humano se projetando no mundo e se refletindo através da metafórica “reutilização de pele de animal” (Eisenstein, 1998, p. 96) para se proteger dos perigos da natureza e para camuflar a sua própria fragilidade orgânica.

Na força implícita a essa textura ou grafia das formas animais, pudemos perpassar e explorar a miragem que construiu a complexidade desta temática, mediante os feixes “da fantasia, do imaginário, da magia, do ocultismo” (Coelho, 2000, p. 26) e do *ethos* que se mesclam em uma obra – voltada para as crianças e as infâncias. Muito além de uma antologia de “textos escritos para a cena, para serem ditos por atores” (Maciel, D., 2019, p. 46), como seria típico a qualquer conjunto de peças que, tradicionalmente, são feitas para o palco, a obra **Teatro Infantil: coletânea de textos infanto-juvenis** nos revelou o quanto há de complexo e de provocativo nessa escrita evocada pelo “espírito da criança” (Ataide, 1995, p. 9) e pelo ímpeto da fantasia.

Neste universo, em que infância e inocência não são sinônimas, Lourdes Ramalho nos revela vestígios necessários para explicarmos a estreita relação ou conjunto de influências que recaem sobre essa tessitura textual. Em maior notoriedade, conseguimos submeter um paralelo estético com as características de suas tramas e com materialidades textuais que apontam, no dizer de Jolles (1976), para a ‘Forma Simples’ dos Contos. Em aprofundamento desse paralelo estético, notamos, também, como certas convenções e princípios do enredo tocam os estudos de Propp (2001) em torno do Conto Maravilhoso. Em tal viabilização a essa intersecção, propusemos uma sistematização (Quadro 02 – Funções nas obras ramalhianas) dessas ações, sob a perspectiva das “funções constantes, cuja sucessão, no conto, é sempre idêntica” (Gotlib, 1998, p. 21) e cujo encadeamento

cênico das peças de Lourdes Ramalho nos vão revelando uma certa similaridade entre os aspectos das funções proppianas (Protagonista, Antagonista, Auxiliar etc.) e os aspectos ‘maravilhosos’ dos “personagens que povoam o imaginário do povo” (Lúcio, 2005, p. 30) em corporalidades de um zoo e de uma poética circundantes ao ‘ser sertanejo’.

Além desses engendramentos internos ou temáticos de nosso recorte, descobrimos, mediante a análise-interpretação, um texto multifacetado por múltiplas defluências ibéricas, mas também pudemos perceber os vestígios sertanejos que recaem sobre a poética por trás dos personagens animais, em sua proximidade com os “contos populares tradicionais que circulam no universo da oralidade” (Lúcio, 2005, p. 24). Por tais vestígios, chegamos até um imaginário em que a natureza do próprio “sertanejo atribui uma alma aos animais” (Brandesco-Goudemand, 1982, p. 31) e do qual ele próprio se mostrou como um dos componentes zoopoéticos contidos nas três peças componentes de nosso *corpus*.

Através de **O Pássaro Real, A Cabra Cabriola e Dom Ratinho e Dom Gatão**, estreitamos nosso entendimento do que seria uma *zoopoética ramalhiana*, intersectando alguns aspectos da personificação humana, ora por elementos da “relação sinérgica de processos inconscientes” (Chatelard; Cerqueira, 2015, p. 264) desses personagens ora por “valores simbólicos variados e contraditórios” (Ronecker, 1997, p. 320) que constituem os diversos *ethos* das criaturas que ‘sangram’ ou que se tomam alegorizadas pela existência humana. Nessa existência, miramos nossas lentes analíticas para a origem ou para um ponto de partida de onde vieram os *ethos* constitutivos e animalizados pela conduta dessas criaturas. Por tal enfoque, deixamos de ver a complexidade da zoopoética ramalhiana como um conjunto de imagens que formam uma miragem e passamos a enxergar “os elementos que formam esse microcosmos” (Sinisterra, 2016, p. 70) do imaginário e do ‘maravilhoso’ da obra.

Assim, encontramos algumas alegorias basilares ou, relativamente, estáveis. Circundantes a certas figuras femininas – maternais ou malevolentes – e masculinas (tricksterianas ou clownescas). Tais figuras arquetípicas se mostraram, também, como um tipo de catalisador que acentua ainda mais aquilo que rodeamos, enquanto uma animalidade que revela a natureza dos “fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo” (Derrida, 2002, p. 31) e ousa a se (pre)conceitualizar como uma criatura racional. Dentro desse aprofundamento do *ethos*, linha tênue entre personalidades e personagens

ramalhianos, buscamos, também, perseguir os catalisadores representativos que se estigmatizaram de “elementos estereotipados” (Delumeau, 2009, p. 186) do medo e de outros que, em contrapartida, se adornaram de estereótipos do “assistente social e trabalhador pela paz e pela justiça” (Haraway, 2022, p. 238).

Em suma, acreditamos que deixamos uma trilha aberta para aqueles que pretendem mirar seus olhos para as peças **O Pássaro Real**, **A Cabra Cabriola** e **Dom Ratinho e Dom Gatão** de Lourdes Ramalho. Não apenas como uma obra que é direcionada a crianças e jovens, não apenas pelas lentes que se recortam “a objetividade e a economia narrativa, adequada a mente infantil” (Coelho, 2000, p. 132) e nem apenas como uma premeditada fonte de personagens que se utilizam de diversas corporalidades (neste caso, a forma animal) para resultar-se um cristalizado “produto da fantasia (Maciel, M., 2023, p. 158). Possivelmente, esse seria o estereótipo mais evidente a se efetivar em uma análise desse tipo de texto que, de infantil ou inocente, não se limita em seu enquadramento etário.

Seja pelas similaridades arquetípicas, seja pela “atenção ética para a provável experiência vivida dos sujeitos” (Haraway, 2002, p. 198) ou pela reflexão desses personagens em nosso imaginário humano, o compêndio dessas figuras nos revela quem é que são as quimeras de nosso mundo. Na compreensão dessas figurações, nosso trabalho tem, até o momento da finalização da escrita, se demonstrado como uma linha a ser deixada para os desbravadores do itinerário ramalhiano. Compreensão esta que também encontrou algumas possíveis limitações de acesso a registros documentais (*banners*, cartazes, panfletos, ficha técnica, listagem de elenco etc.) e de evidências que nos apontasse para as materialidades históricas e referenciais em prol de uma discussão teatral mais aprofundada, por exemplo, em torno de possíveis montagens dos textos em tela.

Outra limitação encontrada se refere muito a uma relativa propensão<sup>37</sup> teórico-crítica sobre uma Dramaturgia “adulta” do teatro moderno de Campina Grande, em

---

<sup>37</sup> A exemplo das recentes pesquisas, temos: Fernanda Felix da Costa Batista (2019) com uma análise- interpretação de ‘*A guerreira Joanita Guabiraba*’ [1970/1980] e ‘*Guiomar filha da mãe*’ [2003]; José de Sousa Campos Júnior (2020) com uma busca arquivística de autoria de paraibana [1975-2016]; Rafael Barros de Sousa (2021) com uma menção à peça ‘*O Romance do Conquistador*’ [1991] em sua abordagem de investigação bibliográfica; João Dantas Filho (2022) com seu recorte aos aspectos de autoria feminina e destaque à Lourdes Ramalho; Monalisa Barboza Santos Colaço (2023, pelo PPGLI - UEPB) com uma pesquisa documental entre ‘*A Eleição*’ [1978] e ‘*Festa do Rosário*’ [1985]; até Layze Mariana Tenório de Lima (2024, pelo PPGLI - UEPB) em observação de ‘*Chã dos Esquecidos*’ [1977 ou 1978].

desfavor de sua obra para crianças e juventudes. Dessa maneira, encontramos um relativo desafio de encontrar parâmetros ou definições teóricas que enquadram ou desenvolvem análises ao itinerário Infante-Juvenil dessa autora em questão e de suas peças, ao recorte de nosso *corpus*. Para além de certas fontes que nos apontaram para o elemento temático “próprio da cultura popular e do teatro infantil” (Lúcio, 2005, p. 21), acreditamos que esta pesquisa carece, em certo ponto, de fontes (entrevistas, arquivos documentais, encenações etc.) que pudéssemos aprofundar a relação entre certas materialidades e processos criativos dessa autora de teatro (mais que infantil).

Diante de tais achados e limitações, alcançamos um ponto de chegada ou de futuros (re)encontros epistemológicos sobre a Dramaturgia de Lourdes Ramalho e sobre um complexo imaginário que “aparece como recurso supremo da consciência, como coração vivo da alma cujas diástoles e sístoles constituem a autenticidade do *cogito*” (Durand, 2012, p. 433) e “complexo caleidoscópio de sujeitos” (Maciel, M., 2023, p. 84) que se engendram nos personagens enclausurados ou metaforizados pela forma animal.

Assim, neste ponto de chegada, destacamos três possíveis e potenciais impactos.

Um primeiro concerne aos processos de investigação e corroborações teóricas ao campo acadêmico para os quais exploramos algumas nuances simbólicas e culturais desse imaginário circunscrito a essas peças ramalhianas, deixando algumas pegadas e pistas para aqueles que perseguem as temáticas referentes aos “ordenamentos de corpos, territórios, sentidos e gramáticas do visível e do sensível [...] entre animal e humano” (Giorgi, 2016, p. 9). Nossa metodologia fez um recorte necessário ao universo pueril, em uma Literatura para crianças e jovens, mas, assim destacamos, não se limita a isso, podendo ser transposta para qualquer abordagem de outras literaturas em suas dimensões etárias ou temáticas. Visto que, o “animal tem, pois, lugar todo particular no imaginário humano” (Ronecker, 1997, p. 14), decerto encontraremos alguma possibilidade simbólica ou necessidade de se visitar os conceitos circundantes ao universo zoopoético .

Depois, consideramos que este estudo tem um impacto social que contribui para a preservação e compreensão do que seria a ideia de cultura nordestina muito mais “como representação de um conjunto de manifestações estéticas e expressões da vida social” (Maciel, D., 2019, p. 99) do que como estereótipos por “homens primitivos, bárbaros, alheios à civilização e à civilidade” (Albuquerque Jr., 2001, p.

144). Diante disso, a zoopoética ramalhiana diz respeito à sua experiência e vivência com uma fauna e sociedade que não se demarca por relações deterministas, mas por um tipo de relação entre humanos e natureza que coexistem e podem ser “sintonizados uns com os outros”, conforme Haraway (2022, p. 302) nos aponta para o fenômeno da “isopraxia”.

Por último, no âmbito da prática, esta pesquisa oferece alguns subsídios ou maneiras de vermos a obra Infante-Juvenil ramalhiana, muito além de mero texto potencializador de dinâmicas ou de pretexto lúdico ao fazer literário. Seja pela constituição do “maravilhoso” (Propp, 2001, p. 129) pelo “ponto de vista das ações [...] desempenhadas pelos personagens” ou pela constituição do *ethos* em reflexão dos paradigmas da psiquê ou dos “temas arquetípicos” (Meletínsky, 2019, p. 33), este trabalho, também, amplia as possibilidades de análise e de aplicação dessas estruturas (maravilhosas) ou identificação (personagens) em contextos pedagógicos e/ou de formação artística.

Por fim, no âmbito da abstração, é importante reiterar sobre as limitações e possibilidades de aprofundamento: além do universo zoo, há outros personagens e outras poéticas que circundam a obra ramalhiana e que devem ser discutidas/pesquisadas. Algumas criaturas antropomórficas e outros seres em forma de coisas ou objetos ou elementos da natureza<sup>38</sup>, ainda são uma lacuna a ser desvendada e que podem constituir novos nortes à pesquisa em Dramaturgia.

Por tais apontamentos, finalizamos nosso trabalho com a consciência de que a zoopoética ramalhiana, para além dos imaginários (sertanejo, infante-juvenil, maravilhoso, moral etc.), se concretiza como uma possibilidade de compreender um dos aspectos de representação, muito mais que metafórico, da própria animalidade humana e da própria selvageria escondida na tribo das espécies, ditas civilizadas.

---

<sup>38</sup> A exemplo da peça **Dom Ratinho e Dom Gatão**, que possui algumas criaturas representadas por incógnitos personagens: a Cacimba e o Campo.

## REFERÊNCIAS

### Obra Primária:

RAMALHO, Lourdes. **Teatro Infantil**: coletânea de textos infanto-juvenis. Campina Grande/PB: RG Gráfica & Editora, 2004.

### Referencial Teórico-Crítico:

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas (SP): Mercado das Letras, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALMEIDA, Aline Catiane Paz. Alteridade e Teatro: um caminhar diário rumo à descoberta de si e do outro. In: CANANÉA, Fernando Abath (Org.). **Identidades educacionais**: entre abismos e pontes. João Pessoa: IMPRIM Gráfica, Editora e Imagem, 2018. p. 51- 64.

ÁLVARES, Cristina; CURADO, Ana Lúcia; MATEUS, Isabel Cristina; SOUZA, Sérgio Guimarães de. (Orgs.). **Figuras do Animal**: Literatura cinema banda desenhada. Ribeirão: Edições Húmus, 2017.

ALVES, Carla Carvalho. “A Dama Pé-De-Cabra”: entre o histórico e o fantástico. **Desassossego**, [S.l.], n. 11, jun. 2014. p. 48-59.

ALVES, Roberta M. **A Literatura de Cordel em Sala de Aula**: Uma proposta pedagógica para a construção de um sujeito crítico. 2010. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010.

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. A dramaturgia/teatro em cordel de Lourdes Ramalho. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (Orgs.). **Dramaturgia e teatro**: intersecções. Maceió: EDUFAL, 2008. p. 101-130.

ATAIDE, Vicente. **Literatura Infantil & Ideologia**. Curitiba: HD Livros, 1995.

BAG, Mario. **13 Lendas Brasileiras**. São Paulo: Paulinas, 2005.

BATAILLE, Georges. **Teoria da Religião**. Tradução de Sergio de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BATISTA, Fernanda Félix da Costa. **Lourdes Ramalho e a contranarrativa do mito fundacional da nação em perspectiva regional**: leituras de dois textos – A guerreira Joanita Guabiraba e Guiomar filha da mãe.... 2019. 132 f. Dissertação( Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande - PB. 2019.

BERGER, John (1977). **Por que olhar para os animais?**. Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021.

BRADESCO-GOUDEMAND, Yvone. **O Ciclo dos Animais na Literatura Popular do Nordeste**. Tradução de Therezinha Pinto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.). **O Bufão e suas Artes**: artesanaria, disfunção e soberania. [E-book]. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

CAMPOS JUNIOR, José de Sousa. **As autoras nas páginas do Correio das Artes: arquivo, memória e cartografia da literatura paraibana de autoria feminina (1975-2016)**. 2020. 314 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI). - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1998.

CHATELARD, Daniela Sheinman; CERQUEIRA, Aurea Chagas. O conceito de Simbiose em Psicanálise; uma revisão de literatura. **Estudos em teoria Psicanalítica**. Rio de Janeiro: ÁGORA. v. 18, n. 2, p. 257-271, dez. 2015. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982015000200257&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982015000200257&lng=en&nrm=iso). Acesso em 16 nov. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1969). **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise e didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COLAÇO, Monaliza Barbosa Santos. **Lourdes Ramalho no "palco das palavras"**: as fontes documentais e a cultura teatral como caminhos para a análise-interpretação de duas peças – A Eleição e Festa do Rosário. 2023. 202 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2023.

CORREIO das Artes. Suplemento literário do Jornal **A União**. Especial Lourdes Ramalho, 100 anos. LXXI, n. 6. Agosto de 2020. Disponível em: <https://aunia.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/correio-das-artes/edicao-digital-2020/correio-das-artes-agosto-de-2020>. João Pessoa, 2020. Acesso em 30 junho. 2024.

COSTA. Francisco Augusto Pereira da. Folclore Pernambucano. In: **Revista do Instituto Histórico Brasileiro**, tomo LXX, Parte II. Departamento de Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1951.

CUNHA, Antônio Geraldo da (1982). **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro : Lexikon, 2012.

DANTAS FILHO, João. Lourdes Ramalho e Autoria Feminina no Texto Dramatúrgico. **Revista Cidade Nuvens**, Universidade Regional do Cariri, v. 2, n. 6 nov./dez., 2022. Crato: URCA, 2022. p. 48-56.

DARWIN, Charles (1859). **A Origem das Espécies**: através da selecção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela sobrevivência. Tradução Ana Afonso. Matosinhos: Planeta Vivo, 2009.

DERRIDA, Jacques (1930). **O Animal que Logo Sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

DESCARTES, René (1637). **Discurso do Método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a Poesia Dramática**. Tradução e Notas de Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DOTY, W. G.; HYNES, W. J. (1993). **Mythical Trickster Figures**: Contours, Contexts and Criticisms. Alabama: The University of Alabama Press, 1997.

DURAND, Gilbert (1997). **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: Introdução à arquetipologia gerl. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

EISENSTEIN, E. **A Revolução da cultura impressa**: os primórdios da Europa Moderna. Tradução de Osvaldo Biato. São Paulo: Ática, 1998.

ESOPO. **Fábulas completas**. Tradução direta do grego Neide Cupertino de Castro Smolka. São Paulo: Moderna, 1994.

FALCÃO, A. M.; NASCIMENTO, T.; LEAL, M. **Literatura de Viagens**: Narrativa, História, Mito. Lisboa: Editorial Cosmos, 1997.

FAUR, Mirella. **O Anuário da Grande Mãe**. 3. ed. São Paulo: Alfabeto, 2020.

FLORES, Benjamin. Figures de L'animalité dans le Cinéma Néoclassique. In: ÁLVARES, Cristina; CURADO, Ana Lúcia; MATEUS, Isabel Cristina; SOUZA, Sérgio Guimarães de. **Figuras do Animal**: Literatura cinema banda desenhada. Ribeirão: Edições Húmus, 2017. p. 83-93.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

GUIMARÃES, E. J. **As formas do medo em literaturas infantil/juvenil de língua portuguesa**: da exemplaridade à busca de alternativas para a superação. 2012. 185 f. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. **Figuras de Linguagem**. São Paulo: Atual, 1988.

GUINSBURG, Jaboc; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HALL, Stuart (1996). **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Silva e Guaracira Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna (1944). **Quando as Espécies se Encontram**. Trad. Juliana Fautso. São Paulo: Ubu, 2022.

HERCULANO, Alexandre (1851). **Lendas e narrativas**: Contos e Novelas Portuguesas do Século XIX. 13. ed., vol II. Lisboa: Bertrand, 1918,

HYDE, Lewis (1988). **A Astúcia Cria o Mundo**: Trickster: trapaça, mito e Arte. Tradução de Francisco R. S. Innocêncio; Revisão de Marina Vargas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ICMBIO - Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade. **Fauna Brasileira**: Monitoramento e Pesquisa. Disponível em: <https://www.gov.br/icmbio/pt-br/assuntos/biodiversidade/fauna-brasileira>. Brasília: Ministério do Meio Ambiente. Acesso em fev. de 2024.

JÁUREGUI, Jesús; GUZMÁN, Adriana (Orgs.) **El trickster**: Una perspectiva antropológica [recurso electrónico]. México : Secretaría de Cultura, INAH, 2024.

JOLLES, André. (1930). **Formas Simples**: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, C. G. **The archetypes and the collective unconscious**. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

LÚCIO, Ana Cristina Marinho (org.). **Teatro Infantil e Cultura Popular**. Campina Grande – PB: Bagagem, 2005.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas de La Fontaine**: Antologia [e-book]. Tradução de Barão de Paranapiacaba. São Paulo, Martin Claret, 2005.

LESTEL, Dominique. A Animalidade, o Humanos e as “Comunidades Híbridas. In: MACIEL, Maria Esther. (Org.) **Pensar/Escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 23-54.

LEVIN, Orna Messer. A Rota do Entremezes: entre Portugal e Brasil. **Revista ArtCultura**. v. 15, n. 71. Uberlândia, 2013.

LIMA, Layze Mariana Tenório de. **Mecanismo da “cultura da honra” na dramaturgia ramalhiana**: análise-interpretação de Chã dos esquecidos. 2024. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2024.

LUYTEN, Joseph M. **O que é Literatura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACIEL. Diógenes. (Org.). Apresentação: novas veredas da dramaturgia

ramalhiana. In: RAMALHO, Lourdes. **Dois Textos Místicos**. Campina Grande: EDUEPB, 2021. p. 9-22.

\_\_\_\_\_. **Lourdes Ramalho em Cena**: modernidade teatral, dramaturgia e regionalidade. Campina Grande: EDUEPB, 2019.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades**: zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Instante, 2023.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Pensar/Escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Unicamp. 1988.

MALHEIROS, Rodrigo Rodrigues. Entrecruzamento de Culturas no Teatro em Cordel de Lourdes Ramalho: estudo de presépio mambembe. In: MACIEL, Diógenes (Org.). **Pesquisa em Dramaturgia**: exercícios de análise. João Pessoa: Ideia, 2010. p. 131-152.

MATTOSO, José. **Narrativas dos Livros de Linhagens**. Lisboa: INCM, 1983.

MELETÍNSKI, Eleazar Moiseevich. (1998) **Os Arquétipos Literários**. Tradução de Aurora Bernardini e Homero de Andrade. 3. ed. São Paulo: Cotia, 2019.

MNOUCHKINE, Ariane. (1939). **A Arte do Presente**: entrevistas com Fabienne Pascaud. Tradução de Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

NUNES, Irene Freire. Mulheres Sobrenaturais no Nobiliário Português – a Dama pé de cabra e a Dona Marinha. **Medievalista**, [S.l.], n. 8, 2010. Disponível em <<http://journals.openedition.org/medievalista/462>>. Acesso em 09 jan. 2025.

ODUM, Eugene Pleasants (1953). **Fundamentos de Ecologia**. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

OLIVEIRA, Luciano Py de. **A Música na Cantoria em Grande (PB)**: estilo musical dos principais gêneros poéticos. 1999. 203 f. Dissertação (Mestrado em Música - Etnomusicologia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.

OLIVEIRA, Maria Lúcia de Wiltshire de. A Dona Pé-De-Cabra, Agonia e Triunfo do Feminino. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, Língua e identidade**, n. 34, 2008. p. 167-180.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Medieval, Romântica, Pós-Moderna: Transcontextualização e metamorfose na lenda da Dama-pé-decabra. **Revista de Poética Medieval**, Universidade de Alcalá de Henares, n. 21, 2008. p. 13-56.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PROPP, Vladímir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. [S.l.]: CopyMarket.com, 2001.

QUESADO, Letícia Barbosa. **Interações Ecológicas nos Livros Didáticos do Ensino Médio**. 2009. 114f. Monografia (Graduação em Ciências Biológicas) - o Instituto de Biologia Roberto Alcântara Gome/UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

RAMALHO, Lourdes. **Raízes Ibéricas, Mouras e Judaicas do Nordeste**. João Pessoa: UFPB/Editora Universitárias, 2002.

RAMALHO, Lourdes. **O Novo Prometeu e Presépio Mambembe-dois textos teatrais**. RG Editora, Campina Grande, 2001.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello (Org.). **Considerações sobre o Maravilhoso na Literatura e seus arredores**. São José do Rio Preto: UNESP/IBILCE, 2021, p. 90-105. Disponível em: <https://omaravilhososeusarredores.wordpress.com/>. Acesso em: 18 mai. 2024.

RINALDI, Azzurra. Femmes Sauvages: aspetos animais nas criaturas feéricas da idade média. Paço das Escolas: Universidade de Coimbra. In: ÁLVARES, Cristina; CURADO, Ana Lúcia; MATEUS, Isabel Cristina; SOUZA, Sérgio Guimarães de. **Figuras do Animal: Literatura cinema banda desenhada**. Ribeirão: Edições Húmus, 2017. p. 73-82.

RONECKER, Jean-Paul. (1961). **O Simbolismo Animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário**. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

SANTOS, G. M. (2012). [WA643764, Icterus jamacaii (Gmelin, 1788)]. **Wiki Aves - A Enciclopédia das Aves do Brasil**. Disponível em: <<http://www.wikiaves.com/643764>> Acesso em: 19 jul. 2024.

SARTORI, Renata C.; ALMEIDA, Maria da Conceição Xavier. Do voo da imaginação à conservação: a avifauna de Iracema, José de Alencar. In: BRAGA, Elda; LIBANORI, Evely; MIRANDA, Rita (Org.). **Representação animal: diálogos e reflexões literárias**. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015. p. 222-234.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na Cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. In: MACIEL, Maria Esther. (Org.) **Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 149-167.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. **Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro**. 2019. 459 f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2019.

SIMON, Anne. Animots/animaux: Criação Literária et Zoopoética [séculos XX e XXI]. Paris: École des Hautes Études em Sciences Socialaes (EHESS). In: ÁLVARES, Cristina; CURADO, Ana Lúcia; MATEUS, Isabel Cristina; SOUZA, Sérgio Guimarães de. **Figuras do Animal: Literatura cinema banda desenhada**. Ribeirão: Edições Húmus, 2017. p. 15-28.

SINISTERRA, José Sanchis. (1940). **Da Literatura ao Palco: dramaturgia de textos narrativos**. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2016.

SOARES, Ana Maria. A Lenda da Dama do Pé de Cabra: do Livro de Linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos a Alexandre Herculano. **Limite**: Revista de ensaios e crítica de arte Universidade do Porto, n. 5, 2011. p. 7-30.

SOUSA, Rafael Barros de. **Inês & nós em perspectiva**: um jogo sério para a formação leitora e o diálogo intercultural pela mediação do mito de Inês de Castro. 2021. 153 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade).- Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.

SOUZA; Liêdo Maranhão. **Classificação Popular da Literatura de Cordel**. Petrópolis: Voves, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo, Perspectiva, 2012.

TOPEL, M. F. Mitos e rituais: como alguns judaísmos olham alguns animais. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 16, n. 31 p. 79-95, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/41487>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

VICENTE, Gil. **Farsa ou Auto de Inês Pereira**. (1523). São Paulo: Copyright, 1998. Disponível em <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select\\_action=&co\\_obra=1819&co\\_midia=2](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1819&co_midia=2)>. Acesso em 16 jul. 2024.

VICENTE, Gil. Auto em Pastoril Português (1523). In: RAMOS, Noémio. **Gil Vicente, Pastoril Português**: os líderes da Acádia. [s.l.], 2017. Disponível em <[https://www.academia.edu/42690111/Auto\\_Pastoril\\_Portugu%C3%AAs\\_de\\_Gil\\_Vicente\\_1523\\_](https://www.academia.edu/42690111/Auto_Pastoril_Portugu%C3%AAs_de_Gil_Vicente_1523_)>. Acesso em 16 jul. 2014.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução Médiçi Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.