

SÉRIE LITERATURA & INTERCULTURALIDADE

DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL

# LOURDES RAMALHO EM CENA

MODERNIDADE TEATRAL,  
DRAMATURGIA E REGIONALIDADE





## Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*

Prof. Flávio Romero Guimarães | *Vice-Reitor*



### Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Editor Assistente*

Cidoval Moraes de Sousa | *Editor Assistente*

#### Conselho Editorial

Luciano Nascimento Silva (UEPB) | José Luciano Albino Barbosa (UEPB)

Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB) | Antônio Guedes Rangel Junior (UEPB)

Cidoval Moraes de Sousa (UEPB) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

#### Conselho Científico

Afrânio Silva Jardim (UERJ) | Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)

Anne Augusta Alencar Leite (UFPB) | Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)

Carlos Wagner Dias Ferreira (UFRN) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP) | Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)

Diego Duquelsky (UBA) | Maria Creusa de Araújo Borges (UFPB)

Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN) | Pierre Souto Maior Coutinho Amorim (ASCES)

Eduardo Ramalho Rabenhorst (UFPB) | Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)

Germano Ramalho (UEPB) | Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)

Glauber Salomão Leite (UEPB) | Rosmar Antonni Rodrigues Cavalcanti de Alencar (UFAL)

Gonçalo Nicolau Cerqueira Sopas de Mello Bandeira (IPCA/PT) | Vincenzo Carbone (UNINT/IT)

Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UFPB) | Vincenzo Milittello (UNIPA/IT)

#### Expediente EDUEPB

Erick Ferreira Cabral | *Design Gráfico e Editoração*

Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes | *Design Gráfico e Editoração*

Leonardo Ramos Araujo | *Design Gráfico e Editoração*

Elizete Amaral de Medeiros | *Revisão Linguística*

Antonio de Brito Freire | *Revisão Linguística*

Danielle Correia Gomes | *Divulgação*



Editora filiada a ABEU

#### EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500

Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: [eduepb@uepb.edu.br](mailto:eduepb@uepb.edu.br)

**DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL**

**LOURDES RAMALHO**  
**EM CENA**

MODERNIDADE TEATRAL,  
DRAMATURGIA E REGIONALIDADE



Campina Grande-PB

2019



## Estado da Paraíba

João Azevêdo Lins Filho | *Governador*  
Ana Lúcia Costa Feliciano | *Vice-governadora*  
Nonato Bandeira | *Secretário da Comunicação Institucional*  
Aléssio Trindade de Barros | *Secretário da Educação e da Ciência e Tecnologia*  
Damião Ramos Cavalcanti | *Secretário da Cultura*

## EPC - Empresa Paraibana de Comunicação

Naná Garcez | *Diretora Presidente*  
Albiege Fernandes | *Diretora de Mídia Impressa*  
Alexandre Macedo | *Gerente da Editora A União*  
Maria Eduarda Santos | *Diretora de Rádio e TV*



BR 101 - KM 03 - Distrito Industrial - João Pessoa-PB - CEP: 58.082-010

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

---

M1521      Maciel, Diógenes André Vieira.  
Lourdes Ramalho em cena: modernidade teatral, dramaturgia e regionalidade. [Livro eletrônico]./Diógenes André Vieira Maciel. – Campina Grande: EDUEPB, 2019.  
1600 Kb; ePUB; 184 p.

Referências Bibliográficas  
**ISBN - 978-85-7879-588-7 (Impresso)**  
**ISBN - 978-85-7879-587-0 (E-Book)**

1. Teatro Paraibano – História. 2. Teatro Campinense – Regionalidade. 3. Dramaturgia Ramalhiana. 4. Teatro - Historiografia. 5. Teatro Brasileiro – História. 6. Artes Cênicas – Historiografia. . I. Título.

21. ed.CDD792.098133

---

Ficha catalográfica elaborada por Heliane Maria Idalino Silva – CRB-15/368

### EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bodocongó - Bairro Universitário  
Campina Grande-PB - CEP 58429-500

Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br>  
e-mail: [eduepb@uepb.edu.br](mailto:eduepb@uepb.edu.br)

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

## AGRADECIMENTOS

Este estudo surgiu de um projeto de pós-doutorado realizado junto à linha de pesquisa “Historiografia do Teatro e das Artes”, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO). Desenvolvi-o nos últimos três meses de 2016 e sua redação final foi concluída em janeiro de 2017. Mas, na verdade, às questões aqui desenvolvidas, já venho me dedicando há uma década: quando acumulei muitas e muitas descobertas. Em um percurso como esse nada se faz sozinho, portanto, agradeço:

A Maria de Lourdes Nunes Ramalho e sua família, pela acolhida calorosa em todos estes anos, quando vimos construindo uma relação de respeito, mediante a qual me foi dado acesso privilegiado a fontes e obras inéditas que, assim, começam a desvelar aspectos da produção dessa dramaturga capazes de (re) contar uma importante parte da história do teatro de Campina Grande.

A professora Tania Brandão, que prontamente aceitou supervisionar minha pesquisa, mesmo sem me conhecer, e com quem tive a oportunidade ímpar de dialogar – o seu estímulo foi a força motriz desse estudo.

À Coordenação do PPGAC-UNIRIO, na pessoa do professor José da Costa, pela presteza e atenção às minhas solicitações.

A Fabiana Fontana, que deslindou os caminhos do arquivo do Centro de Documentação/Cedoc da FUNARTE, no Rio de Janeiro.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade e a Chefia do Departamento de Letras e Artes, pelo apoio institucional à realização dessa pesquisa, envolvendo muitas viagens e algumas ausências.

Aos atores e atrizes de Campina Grande que se dispuseram a me ajudar – com especial deferência a Eliene Diniz, Arly Arnaud, Dailma Evangelista, Saint Clair Avelar. Ao diretor Rubens Teixeira e, muito especialmente, a Walter Tavares – memória viva e apaixonada do teatro campinense.

Aos alunos e orientandos que se dispuseram a me ouvir, incessantemente, enquanto eu ia elaborando muito do que está escrito nestas páginas.

Aos de casa, pelo apoio a tudo o que faço.

A Duílio Cunha e a Marcos Moraes, pela generosidade em me doar fontes importantíssimas de suas pesquisas.

A Zuleide Duarte, pela leitura atenta e amorosa dos originais.

A Adelino Silva, inestimável apoio e âncora no processo de pesquisa e na solidão e silêncio que envolveram o conjunto de vivências que resulta, afinal, neste trabalho.

A Nayara Brito, pois que há, entre nós, “a ideia de um sinal/ traçado em luz”.

A Valéria Andrade, pela aventura ramalhiana que sempre compartilhamos juntos.

# SUMÁRIO

PREFÁCIO, 9

INTRODUÇÃO OU A "HORA DO AI, D-A-DÁ", 13

DA NATUREZA MODERNA  
DA DRAMATURGIA RAMALHIANA, 27

MODERNO, POR QUE  
AMADOR E REGIONAL? ,61

DA REGIONALIDADE NO TEATRO  
CAMPINENSE, 103

PALAVRAS FINAIS, 161

REFERÊNCIAS, 165



## PREFÁCIO

*“Testemunhar o seu tempo – respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor” (Lygia Fagundes Telles, em: A disciplina do amor).*

A afirmação decidida de Lygia Fagundes Telles a respeito da função do escritor poderia ser parodiada para falar da função do professor e do pesquisador – mais do que testemunhar, estes profissionais deveriam, talvez, dimensionar a espessura do tempo em que vivem, através da revelação, na escrita, dos modos de ser e de pensar contemporâneos.

A inspiração surgiu, naturalmente, ao supervisionar o trabalho de pós-doutorado do Professor Doutor Diógenes Maciel. Profissional de formação sólida e com extrema habilidade para a percepção sutil das tramas do nosso tempo, o professor é capaz de surpreender o interlocutor com a precisão das suas análises da História do Teatro Brasileiro e a sua refinada consciência a respeito da urgência do desenvolvimento das pesquisas e dos estudos monográficos locais, regionais, para que se afirme a força desta História. Não são frequentes, hoje, os professores-pesquisadores dotados desta consciência aguda (e equipados com arsenal teórico e vontade de trabalho plena para a dedicação a um campo árido) a respeito da sua função.

Ao ser apresentado, o seu projeto de trabalho repercutiu de forma imediata, muito positiva, junto aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) que conheceram a proposta. O tema dos estudos – a dramaturgia de Lourdes Ramalho – possui absoluta relevância acadêmica e extrema importância histórica, pois a autora, apesar da densidade artística dos seus textos, não conquistou ainda projeção nacional condizente com a força de sua arte. De certa forma, diante deste projeto, contemplamos um triste argumento para a urgência dos trabalhos de pesquisa em História do Teatro Brasileiro, pois o desconhecimento nacional da obra de Lourdes Ramalho denuncia quão longe estamos, ainda, de contarmos com uma verdadeira História do Teatro Brasileiro.

Outras variáveis significativas fizeram o projeto ser considerado valioso. Em primeiro lugar, o fato de favorecer o estudo da História do Teatro campinense – quer dizer, lançar luz e tornar conhecida a fortuna teatral de um dos mais dinâmicos centros teatrais regionais do país, cuja História do Teatro também ainda está por ser escrita. Há, ainda, a indicação de uma bela parte da trama teatral tecida por (e ao redor de) Paschoal Carlos Magno no Nordeste, em particular em Campina Grande mesmo, mostrando uma articulação artística e política que permanece submersa nos arquivos. Figura decisiva da cena brasileira, Paschoal Carlos Magno desempenhou papel de destaque na trajetória de Lourdes Ramalho, em especial em relação às suas iniciativas de produção de encenações e à sua motivação para a escritura cênica, temática ainda não trabalhada na história da cena, apontada pelo pesquisador.

Um outro vetor importante de análise fez com que o tema despontasse com ímpeto renovador no trabalho final – a reflexão a respeito do desenho do mercado de arte no Brasil, as condições do amadorismo e do profissionalismo no meio teatral, a

intrincada relação entre os “centros culturais” e as “periferias culturais” do país, a arquitetura dos “eixos culturais” nacionais, as tessituras do *moderno* no jogo artístico, institucional e histórico. Houve, especialmente, a necessidade de pensar a obra de Lourdes Ramalho em confronto direto com o panorama conceitual do teatro moderno, tarefa urgente em razão de esforços contemporâneos para deslocar a sua produção para um outro território, do folclore e da oralidade de viés mais telúrico, popular. Foi importante investir na análise crítica deste procedimento de deslocamento de matrizes, pois esta escolha, arbitrária, ofusca a compreensão da dinâmica teatral que moveu toda a vida artística da autora e da mulher de teatro.

A partir das pesquisas e dos estudos de Maciel, agora publicados neste livro, chega-se a uma nova percepção da obra de Lourdes Ramalho, das relações produtivas teatrais acionadas por esta obra e pela própria ação de Lourdes Ramalho, indicando a proposição de um novo desenho para a cena teatral brasileira moderna. A esta cena moderna foram somados, ao lado de uma interessante revisão conceitual, fatos relevantes, pontos desconhecidos ou obscuros, em especial a intensa efervescência teatral campinense, enfim, ocorrências que explicitam episódios conhecidos, mas não estudados, como o poder histórico de atração nacional do festival teatral da cidade.

Dentre os resultados alcançados, é fundamental sublinhar alguns pontos de significado exemplar. Em primeiro lugar, toda a reflexão a respeito daquilo que o pesquisador chamou de *moderno regional*. Trata-se de um passo importante para o pensamento de uma História do Teatro que pretenda focalizar o Brasil e a extrema multiplicidade que marca o país. Foi aberta uma via de “territorialização” do pensamento a respeito do acontecimento cênico, capaz de dar conta da dinâmica de contraposição centro/periferia. Em extensão considerável, foi apresentada, aqui, uma revisão dos conceitos de “teatro moderno”, “modernidade

tardia”, “modernidade fraturada” ou “impossibilidade moderna”. Outro ponto decisivo é a análise do *empreendedorismo cultural* e a definição de Lourdes Ramalho como “empreendedora cultural” – a partir do projeto de Paschoal Carlos Magno. Tudo indica que este percurso será muito relevante para que se pense a cena moderna regional e as suas repercussões por todo o país. Para a questão campinense, especificamente, o pesquisador formula um inventário básico a partir do estudo do Grupo Cênico da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA), responsável pelas montagens de *Fogo-Fátuo* (1974) e *As velhas* (1975), dimensionando-se a movimentação fraturada, espontaneísta, em acordo com o que se deve definir como uma *impossibilidade moderna*.

Observador atento, interlocutor inquieto e inteligente, debatedor afiado, Maciel pratica a participação ativa essencial para ampliar a grandeza dos encontros intelectuais. Esta obra, agora publicada, trata-se de um legítimo testemunho do nosso tempo, um dimensionamento comovente das condições teatrais da vida na nossa época.

**Tania Brandão**  
**UNIRIO-PPGAC**

## INTRODUÇÃO OU A “HORA DO AI, D-A-DÁ”

Este trabalho se refere a um conjunto de experiências relativas ao teatro produzido no contexto histórico e cultural da primeira metade da década de 1970, em Campina Grande, cidade localizada no interior do Estado da Paraíba. Essas referências, ao passo em que me posicionam geograficamente (e afetivamente, por que não?) à vista do tema pesquisado, também apontam para aquilo que vou esmiuçar: a relação produtiva entre a dramaturgia e o teatro campinenses nucleados pela obra de Maria de Lourdes Nunes Ramalho.

Assim, parto da constatação de que, nesta cidade, não é exagero dizer que Lourdes Ramalho é bastante conhecida por sua obra dramaturgica e pelos projetos culturais, sociais e educacionais que empreendeu ou aos quais se agregou. Mas, se o objetivo for conhecê-la mais profundamente – para além da imagem de pacata dona de casa, de professora competente e engajada a projetos sociais e educacionais relevantes, de mãe e avó devotada à família; se, contrariando juízos provisórios, for necessário ir para além da mesa em que ela serve café e outros quitutes a quem chega à sua casa –, com a intuição de saber o que ela pensa sobre a sua própria obra e, sobretudo, sobre o que a cercou nos últimos quase cinquenta anos, começam a aparecer alguns entraves, lacunas, ausências, disputas.

Sendo uma das personalidades notáveis do cenário artístico e cultural da região Nordeste, ela contraria uma prática bastante comum entre autores seus contemporâneos, bastando lembrarmos Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, em Recife, ou Altimar Pimentel, em Cabedelo/João Pessoa, para ficarmos apenas naqueles com mais destaque até fins dos anos 1970 e que escreveram muitos textos de opinião, de teoria e crítica, como também manifestos: Lourdes Ramalho escreveu raros textos de opinião e concedeu pouquíssimas entrevistas, pois que foi se tornando, com o passar dos anos, avessa aos registros, aos gravadores em punho e às câmeras – ela sempre insistia que devíamos mais prestar atenção ao que ela falava, anotar pouco e conversar bastante. Assim, muito tem sido dito em torno do que, hipoteticamente, a dramaturga pensaria sobre tais e quais temas, todavia, até hoje, do seu próprio punho, são poucas as linhas escritas em que ela reflete sobre a parte da sua obra que é a mais divulgada – a sua dramaturgia (sim, pois ela também escreveu poemas e editou um livro de genealogia).

Diante disso, posso afirmar que Lourdes Ramalho, tão grande em relação a tudo o que a cerca, por outro lado, é, paradoxalmente, silenciosa no que se refere à construção de uma autorreflexão em torno dos seus textos dramáticos e de suas encenações. Este trabalho, assim, surge de um questionamento sobre este paradoxo, na medida em que a lide com o material que cerca sua obra foi se tornando não menos inquietante, notadamente no que se referia ao período relativo à década de 1970, quando produções desta cidade alcançaram prêmios em festivais dentro e fora de seus limites, quando havia uma grande ebulição de talentos de atores e atrizes até hoje lembrados e/ou em atividade, e, principalmente, quando as peças (de, como a chamamos, Dona Lourdes) começaram a polarizar um movimento teatral bastante intenso, capaz de desenvolver uma enorme força de atração.

Pretendo, então, apresentar uma discussão em torno de aspectos estéticos e críticos relativos à história de dois espetáculos atrelados às suas atividades criativas, justamente na encruzilhada em que se dá a relação entre a dramaturgia e o palco. Esclareço que eu entendo, aqui, dramaturgia enquanto literatura, e, também, como componente intrínseco ao fenômeno teatral, sem esquecer que, diferentemente do que ocorre na cena contemporânea e de acordo com uma concepção moderna de teatro, é possível tomar a peça como objeto tendo, em si, *valor teatral*, pois “não é uma obra de literatura que cabe ao diretor e aos atores transformar em obra de teatro; ela é uma obra de teatro escrito que devemos transformar em teatro representado” (JACOBBI, 2012, p.65).

A delimitação da pesquisa diz de um recorte temporal que vai de 1974, quando estreia a primeira montagem da peça *Fogo-Fátuo*, sob a direção de Rui Eloy (com o Grupo Cênico Manuel Bandeira, da FACMA – Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira), até o ano de 1975, quando houve a primeira montagem do texto, hoje antológico, *As velhas* (com direção do paulista Rubens Teixeira, conduzindo um elenco “misto” da FACMA e do Grupo Campinense de Cultura). Esta escolha não é aleatória e, consequentemente, a possibilidade de justificá-la será um modo de guiar a minha reflexão, na medida em que a realização de tais espetáculos diz, simultaneamente, do empreendimento individual (muito marcado pela emergência da dramaturgia, em particular) e da busca por um modelo de *teatro de grupo*, ainda amador, em meio à discussão sobre um *modo moderno* de encenar tais textos, muito marcados em sua recepção pelas dinâmicas de uma estética a que se chamará de *regional*.<sup>1</sup> Estes aspectos,

---

1 Nos arquivos pessoais de Lourdes Ramalho, é possível, mesmo que precariamente, percorrer uma primeira trilha em direção aos processos atinentes à trajetória do seu grupo amador (que se pretende profissional em seus desenvolvimentos) tendo em vista as dinâmicas relativas às

no que tange à cena campinense, são postos à disposição de uma reflexão sobre a instituição da *imagem social* de Lourdes Ramalho como *dramaturga* desta cidade, resultado “a um só tempo [de] um projeto artístico e [de] um cálculo de mercado” (BRANDÃO, 2001, p.215).

Assim, o que discutirei não tem nenhuma pretensão de remeter à produção de uma narrativa biográfica de Lourdes Ramalho, mas, ao mesmo tempo, também não pretende deixá-la ao largo, pois, neste caso, vida-obra-produção se embrincam de uma maneira bastante única, ajudando-me a elucidar a maneira como, no contexto em análise, Lourdes Ramalho desempenha um papel relevante enquanto *empreendedora cultural*. Chamo este conceito em consonância com o que já apontou Diego Molina (2015, p.33) ao problematizar a expressão “animador cultural” muito associada, pela imprensa depois dos anos 1950, ao nome de Paschoal Carlos Magno, considerando-a, para os dias atuais, “antiquada e pejorativa”, pois não era seu objetivo “simplesmente animar ou festejar a arte ou o diletantismo”, vista sua inserção como mobilizador de projetos relevantes à modernidade teatral brasileira, como as iniciativas do Teatro do Estudante e, depois, do Teatro Duse. Falar sobre Paschoal e Lourdes como faces de um processo histórico bastante assemelhado não é, nem de longe, um exagero, como se verá mais adiante.

Pretendo, por este caminho, abandonar a concepção, antes tomada como certeza, de que Lourdes Ramalho era uma autora cuja fatura artística estava muito próxima à acepção mais tradicional do “dramaturgo de gabinete”, ou seja, que ela era alguém

---

associações de pessoas e instituições (do Grupo Cênico da FACMA ao Grupo Cênico do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno - CCPCM), como também a relação dos amadores com editais de montagem e políticas públicas, como as do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Esta documentação deve, ainda, ser compulsada para iluminar muitos pontos obscuros.

que escrevia e entregava passivamente o seu texto para ser montado por um diretor/encenador, não se envolvendo com os processos da cena – o que, conforme pretendo mostrar, não é verdade. Este ajuste, aparentemente pequeno, pretende contrariar a maneira pela qual sua fortuna crítica, incluindo alguns textos meus anteriormente publicados, toma-a sob o epíteto de “agitadora cultural”, reduzindo aspectos da sua pesquisa, militância e atuação estética, mesmo que inconscientemente, à mera “agitação” e/ou “animação”.

A busca pela aludida *imagem social*, através de uma perspectiva que se volta à sistematização e interpretação de vestígios do passado, na medida em que aponta para a sua profissão (a professora) ou para sua atuação enquanto empreendedora cultural (a produtora e/ou dramaturga), de um ou de outro modo, diz da formação de uma identidade singular em meio ao processo social e estético daquele momento da história da discussão artística em Campina Grande. A narrativa que se forma distingue esta personalidade em relação ao todo, para além de sua existência no terreno familiar e profissional, definindo e estabelecendo a sua autonomia estética e empreendedora, de onde emana um projeto de organização da cultura. Isso garante a essa vida individual o *status* daquilo que é passível de ser registrado e narrado “como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros” (GOMES, 2004, p.12).

Ou seja, para além da empreendedora também está alocada, sobre a imagem social da mulher, mãe e professora Lourdes Ramalho, a sua significação enquanto artista, o que, na década de 1970, pode ser verificável como um limiar de seu estabelecimento enquanto um *ícone da arte*, construto conceitual sobre o qual deslizam os sentidos julgáveis de sua pessoa e de sua obra, formalizando:

Uma entidade original e universal, capaz de irradiar sensações adequadas ao seu tempo, [e que] consegue, em consequência,

captar o interesse dos contemporâneos. A construção do ícone da arte pressupõe a absorção da imagem da arte do tempo, a resposta às demandas e exigências feitas pela sociedade ao artista, o domínio e o diálogo com os cânones, com as ferramentas e com a tradição da arte (BRANDÃO, 2017, p.77).

Por isso, passa a haver a compreensão de um momento decisivo de irrupção de uma identidade que permanecerá na memória, mesmo diante daquilo que é apenas:

Ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, confrontando-se e convivendo com a fragmentação e a incompletude de suas experiências, [que] pode ser entendida como uma operação intrínseca à tensão do individualismo moderno. Um indivíduo simultaneamente uno e múltiplo, e que, por sua fragmentação, experimenta temporalidades diversas em sentido diacrônico e sincrônico (GOMES, 2004, p.13).

A síntese dessas dimensões se encontrará, então, na possibilidade de consolidar um estudo de caso dentro da história da *cena teatral campinense moderna*, entendida, aqui, como um panorama atrelado à irrupção da “poética de um diretor em uma determinada relação com um texto (ou pretexto) em que os atores deixam de ser *monstros sagrados* ou princípios dominantes e determinantes da estrutura poética” (BRANDÃO, 2001,

p.201, grifo da autora). Esta cena seria passível de ser remontada mediante um olhar atento, por exemplo, à ação dos seus agentes sobre ela, o que possibilita a problematização em torno da maneira como se instituem discursos, os quais transformam *atos* correntes em *eventos imortais* ou, ainda, que elevam ou rebaixam uma dinâmica cultural (do passado ou do presente), conforme o ponto de vista que elejam.

Para tanto, o pesquisador deve ir para além da simples cronologia, ou, ainda, para além dos procedimentos da história da literatura (quase exclusivamente relativos ao levantamento de autores e obras) ou do jornalismo, mediante uma atitude disposta a reconhecer e a refletir criticamente sobre as práticas instauradas em um dado território, tomando sua extensão enquanto realidade histórica e enfatizando sua situação no conjunto entendido como *teatro brasileiro*<sup>2</sup> – o que acaba por se centralizar não apenas em um grupo de atores e atrizes organizados, ou, como foi muito comum, apenas sobre a atuação marcante de um diretor para quem a dramaturgia seria um pretexto para a sua criação.

As marcas da constituição de uma *cena moderna*, no período e lócus recortado para esta análise, são, inegavelmente, centralizadas pela obra de uma *dramaturga* que, gradativamente, vai atribuindo à sua atuação na organização da cultura uma acepção de projeto *de grupo*, o qual, desde 1974, se pretende estável, mas que, por conta de muitas reviravoltas, passará por muitas alterações até 1977, todavia, sempre guardando a peculiaridade de ser nucleado por Lourdes Ramalho. As primeiras duas peças a que

---

2 Aqui, textualmente, estou parodiando uma afirmativa de Brandão (2001, p.200), quando esta pesquisadora diz que “[...] é justo afirmar que o ato de optar por escrever *história do teatro brasileiro* impõe um outro ato, o de reconhecer práticas instauradas em determinado território, percebendo-se a extensão da realidade histórica destas práticas, mais exatamente a sua situação no teatro ocidental” (grifo da autora).

vimos nos referindo – *Fogo-Fátuo* (1974) e *As Velhas* (1975) – são resultado da ação da dramaturgia junto ao Grupo Cênico Manuel Bandeira, que era parte da FACMA – é essa pequena (e ao mesmo tempo grandiosa) parte de sua obra o que mais amplamente me interessa entender neste trabalho.

Depois de 1975, Lourdes se desligou daquela fundação e, no fim daquele ano, consolidou as atividades do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, o qual, até 1977, era relacionado à Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (SOBREART), em sua sucursal paraibana, da qual aquela empreendedora se tornara delegada. Em fins daquele mesmo ano, se dá a fundação do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, e, a partir de então, o Grupo Cênico a ele se integra, para se reorganizar, desligando-se da SOBREART. A partir daí, em algumas montagens, o elenco adota o nome de Grupo Feira, com o objetivo de se alinhar definitivamente à sua proposta mais amplamente aproveitada e relativa ao regionalismo. Nestes dois anos, entre 1975 e 1977, se travam convênios com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba (SEC-PB), captando, também, recursos do Serviço Nacional de Teatro – SNT, para desenvolver atividades em escolas públicas da cidade e de subvenção a montagens de espetáculos, a saber, *A feira* (1976, estreada com o título *Na feira de Campina Grande*, como projeto de direção coletiva, depois passada às mãos de Florismar Gomes de Melo) e, depois, *Os mal-amados* (estreada em 1977, sob direção de José Francisco Filho).

Não é apressado afirmar que o teatro produzido em Campina Grande, em meio ao período recortado neste trabalho, buscava equalização com o *moderno*, sendo, todavia, o nome de Lourdes Ramalho o referente imediato de um conjunto de fenômenos e eventos artísticos articulados como um *projeto*. Marco aqui a tensão entre algo que poderia, sem a devida análise, soar apenas como face de uma atitude próxima ao personalismo (talvez refluxo do textocentrismo) e a concepção de uma forma

artística que caminharia entre aspectos do referido personalismo e da recém-chegada noção de coletivo aos trabalhos artísticos, na tentativa de manter elenco e repertório estáveis. Ou seja, na fixação do grupo, Lourdes Ramalho contou com a colaboração de diferentes diretores, emparelhando-se a uma acepção de *teatro moderno* ainda tributária do texto – conforme as tradições italianas e francesas, fortes veios do teatro moderno sudestino, da década de 1940 em diante. Se este estudo tivesse como espectro as montagens de fins da década de 1980, o raciocínio seria outro: àquela altura já é válida a acepção de que um encenador é capaz de centralizar os processos estéticos do palco, fundamentando a ideia da poética da cena enquanto leitura (re)criativa da dramaturgia. Se assim o fosse, precisaria considerar Lourdes Ramalho inserida no panorama dos processos estético-teatrais relativos à contemporaneidade, que é o que se dá após a montagem campinense de *As velhas*, por Moncho Rodriguez, em 1988.

Antes disso, afirmo que foi em 1974 que se deu a “hora do *ai, d-a-dá*” para a dramaturga. Esta expressão é, na verdade, um verso, à guisa de refrão de um coco, que abre e fecha a peça *Fogo-Fátuo*. Era um momento *áureo* das artes em Campina Grande. Remeter a esta montagem, daqui em diante, não é mero acaso. Este é o espetáculo que, conforme pretendo mostrar, inicia a inserção do teatro campinense em meio a um conjunto de processos que, nacionalmente, estavam vinculados à tradição do *teatro moderno* brasileiro. Portanto, na cena local, tal inserção teve seu marco quando da realização do I Festival Nacional de Teatro (FENAT), ocorrido naquele 1974.

Havendo, então, uma peça, um palco e, claro, um evento – que poderá ser tomado como um *fato* ou um *momento decisivo* – é necessário (re)construir uma narrativa do conjunto de fatos do passado, o que não implica negar a sua autorização enquanto percepção de um fato individual, tornado um evento, mesmo quando ele não é possível de ser “apreendido de uma

maneira direta e completa, mas, sempre, incompleta e lateralmente, por documentos ou testemunhos, ou seja, por *tekmeria*, por indícios” (VEYNE, 2014, p.18). Não busco, assim, qualquer tentativa de perseguir a verdade dos fatos ou o que realmente pode ter acontecido, mas dialogar com o registro e com quem o produziu. Essa mediação será promovida por uma metodologia que recorre aos vestígios da cena, como também à memória, quando possível, dos agentes contemporâneos aos eventos, sem pretender “elaborar uma restauração ou uma exumação da obra original, [...], pois em verdade o que é preciso é a consciência do olhar que perscruta a obra e não a crença de que ela possa ou deva ser recomposta. [...]”. (BRANDÃO, 2001, p.215).

Então, para (re)contar a história da atividade teatral campinense, cruzarei “lugares da memória”, nos termos de Pierre Nora (1993). Por isso, é preciso lembrar que, nem sempre, a memória é espontânea e que, em nossa cultura, há apego a arquivos, nomes, datas... e que nomeando, organizando, quantificando há, também, a manutenção de uma memória engendrada, justamente, por alguém que, ao transformar

artefatos em fatos, desenvolve evidências para comprovar as suas hipóteses, situa eventos históricos em contextos apropriados, confronta seus próprios pressupostos de organização e ideias categóricas e constrói argumentos baseados em princípios de possibilidade e plausibilidade. [...]. (POSTLEWAIT, 2009, p.1, tradução minha).<sup>3</sup>

---

3 No original: “[...]. In turn, they [all historians] must transform the artifacts into facts, develop supporting evidence for their hypotheses, place historical events in appropriate contexts, confront their own organizing assumptions and categorical ideas, and construct arguments based upon principles of possibility and plausibility. [...]”.

Esta tarefa é cercada de dificuldades, pois ainda não há, sistematizada, uma historiografia do teatro paraibano moderno, ou um livro de história do teatro em Campina Grande, sendo ainda necessário estabelecer a sua história monumental, para garantir a sua visão como “referência cultural consolidada” (BRANDÃO, 2010, p.333). O levantamento das fontes mais amplas, sobre a vida teatral da cidade, é uma dificuldade de complexa monta: por exemplo, dados relativos a espetáculos apresentados no Teatro Municipal Severino Cabral, contratos ou relatórios de bilheteria, simplesmente, não existem, pois, como já anotou Silva (2005, p.15), “num gesto contra a memória, a documentação do teatro nas décadas de 60 a 70, fora jogada para fazer limpeza do arquivo”.

Fontana (2017) ao tratar da relação que marca a efemeridade do espetáculo teatral em vista da permanência dos acervos, enquanto materialidade, e ao debater a relação dramaturgia/literatura e teatro, afirma a importância decisiva dos acervos de teatro “enquanto parte de um patrimônio entendido como suporte do efêmero” (p.14). Ou seja, a possibilidade de manter o efêmero, assim, distingue tal patrimônio documental, correspondendo “a uma determinada compreensão do que seja ele em termos de sua historicidade, a qual, em última análise, se liga às articulações entre teoria e prática na defesa do próprio teatro como campo específico no seio das artes, da cultura e da sociedade” (p.14).

Considerando isto, tenho que me situar em meio aos materiais disponíveis – lidarei com a dramaturgia, com os arquivos privados e públicos,<sup>4</sup> além de entrevistas – de onde avulta a pers-

---

4 Para Rousso (1996, p.86), o *arquivo* é o “documento conservado e depois exumado para fins de comprovação, para estabelecer a materialidade de um ‘fato histórico’ ou de uma ação”; e as *fontes* “são todos os vestígios do passado que os homens e o tempo conservaram, voluntariamente ou não – sejam eles originais ou reconstituídos, minerais, escritos, sonoros,

pectiva de que eles são “rastros, distância, mediação, [o que me faz perceber que] não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história” (NORA, 1993, p.9). Se, de um lado, a *memória* é processo vivo e em constante reatualização, significativo para um grupo e capaz de uni-lo; a *história*, como afirmou Pierre Nora (1993), é atividade intelectual, é tentativa de representar narrativamente o passado (para Paul Veyne (2014), o documento não é uma *mimesis* do evento, mas uma porta para a sua *diegesis*) pela análise que se apropria da memória – não só a espontânea, mas a acumuladora, atrelada ao documento, colecionável e verificável.

Desta maneira, aproximo-me de uma possibilidade de (re) contar *uma* história, acionando um ponto de vista sobre algo, um modo de observar e narrar um evento/fato, ou mesmo um modo de recompor um processo de narrar, o qual é resultado da atividade de contemplar e analisar objetos estéticos. Daí ser importante começar esclarecendo o que tomarei por *história*, mais especificamente por história *do/sobre* o teatro: aquela que, se é possível recompor, só pode sê-lo via relato de quem testemunhou um evento, o que pode vir à tona mediante uma entrevista (capaz de esclarecer dúvidas, preencher lacunas, estabelecer uma versão sobre algo) ou, ainda, mediante a recolha e sistematização dos artefatos que ajudam a (re)construir um modo de dizer um fato/evento ocorrido no passado.

---

fotográficos, audiovisuais, ou até mesmo, daqui para frente, ‘virtuais’ (contanto, nesse caso, que tenham sido gravados em uma memória) –, e que o historiador, de maneira consciente, deliberada e justificável, decide erigir em elementos comprobatórios da informação a fim de reconstituir uma sequência particular do passado, de analisá-la ou de restituí-la a seus contemporâneos sob a forma de uma narrativa, em suma, de uma escrita dotada de coerência interna e refutável, portanto de uma inteligibilidade científica”.

É assim que ao assumir um ponto de vista que toma partido tanto pelo texto dramático escrito quanto pela atividade cênica empreendida sobre ele, ressalto a necessidade de debater as condições que propiciaram as montagens teatrais em análise, tendo como meta uma história do/sobre o teatro em Campina Grande, notadamente no que se refere a um recorte dentro deste sistema, imergindo-o no debate historiográfico e teórico-crítico em torno de tendências estético-formais as quais iremos tomar como indicativas da busca processual por um *teatro moderno* campinense, tributário do debate sobre um *regionalismo* marcado pela *herança popular*. Ou seja, este fluxo não é apenas dramático, mas, também, teatral, dinamizado como um refluxo do movimento regionalista, conforme preconizado e formalizado nas formas do “romance de 30”, aportando, na modernidade teatral de Recife, em grupos e movimentos que eclodem entre meados da década de 1940 a 1970, como o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

Por este viés, há como se tecer uma discussão em torno de um conceito de dramaturgia e teatro (nordestinos) modernos, pois Lourdes Ramalho empreendia, no trato dramático, ajustes temáticos e formais como aqueles que, anos antes, no Sudeste, puderam ser verificados na relação do mercado com as demandas da modernidade teatral, quando aos dramaturgos se concedeu a missão de representar uma necessária visada sobre a brasilidade. No Nordeste, por outra perspectiva (que também é a mesma), avultou a formalização da *regionalidade*, o que, ideologicamente, não se afinava àquela ideia de Brasil erigida e difundida pelos textos escritos e montados da década de 1940 até meados da década seguinte, por exemplo, no Sudeste.

Vale, antes de avançar, um comentário à guisa de constatação: mesmo no cenário muito favorável do panorama editorial, que trouxe à luz o resultado do grande cometimento coletivo, dirigido pelo professor João Roberto Faria, com a sua *História do*

*teatro brasileiro*, em dois volumes, publicados em 2012 e 2013, ou o importante livro de J. Guinsburg e Rosângela Patriota, *Teatro brasileiro: ideias de uma história*, de 2012, as menções a um conjunto do teatro produzido, para além das fronteiras do eixo Rio-São Paulo, ainda são sumárias, insuficientes e redutoras – notadamente, quando as obras ostentam em seus títulos a designação de “teatro brasileiro”. Esta locução conduz a uma falsa expectativa (impossível de ser cumprida), pois ela aponta para uma ideia de totalidade, unidade, estabilidade, mas, o que temos, realmente, é o contrário disso: cenas locais (e regionais) com processos de desenvolvimento bastante distintos daqueles verificados no eixo, apontando para uma diversidade da produção dentro do sistema que, talvez, só fosse bem compreendido com um sistema de sistemas.

Por isso, neste trabalho, não falo de uma cena paraibana, mas, quando muito, da possibilidade de executar um estudo de caso na cena campinense.

## DA NATUREZA MODERNA DA DRAMATURGIA RAMALHIANA

Para a boa realização do objetivo proposto anteriormente, é necessário assumir uma perspectiva metodológica em que se tome o elemento ficcional como urdidura de uma narrativa historiográfica capaz de enfrentar o estado lacunar do conhecimento sobre o período recortado, cheio de veios descontínuos, marcado por aquilo que apenas parcialmente está preservado nas *fontes* disponíveis. Destaco que para recompor as tramas históricas envolvendo as montagens em análise, recorrerei, prioritariamente, a recortes de jornais que remetem a álbuns da própria autora, como fonte de informação sobre a sua obra.

Estes álbuns de recortes serão tomados à guisa de *arquivos*, os quais, em uma dinâmica semelhante à estudada por Lima (2012), se compõem de textos e documentos em diversos suportes, como cartazes e programas de peças, convites para diversas estreias e outras solenidades, programações de festivais, relatórios de múltiplas atividades, ofícios e requerimentos (datilografados e manuscritos), notas de pagamentos efetuados, certidões, certificados e diplomas, os quais, pela sua diversidade e multiplicidade, não serão exaustivamente esmiuçados. Doravante, tratarei estes álbuns, parte do arquivo privado da dramaturga, como Álbuns de Lourdes Ramalho (passando a

designá-los pela sigla ALR) – este material ainda demanda tratamento, estudo detalhado e sistematização, o que não é o meu objetivo, nesta etapa. Por tais recortes e documentos, no caso dos dois álbuns mais amplamente solicitados como fontes para este trabalho, se cruzam os anos de 1973 a 1983.

Nos álbuns, pelos atos de cortar-colar-colecionar e, depois, de ler-manusear-interpretar-narrar, se estabelecem diálogos com tais objetos, os quais passam a compor a narrativa de uma vida na arte, impossível de ser apartada de outra, uma narrativa paralela – a dos fatos teatrais. Nos álbuns, as fontes são privilegiadas e há nelas um foco sobre a *figura pública* de Lourdes Ramalho, aquela que, talvez, tenha selecionado, cortado, colado aquelas páginas, transformando-se em sua autora (o que se reforça pela presença de anotações de próprio punho). São documentos que consolidam dados da narrativa (no caso em questão, uma *narrativa pública*, pois que é, quase que exclusivamente, formada por recortes de jornais) em torno da dramaturgia e de suas obras, sendo interessante observar as interações entre quem produziu a *memória social* (os autores dos artigos de jornais publicados previamente) e quem selecionou dela aquilo que permaneceria como memória ou provas irrefutáveis da ocorrência de eventos, transformando-a, então, em uma *memória pessoal* e, à sua maneira, *autopromocional*.

Em artigo recente, Machado (2015) se dedicou a estudar *clippings* com vistas ao entendimento de um processo pelo qual o próprio grupo acaba por criar “uma história de si”, o que, consequentemente, pode contribuir para a quebra de perspectivas hegemônicas ou naturalizadas sobre o teatro brasileiro. Este material é tomado mediante suas características bem específicas:

[...] é, simultaneamente, um arquivo pessoal e público da trajetória do grupo. Trata-se da constituição de um ‘arquivo de si’ que permite tanto construir uma

história como editá-la. O *clipping* também pode ser utilizado como moeda de troca para a negociação com patrocinadores e programadores culturais, pois ao se valer de materiais publicados em jornais e revistas (críticas, reportagens etc.), o grupo consegue evidenciar sua importância e comprovar sua relevância e qualidade (MACHADO, 2015, p.228).

Assim, este arquivo privado não contém nada que exume ou que exponha uma intimidade familiar ou mesmo pessoal: não há diários ou cartas nos ALR, enfim, nada que indique uma forma “verdadeira” de conceber o indivíduo, pois o que vislumbramos são documentos “brutos”, seguindo a figuração dos dossiês de trabalho, capazes de revelar as redes travadas entre produtores de cultura e críticos (PROCHASSON, 1998; GOMES, 1998). Materialmente, são volumes encadernados, com recortes não muito bem organizados cronologicamente (alguns deles nem preservam as datas dos jornais de onde foram retirados) e que percorrem vários anos, sem uma preocupação cartesianamente sistemática, mas cumprindo o seu propósito: ajudar a preservar uma memória, ao passo em que tecem uma narrativa, via documentação. Por isso, a relação com este material não deve esquecer a perspectiva não *fetichista* a ser construída, pois, articuladamente ao processo de sua construção, não podemos desconsiderar que os dados dessa tessitura estão impregnados dos espetáculos (na medida em que se está estabelecendo, no período recortado, um modo convencional de se encenar tais obras) e de uma maneira também convencional de se ler esta dramaturgia.

Fontana afirma que os documentos de um acervo teatral são, obviamente, fruto de práticas pessoais e/ou sociais,

enquanto conjunto documental formalizado em um arquivo pessoal, desde sua constituição:

Tanto em termos de elaboração quanto de acumulação dos registros, atende a necessidades e interesses particulares, que correspondem à ligação do titular com fatos, ações, eventos, funções e relações sociais que envolvem a vida de um indivíduo. No caso do teatro, é possível perceber que a origem dos documentos que formam os arquivos de artistas, críticos, professores, etc., ultrapassa a ligação direta que vem se atribuindo entre patrimônio documental e a cena teatral ou seu processo de criação. Há, por exemplo, nesses conjuntos, tipos de documentos que revelam modos de gerenciamento de empresas teatrais, colocando, portanto, o teatro como parte do mundo do trabalho (FONTANA, 2017, p.16-17).

Nesta direção, as fontes que podem ser levantadas guardam seus próprios impasses e demandam a necessidade de que o pesquisador consiga estabelecer algo como um princípio de categorização, de modo a facilitar sua relação com elas. Tania Brandão (2001, p.213-214) divide as fontes primárias de uma pesquisa como esta em dois níveis: as de *primeiro grau* – que englobariam o texto impresso (ou, quando disponível, o texto da montagem) e “os cadernos de ensaio e de montagem ou esboços, *croquis*, esquemas, maquetes e plantas (todos estes assinados por diretores, atores, cenógrafos, técnicos), as fotos e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação” – e as de *segundo grau* – mais longe dos processos de construção da

cena, pois que são externas “em relação à dinâmica da montagem, caso dos trabalhos dos jornalistas e críticos, relatos e textos de fãs ou de espectadores, comentários de contemporâneos ou documentos oficiais”. Todavia, em trabalho posterior, a mesma pesquisadora pondera que considerar o recorte de jornal como fonte de segundo grau soa descabido, notadamente quando na pesquisa a “realidade ‘de campo’ [é] a escassez quase absoluta daquelas que se pretendia enquadrar como fontes primárias por excelência, posto que vestígios diretos, atuantes do palco” (BRANDÃO, 2009, p.28). Assim, vou seguir o mesmo caminho, tomando os materiais de imprensa como *fontes de primeiro grau*, haja vista serem aquilo o que se pode encontrar.

Não há, por isso, como fugir à própria natureza destas fontes, sendo imposta ao pesquisador uma atitude sempre disposta a pôr informações à prova, justamente diante de possíveis erros ou mesmo dúvidas geradas pelo que se divulga, visto que o texto de jornal é parcial, passível de conter erros de informação. E isto se complica ainda mais quando a maior parte das matérias, constantes dos ALR, são “recortadas por dentro” (BRANDÃO, 2014, p.29), ou seja, não possuem todos os dados de autoria, local e veículo de informação, ou mesmo a data, o que só pude recuperar de maneira muito precária – com o fito de complementar ou pôr à prova os recortes – com a pesquisa em arquivos públicos, hemerotecas e bibliotecas.

Tomadas estas considerações, tenho em mãos um problema bastante relevante: contrariando um movimento próprio da modernidade teatral, a cena que se monta em torno dos textos de Lourdes Ramalho em Campina Grande, entre 1974 e 1975, também pode ser lida como um processo próximo daquilo que a mesma Tania Brandão (2002, p.15) já chamou de uma “*imposibilidade moderna* – ou o estrangulamento da questão moderna, considerando-se o triunfo da individualidade empreendedora como um mecanismo institucional de limitação do potencial do

palco-arte do século XX” (grifo da autora). Este debate chegava à Paraíba na década de 1970, mediante um caminho tortuoso e como um tópico já ultrapassado e devidamente aclimatado à realidade, assim chamada, nacional, pela pressão exercida por um conjunto de querelas em torno da necessidade de expressão, via formas modernas de fazer teatro, da *brasilidade*.

Este difícil construto conceitual, na ampulheta que deixa passar apenas aquilo que ideologicamente é adequado às esferas de dominação cultural em nosso país, tornava-se, por aqui, uma esfera de expressão da *regionalidade*, a qual, por sua vez, não está apenas circunscrita ao que se convencionou tomar como uma expressão do regionalismo, quase sempre identificado a aspectos de representação do Nordeste, pois, em qualquer obra, a “região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo” (CHIAPPINI, 1995, p.158). Assim, por exemplo, qualquer sorte de espaço representado na ficção diz mais de sua estrutura formal do que das suas referências exteriores. Por esta perspectiva, é possível afirmar que, também no Sudeste, a regionalidade se formalizou, por exemplo, na encenação de um texto como *A moratória*, de Jorge Andrade, no Teatro Maria Della Costa, em 1955, sob direção de Gianni Ratto. Sendo a encenação moderna um produto de difícil venda no mercado, acabou se firmando uma noção de modernidade que se tornou, antes de tudo, comprometida com a expressão da realidade nacional, via aspectos, inclusive, atrelados à convenção nacional-popular após a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pelas mãos de José Renato, em 1958.

Lourdes Ramalho, nos anos de 1970, começa a erigir um projeto estético para o seu teatro mediante uma feição bastante própria, mas, também, pareado com experiências já bem-sucedidas em outros estados do Nordeste, ou mesmo na capital da Paraíba, que se voltava à expressão da regionalidade no teatro.

Haveria, então, pela junção do díptico autora-empresária, conjugado (como vou mostrar mais adiante) em Lourdes Ramalho, um excesso de centralização, que seria, em si, contraditória ao requerido pelo uso do adjetivo *moderno*? Esta pergunta, por enquanto, permanece sem resposta definitiva, mesmo sendo sabido que Lourdes Ramalho, pela maneira como se relacionou com diferentes diretores a cada processo, também buscava encontrar um modo de encenar seus textos, ou seja, um *modo moderno*, pelo qual eles se explicitariam, de maneira plena e na cena.

É assim que se faz necessário romper com a naturalização exclusivamente literária do texto dramático, de modo a entendê-lo em meio à área de *atrato*, pela qual um dado modo específico de escrita é capaz de apontar para uma situação potencial de performance, posicionando o texto como tão fluido quanto sua encenação. A busca pelo *modo moderno* de encenação de um texto se revelava no âmbito da técnica teatral, na relação com os elencos, na reflexão cada vez mais contundente sobre os níveis de língua falada utilizados para a caracterização das personagens e das tramas, que, assim, passam a compor uma das feições mais destacadas por Lourdes Ramalho do seu projeto de *teatro-pesquisa*. Desconstruir a primazia do texto (ou de uma perspectiva metodológica hegemônica em torno dele) na pesquisa, não torna menos relevante o enfrentamento de um debate sobre o estatuto da dimensão material da dramaturgia sobre a qual estou me debruçando: seja ainda naquilo tocante à dimensão ‘meramente’ literária, seja no que diz respeito à área de atrato entre dramaturgia/teatro. Talvez, a resolução desta visada consiga reatar dois tempos (o passado e o presente), seja pela análise da dramaturgia, seja pela análise dos vestígios da recepção crítica das montagens apontadas, as quais, de muitas maneiras, atuam como depósito de marcas identitárias em atuação no teatro deste locus até a contemporaneidade.

Estes vestígios, assim, afastam este processo de formação da cena específica em Campina Grande, da dimensão do efêmero, na medida em que podemos tomar a hipótese de que os documentos arquivados por Lourdes Ramalho, em seus álbuns de recortes, acabem, hoje, sendo “investidos de uma pré-determinação teleológica, [pois] as questões que eles levantam – as da sua memória e conservação, como as do seu estudo e interpretação – são eminentemente prospetivas” (VILELA, 2012, p.361). Por este raciocínio, um arquivo de teatro (ou o que dele brota) pode auferir lucro, sendo essa uma de suas potencialidades. De outro lado, o arquivo também pode propor ao pesquisador, em termos hermenêuticos, o estabelecimento de um *pacto* que é, ao mesmo tempo, referencial e ficcional,<sup>5</sup> ao formalizar em sua materialidade uma *narrativa de si*. Portanto, a mediação destes referentes com o pesquisador é constituída pela senda de um percurso através do qual é possível relacionar aqueles documentos à produção estética referida, tornada, assim, material, bem como a pessoa real e a outra, a produtora de discursos, amalgamadas e trazidas à realidade.

Os ALR, assim, são materiais atuantes na constituição de um *espaço autobiográfico* (LEJEUNE, 2014, p.27, p.50-51), fundando um pacto indireto e convergindo à interpretação possível

---

5 Tratando de gêneros autobiográficos, como o diário íntimo, Philippe Lejeune marca a existência de um *pacto* a que ele chamará de *autobiográfico*, identificável quando se crava na materialidade do livro e do texto uma identidade de *nome*, pela qual se erigem autor-narrador-personagem “remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2014, p.30. Grifo do autor). Coextensivamente, verificar-se-ia o *pacto referencial*, pois a biografia e a autobiografia constituem-se como textos referenciais, passíveis de verificação externa ao texto. Contemporaneamente, também deveria ser considerada uma outra discussão, a saber, a da *autoficção* (CASAS, 2012; KLINGER, 2012) na medida em que as fronteiras entre referencialidade e ficcionalidade nestes escritos estão plenamente erodidas.

da produção de uma *imagem pública* da dramaturga Lourdes Ramalho – em poucos textos autorreferentes (como entrevistas, por exemplo), mas principalmente na cobertura da mídia jornalística feita sobre ela e sua obra, tomados quase sempre como textos externos e pretensamente distanciados. Entretanto, há aspectos que dizem respeito à discussão crítica de obras artísticas que, contemporaneamente, não podem deixar de lado a relação entre aquele(a) que produz um discurso artístico (a que chamaríamos de autor(a)) e aquela figuração relativa ao indivíduo biográfico e histórico na modernidade. No caso de Lourdes Ramalho, a ausência de um *espaço biográfico* (na acepção de Lejeune) bem delimitado expõe a necessidade de refletir sobre o papel, nos estudos de teatro, das fontes e arquivos (bastando considerar o estudo mais recente de Fontana (2017), por exemplo).

Este é, sem dúvida, um entrave a ser enfrentado, tendo em vista a grande dificuldade de sistematização daquilo que foi veiculado em torno dessa autora pela mídia impressa. No século XX, a atividade crítica nos jornais “desenvolveu e modificou o funcionamento da imagem do autor” (LEJEUNE, 2014, p.226), tendo feito crescer o número de estudos que flertam com a grande área da *escrita de si*, perspectiva que vem ganhando destaque nos campos da literatura e da história, pela qual é possível pensar relações entre um indivíduo moderno e seus documentos, quando as práticas, relativas a tal ordem de produção de si,

[...] podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e dos diários –, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a

intenção de resultar em coleções. [...] Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e dos grupos a que pertence. [...] / O ponto central a ser retido é que, através desses tipos de práticas culturais, o indivíduo moderno está construindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado. [...] (GOMES, 2004, p.11).

Na modernidade ocidental, seguindo Gomes no mesmo texto, a ideia de *indivíduo* foi se encaminhando para a de *individualismo*, e esta passagem também disse respeito ao trânsito do que chamamos de sociedades tradicionais para as propriamente modernas, em que o coletivo não mais se sobrepõe ao indivíduo, dito moderno, “justamente quando postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse mesmo todo” (GOMES, 2004, p.11-12). Por isso, por exemplo, se torna tal identidade, em contato com a vida social, matéria para uma história, uma narrativa que se fundamenta em discursos (auto)biográficos sobre esse indivíduo. Dessa maneira, o conceito de *moderno* passa a ser problematizado enquanto uma “temporalidade inequívoca”, estável, sendo, ao contrário, sobremaneira confuso e híbrido, de modo que “em lugar de representar a dissolução do sujeito, a multiplicidade, deve ser unidade sentimental e temporal” (BRANDÃO, 2001, p.212) – o que, no caso do *teatro moderno*, irá se exibir como um construto de práticas e conceitos que se associam à “noção de nacionalidade [que] é apenas *identidade* e *uma noção histórica*” (grifos da autora).

Seria, assim, a noção de uma modernidade teatral no Nordeste do Brasil circunscrita, portanto, à cena marcada pela *regionalidade* ao invés da *brasilidade*, que nasce e estertora entre

os anos 1940 e 1970 no Sudeste? Ela poderia ser tomada ou interpretada como *una*, então, pois que esteve marcada por esta tendência, revelada como sua identidade histórica? Seria esta cena moderna vislumbrada como um processo de subtração da própria modernidade ou de uma convenção de modernidade? Seria a dramaturgia capaz de instaurar processos relativos ao teatro moderno? Todas estas questões suscitam reflexão. Respondê-las é meu intuito, com o fito de pôr em questionamento uma interpretação, que julgamos perigosamente ideológica e sedutora, mas que é sub-repticiamente escamoteadora da configuração de Lourdes Ramalho como uma artista (dramaturga, poetisa ou o que mais se deseje) *moderna*, em meio a uma *cena teatral moderna*. Ao contrário do que aquela interpretação codifica, Lourdes é bastante consciente de seus processos criativos e estéticos, que se expõem em (poucos) textos autorreferentes, mas que se formalizaram como um projeto moderno de teatro. Este projeto começou a ser esquecido por posturas críticas as quais, apoiando-se na chave autobiográfica, começaram a inventar uma outra imagem desta autora, quase um *doppelgänger*, como procurarei mostrar, alijando-a de seu lugar na cena teatral campinense moderna.

Para situar o problema, reporto-me a um evento acadêmico, ocorrido em agosto de 2003, na cidade de João Pessoa. Naquela ocasião, Lourdes Ramalho foi convidada para compor uma mesa com outras “Escritoras Paraibanas”. Ao examinar as falas que constam nos anais do evento,<sup>6</sup> constato que, ao contrário das

---

6 Esse evento foi o I Seminário Internacional e X Seminário Nacional Mulher & Literatura, atividade do Grupo de Trabalho “A Mulher na Literatura”, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – (ANPOLL), cujos anais foram publicados em CD-ROM e, depois, em livro. A palestra de Lourdes Ramalho, proferida neste evento, foi intitulada de “O ibérico na dramaturgia do Nordeste” (RAMALHO, 2005).

demais autoras presentes (uma contista, uma cronista e uma poetisa), a dramaturga não definiu claramente um projeto estético, ou explorou suas motivações criativas ou mesmo questionou as suas inquietações em relação à atividade de escritora; não discutiu sobre o que é ser mulher e escrever, sequer se definiu como autora: nada disso. A dramaturga estabeleceu uma noção de *dramaturgia nordestina*, enfatizando processos de fatura que unem o teatro produzido nesta região a formas populares de poesia, orais e improvisadas, como também aquelas que estão nos folhetos, aparentadas a formas poéticas e teatrais ibéricas, como as de Gil Vicente, Lope de Vega, Calderón de La Barca, García Lorca, entre outros, mediante sugestão de temas e tipologias dramatúrgicas.

Ela expõe, portanto, uma maneira de compreender o *popular* como algo buscado “na visão coletiva do mundo, no que há de mais profundo no homem do povo, na sua vivência, contradições, ganhos e perdas, semelhanças e contrastes, na exaltação e humildade – na vida e morte diárias” (RAMALHO, 2005, p.49). Ela erige um conceito, que parte de práticas culturais e de temas articulados a formas.

Este é um dos raros textos em que a autora dissertou sobre tópicos esmiuçados pela sua fortuna crítica, como a relação entre o sério e o cômico, sobre o riso e a crítica social, sobre as dinâmicas de gênero, as quais, conforme ela mesma situa, se revelam em personagens femininas concebidas sob forte acento melodramático e lorquiano,

Recalcadas pela pressão masculina, rosto oculto pelo xale ou mantilha, a amargar a sua reclusão de mal-amada ou a sua solidão indesejada, quando não, meninas ainda, sacrificadas em casamento de conveniência, para salvar ou acomodar as necessidades da família (RAMALHO, 2005, p.53).

Ao falar dessa dimensão da dramaturgia nordestina, claramente, ela está falando também da sua obra. Foi por volta de 1992 que Lourdes Ramalho dedicou-se com afinco à definição de um novo projeto estético e teatral, à escrita e definição de um *ciclo* de sua produção voltado às formas do teatro em cordel (ANDRADE, 2012; MACIEL, 2012; ANDRADE; MACIEL, 2011; ANDRADE, 2007). Desde esse momento, a dramaturga começou a reafirmar, veementemente, o uso de uma linguagem popular em versos “de cordel”, atrelada a raízes ibéricas e medievalizantes, que culminarão em publicações<sup>7</sup> e encenações de textos dessa sua lavra, fortemente atrelada a projetos de parceria, cooperação e produção artística no trânsito Campina Grande-Península Ibérica, nucleados, inicialmente, no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno (CCPCM) e na Associação Cultural e Recreativa de Tondela (ACERT, de Portugal). Estas parcerias foram travadas por Moncho Rodriguez, um dos encenadores mais profícuos de sua obra.

Há, nos ALR, uma sinopse documental do CCPCM, sob o título de “Incentivo à Dramaturgia de Cordel”, sem assinatura ou marca de autoria. O que se sabe é que deste projeto resulta o espetáculo *Romance do Conquistador*, apresentado na Península Ibérica no ano de 1992, em vista das comemorações dos quinhentos anos da chegada de Colombo às Américas. No ano 2000, depois, deu-se a estreia, em João Pessoa, d’O *trovador encantado*, novamente com encenação de Moncho, numa

---

7 Àquela altura, são elas as edições dos textos: *O trovador encantado* (1999), *O novo Prometeu e Presépio Mambembe* (2001), *Charivari* (2002), além de *Teatro infantil* (2004, na qual se colecionam 15 textos, a saber, *Novas aventuras de João Grilo*, *A Velha sem Gogó*, *Folguedos Natalinos*, *O Pássaro Real*, *Malasartes Buenas Artes*, *O Diabo Religioso*, *Maria Roupa de Palha*, *A Cabra Cabriola*, *Festejos de Natal*, *Dom Ratinho e Dom Gatão*, *História de Zabelê*, *Auto de Natal*, *Porque a noiva botou o noivo na Justiça*, *Viagem no Pau-de-Arara*).

produção luso-brasileira, envolvendo a Câmara Municipal de Guimarães/Portugal, Governo do Estado da Paraíba e Prefeitura de Campina Grande, reunindo um elenco de brasileiros e portugueses, dessa vez para celebrar os quinhentos anos do Brasil. Ou seja, Lourdes escreve dramaturgia para eventos e circunstâncias comemorativas específicas, via relações de muito diálogo com Moncho Rodriguez (seu encenador por excelência neste momento, para quem ela escreveu por “encomenda”), o qual, com suas próprias articulações, leva a dramaturga a um lugar de destaque no mercado, em meio a diálogos transatlânticos fundantes para o estabelecimento de uma nova maneira de ler e de montar seus textos – o que não é objetivo deste trabalho, mas merece receber, em outra oportunidade, a devida atenção.

Essa digressão é relevante, pois deslinda fatos que comecem a ser convenientemente obscurecidos pela tentativa de desvincular a produção teatral da produção criativa da autora. Esta questão precisa ser demonstrada: Ria Lemaire, pesquisadora das formas poéticas orais/populares, que conheceu a obra de Lourdes Ramalho na ocasião do evento supracitado, tendo em vista ser a responsável por fazer a sua conferência de encerramento, acompanhou rigorosamente as falas proferidas. Conforme o texto em que se imprime sua fala (LEMAIRE, 2005, p.22-23), ela, entre outras coisas, interpreta a exposição da dramaturga como a de alguém que busca se conectar a uma *tradição*, que não é a da “palavra, como na poesia escrita moderna”, mas a das “fórmulas, que pertencem à tradição do cordel e da cantoria, que ela reutiliza”, afirmando que a dramaturga “define explicitamente o seu ato de ‘escrever’ como provindo daquela tradição” – atenção ao uso do verbo entre as aspas. Todavia, em nenhum momento, esta foi a tradição que Lourdes mais vivamente comentou. Ela se preocupou com a definição, antes, de uma *dramaturgia nordestina*, formalizada nas brincadeiras e danças dramáticas – a Lapinha, o Bumba-meu-boi – e de um

conjunto de dramaturgos por ela citados – Oswaldo Barroso, Racine Santos, Altimar Pimentel, Ariano Suassuna. Então, ao contrário de serem apenas marcadas as vinculações àquela *tradição da oralidade*, há que se considerar como é possível também se discutir suas fortes vinculações a concepções contemporâneas de encenação intercultural nas suas realizações cênicas (vide os projetos acima mencionados), para além de qualquer aparente fixidez na página impressa, sendo impossível desconsiderar todo um complexo sistema teatral no qual e para o qual seus textos são produzidos, mediante relações produtivas com encenadores, com os elencos, com as culturas com as quais se relaciona.

Tendo a considerar que a tomada de posição da pesquisadora estrangeira se tece pela interpretação das rápidas notas que introduzem os textos do ciclo pós-1990, relacionando-os à tradição da poesia oral e aos folhetos nordestinos. Obviamente, Lourdes Ramalho já traçava, nestas mesmas notas, a sua relação com as origens da poesia nordestina, o que é uma argumentação muito viva, principalmente, em seu livro de genealogia (RAMALHO, 2002). Mas, não se pode esquecer que a definição mais recorrente de Lourdes, sobre si mesma, é a de alguém ligada ao palco, ao texto escrito para o palco – seja no ambiente familiar, aquele em que ela brincou de teatro na infância, seja o das escolas onde estudou e onde exercitou sua escrita transgressiva, seja o das escolas onde trabalhou, e, por fim, os palcos dos teatros onde, inicialmente como atriz, depois como autora, se dedicou a emprestar sua voz a outros, para quem e por quem produz discursos.

Esta dramaturga não estaria envolvida apenas em malhas de produção de uma cultura oral, mesmo aquela, nos termos utilizados por Lemaire (a partir de Paul Zumthor), que venha a se referir a uma *oralidade mista*, ou seja, aquela fase em que a escrita comparece como seu sustentáculo: percebamos, inclusive, que a teórica compreende a atividade ramalhiana de escrever, sempre

como algo “entre aspas”, pois tal ato ainda diria respeito à produção de um “texto escrito/impresso [como] suporte de uma memorização ao serviço da tradição oral da comunidade, facilitando-lhe a sua transmissão pela voz, no palco, a um auditório, um público que a escuta” (LEMAIRE, 2005, p.23), distinto do ato de escritura moderna, circunscrito à composição escrita e cujo suporte privilegiado é o papel, o livro. Estando consignado ao livro impresso, a pesquisadora afirma, já em um texto posterior àquele que, assim, o texto ramalhiano “se transforma em algo fixo, em um documento definitivo que alguém vai poder ler em voz alta e repetir literalmente” (LEMAIRE, 2010, p.22), o que implicaria, conforme sua perspectiva, em uma *perda* para a autoridade da palavra falada. É como se a dramaturgia ramalhiana não se relacionasse a sistemas modernos de teatro:

Inicialmente manuscritas/escritas para ser encenadas e muitas vezes, como foi o caso de Gil Vicente e de Baltazar Dias, de encomenda, [as peças] são atualmente também publicadas em livros. Repete-se, no fundo, o que foi a história da obra de Gil Vicente: do texto manuscrito para ser encenado, passa-se a um texto publicado que vai ser lido e estudado como “literatura”. Passa-se daquela abertura do texto-roteiro para a fase em que o texto estará fixo, fechado e definitivo e lido em silêncio, *como se fosse um texto literário* (LEMAIRE, 2010, p. 26, grifos meus).

Esta pequena citação traz em si uma série de problemas que, dada a sua extensão, só poderão ser solucionados em outras oportunidades. Mas, para citar um deles, mesmo sem pretensão

de esgotá-lo, posso pensar aqui na relação entre Lourdes e Gil Vicente: incluindo um modo de categorizar parte da obra da dramaturga paraibana em uma forma calcada nas convenções daquele modelo genérico. A analogia da obra ramalhiana “de cordel” com a produção do teatro ibérico-português, notadamente a de Gil Vicente, se dá quando se afirma, como exemplo da circulação de textos “escritos/transcritos” em cadernos, a obra de Lourdes Ramalho, assemelhando tal circulação ao processo de movência do texto vicentino – a saber, a maneira pela qual tais textos migravam do caderno manuscrito (aberto às interferências do encenador e de toda sorte de atualização relativa a eventos coetâneos à recepção) à impressão em cordéis impressos que, todavia, conviveram com os manuscritos. Estes manuscritos, nos estudos literários, são deixados de lado, visto tomar-se como edição *princeps* a compilação encadernada e de luxo, lançada em 1562, “ignorando ou menosprezando o fato de que cadernos e folhas volantes revelam um contexto cultural radicalmente diferente, baseado na *movência*, que deveria ser o elemento básico da sua leitura e interpretação” (LEMAIRE, 2010, p.24, grifos da autora). É muito interessante esta linha argumentativa, mas é importante considerar o necessário afastamento da leitura da obra ramalhiana como produzida por “um desconhecido Gil Vicente no Brasil sertanejo dos finais do século XX, princípios do XXI”, como afirma Francisco Salinas Portugal em prefácio a uma coedição Brasil-Espanha de dois textos da dramaturga (RAMALHO, 2011, p.10). Para mim, esta é uma prospecção reducionista e colonizadora. Por outro lado, já há ótimas interpretações de textos ramalhianos em perspectiva comparada à obra vicentina devidamente empreendidas (MUNIZ, 2007a, 2007b; MALHEIROS, 2010a, 2010b).

Em outro texto, Lemaire (2011) se refere à prática que ela observou, entre 2010 e 2011, de Lourdes Ramalho escrever

suas peças em cadernos pautados ou máquinas de datilografia – o que, neste período, certamente, já não ocorria, por conta da dificuldade de lidar com as teclas, imposta pelas limitações físicas que começaram a atingir a dramaturga com o avanço da idade. É bem verdade que seus textos até meados dos anos 1990 foram preservados em datiloscritos, não havendo manuscritos; mas os dos anos 2000 eram escritos à mão, sem qualquer apego ao caderno manuscrito, tanto o é que ela solicitava a quem chegasse a sua casa que, de pronto, levasse os mesmos e que eles fossem transcritos no computador, possibilitando a reprodução em várias cópias, para que ela pudesse oferecê-las aos artistas de teatro que ali chegassem. Idealizar este processo de produção manuscrita de sua fatura é uma mistificação.

Há um grande conjunto de peças que, como sabemos hoje, foram perdidas, pelo fato de seus manuscritos terem sido descartados, pois eram levados à cena em situações domésticas ou educacionais, processo este já bem descrito e definido (MACIEL, 2012; ANDRADE, 2012; ANDRADE, 2011) como um *período formativo* dessa dramaturgia, quando ela não se compreendia, ainda, como dramaturga (fase relativa a uma espécie de razão circunstancial, bastante anterior aos anos 1970). Ao não mencionar estes liames, comete-se terrível equívoco de avaliação, notadamente ao negar, como na citação acima, que possa ser dada uma visada literária aos textos de Lourdes Ramalho, na medida em que se trabalhe com suas versões impressas em livros, portanto, dispostas às atividades de leitura e análise como objetos literários que, afinal, também os são.

É curioso que, ao remeter à discussão sobre a *tradição* reivindicada pela dramaturga, a pesquisadora postule o surgimento de um conflito grave – tão grave que ele, objetivamente, é falso:

[...] alguém obriga a dramaturga-autora-encenadora a dar uma forma definitiva a um texto que ela vê como um roteiro

aberto. Não é fixar, imobilizar que ela quer; o que ela quer é encenar! A tradição oral e manuscrita, cuja porta-voz é Lourdes Ramalho, entrou, na verdade, numa nova fase que vai ter consequências para o seu funcionamento e a sua compreensão, pois imprimir num livro não é só imprimir. Esse ato muda o conteúdo do texto oral encenado, faz com que perca a relação com o seu mundo de origem, que lhe dá sua significação autêntica e profunda (LEMAIRE, 2010, p.26).

Fazer uma consideração desta ordem, sem problematizar a questão que se debate de maneira mais profunda, é de causar espanto, notadamente no que se refere à necessária reflexão sobre a história das edições dos textos para teatro de Lourdes – pois, que se saiba, nunca ninguém a obrigou a publicar os seus textos. Inclusive, as iniciativas de publicação de suas primeiras edições sempre foram dela, obviamente com o apoio dos filhos que escrevem prefácios e comentários sobre as obras maternas (RAMALHO, 1980, 1983). Também não posso esquecer que, na década anterior, já se anuncia em jornais da cidade, para o quarto volume da revista da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA), a publicação de *Fogo-Fátuo* e de *As velhas*, o que até hoje nunca consegui localizar ou verificar sua concretização.

Curiosamente, ao se juntar à iniciativa de lançar a primeira coedição de um texto de Lourdes Ramalho com uma instituição estrangeira (RAMALHO, 2011), Lemaire refaz a afirmativa, modalizando o grave argumento citado acima, ao ladear Bastinha (uma cordelista cearense) e Lourdes – é só observar:

[...] Elas têm a mesma posição dentro da cultura nordestina, no sentido em que elas estão “escrevendo” e publicando os

seus textos (folhetos “de cordel” e peças de teatro “de cordel”), transformando em folheto/texto/livro impressos uma tradição que ficou durante séculos na tradição oral. Porém, as suas obras guardam muitas reminiscências das suas origens que se situam numa civilização da oralidade; as obras impressas são o resultado de uma “escritura” profundamente radicada ainda no ritmo e na produção orais, pressupondo para a sua recepção uma voz que as cante ou declame e um público participante, muito mais do que um leitor-público silencioso (LEMAIRE, 2011, p.75).

Mas, a questão levantada anteriormente ainda está ecoando neste texto: a de que o texto ramalhiano, escrito para ser encenado, não é literatura e não deve ser tomado como tal. Afinal, o que seriam estes textos? A questão é que, realmente, eles não são *apenas* literatura. Eles são também. E esta é uma das questões que venho problematizando: eles são textos produzidos dentro de concepções, convenções e regras do mercado teatral moderno – são textos escritos para a cena, para serem ditos por atores no palco. Dizer qualquer coisa ao contrário disso é ignorar a história do teatro em Campina Grande no último quartel do século XX até a contemporaneidade, incluindo o ajuste ao gosto do público, à manutenção e fixação de um repertório coerente por grupos e a formalização de temas que acabam por se tornar modelos eficazes de produção.

Assim, ao contrário das afirmações de Ria Lemaire, a produção ramalhiana, mesmo que envolva em um compromisso de representação do povo, já diz respeito à consolidação de um momento em que há a ruptura do indivíduo, produtor de discursos, em relação à comunidade de onde ele advém e para

quem ele se dirige. Tanto o é que o artista, tal qual concebido na modernidade, já surge como alguém que se destaca ou que é destacado dentro dessa comunidade dita moderna – e isto é verificável se penso nos processos estéticos com os quais a dramaturga se relaciona.

Por outro lado, é ingenuidade considerar que o público de teatro ou mesmo o público dos festivais é o mesmo *povo* representado nas obras ramalhianas – quem frequenta, afinal, teatro no Brasil? Mas, certamente, Lourdes Ramalho buscou se dirigir àqueles que, de muitas maneiras, apresentam afinidades com este universo representado, àqueles que guardam, ainda, a memória de costumes e tradições familiares, índices de uma vida anterior às grandes cidades e às formas urbanas de sociabilidade, como o hábito de frequentar as salas de teatro enquanto índice de status social. Assim, afirmo que esta dramaturga não está longe do mundo da escrita moderna e da imagem moderna de autor(a), contrariando o que afirmou Lemaire (2011, p.64), mais um vez, quando ela fecha os olhos a questões que não deveriam ser desconsideradas. Desnaturalizar tal argumento é necessário para que ele não se torne um *lugar-comum*.

Então, sobre Lourdes Ramalho, atualmente, ainda se faz necessário travar este debate, com vistas a desvinculá-la de uma esfera seccionadora e restritiva dos processos artísticos nacionais, que, desta feita, não a (re)conhecem. Valéria Andrade, pesquisadora da obra de Lourdes Ramalho,<sup>8</sup> já enfrentou este

---

8 Um passo significativo para a compreensão crítica e analítica em torno da obra de Lourdes Ramalho se deu com a execução de um projeto encabeçado pela professora Valéria Andrade, iniciado em 2003 e encerrado, em sua primeira etapa, em 2006, sob financiamento do CNPq e desenvolvido na Universidade Federal da Paraíba. Àquela altura, a estudiosa assumiu o importante cometimento de trazer ao público leitor uma “edição anotada, comentada e definitiva de textos dramáticos da autora”, de modo a promover “a reflexão sobre o fazer dramaturgico da autora, a apreensão/interpretação do seu projeto estético de inventariar a cultura e o

questionamento, perguntando-se sobre as razões que ainda manteriam a dramaturgia paraibana em situação “clandestina” no quadro de autores chamados de brasileiros, “inclusive aos olhos da crítica voltada para os textos escritos por mulheres –, a despeito do seu percurso tão longo quanto farto em contribuições ao desenvolvimento da dramaturgia no Brasil” (ANDRADE, 2012, p.222-223). Este percurso poderia ser tomado, como ela aponta, enquanto um fio condutor de uma atuação que se dá na dupla face de um movimento relativo a “escrever-pensar este teatro” (p.223), passível de ser interpretado e lido mediante duas estratégias: uma que é a recuperação de uma maneira de tecer a narrativa biográfica da dramaturgia como inextrincável em relação à produção que, assim, parece emanar de seus contextos e circunstâncias; e a outra, que é a delimitação da obra ramalhiana em uma perspectiva cíclica de desenvolvimento, o que retomarei nas próximas seções.

Creio não ser equivocado afirmar que essa dupla estratégia, então, se funda em dimensões distintas, já perseguidas também por Andrade (2007): a histórica, ao buscar relações de origem junto ao Teatro Popular do Nordeste, de Pernambuco, em suas matrizes regionais e de cultura popular ou, então, ao se irmanar à postura crítica sobre a dramaturgia de autoria feminina, no Sudeste, a que se convencionou chamar de *nova dramaturgia* (VICENZO, 1992); a biográfica e intelectual, quando ela apresenta a trajetória de uma mulher que se torna dramaturga, mediante a consolidação de uma dada imagem sobre sua genealogia e sobre alguns estereótipos, já fixados e consolidados, como aquele que a circunda sob o epíteto de “grande dama da dramaturgia nordestina” (pelo menos desde 1975); e, por fim, um

---

imaginário do Nordeste brasileiro, o traçado do percurso histórico de sua produção e a demarcação do seu lugar no contexto do teatro brasileiro e, em particular, do nordestino” (ANDRADE, 2007, p.208).

critério temático-formal, na medida em que se debruça sobre os ciclos de sua obra, tendo como pano de fundo uma perspectiva já apegada a certa aproximação aos estudos culturais, pela via de gênero e/ou feminista. Neste estudo, define-se que a dramaturgia assume uma dada perspectiva em torno da representação regional, focalizando o

[...] universo de homens e mulheres do sertão nordestino, [...] [chamando] atenção para sua região, redefinindo-a para além do repisado ‘capim-curral’, seja como espaço de relações sociais de opressão a transformar, seja como empório memorial e de re/significação da herança cultural popular e ibero-judaica que importa re/conhecer e valorizar (ANDRADE, 2007, p.211).

Mas, Valéria Andrade acaba por não se debruçar sobre tal debate, pois sua perspectiva mais forte é a de investigação do fundo temático, ao ler textos nos quais se formaliza a “expressividade desta força de mulher [que] permeia as várias tramas, incorporada a personagens femininas que são, quase sempre, as condutoras da ação dramática” (ANDRADE, 2007, p.211). Esta perspectiva, por sua vez, advém de outro estudo dessa mesma pesquisadora (ANDRADE, 2005), no qual ela identifica diálogos com a dramaturgia de Federico García Lorca na obra ramalhiana, seja via o *modus operandi* do *La Barraca*, seja pelas mãos dos donos dos circos, que levavam em seu repertório adaptações deste dramaturgo, pois, segundo a própria Lourdes Ramalho,

Os espetáculos circenses a que ela costumava frequentar quando jovem apresentavam, de quando em quando,

peças adaptadas de García Lorca no número final, sempre reservado à encenação de dramas. García Lorca foi-lhe apresentado, antes disso, por sua mãe, com quem, inclusive, ela chegou a montar, mais tarde, peças do autor, como *Doña Rosita, la soltera* e *La zapatera prodigiosa*, com integrantes de núcleos artísticos criados e dirigidos pelas duas (ANDRADE, 2005, p.319. Nota 4).

Também é elucidativa a leitura do estudo de Valéria Andrade, publicado em 2012, notadamente para quem ainda precise ter acesso a uma discussão mais alentada sobre a biografia da autora e sobre a fase formativa de seu projeto artístico. Nascida em 23 de agosto de 1920, nos limites entre Paraíba e Rio Grande do Norte, Lourdes Ramalho marca a sua estreia como autora de uma peça, espécie de *blague* contra a direção do internato em que estudava em Recife-PE, que lhe rendeu a expulsão daquele estabelecimento de ensino, em meados dos anos 30. Dali até a década de 1970, onde é a minha paragem, passam-se anos e a menina casa-se com um magistrado, muda-se para a cidade de Santa Luzia, onde deu aulas na escola de sua mãe, a também professora Anna Brito. Neste ínterim, o marido se torna juiz, transitando por várias comarcas do interior do Estado da Paraíba. Ela fixa residência, definitivamente, em Campina Grande, a partir de 1958. Conforme Silva (2005, p.26), Lourdes, nesta época, vivia “escrevendo textos, mas como diz ela, rasgando porque não havia oportunidades”<sup>9</sup>

---

9 Observemos o que afirma Valéria Andrade, na verdade expandido este período de formação, anterior à autoconsciência da necessidade de manter e colecionar, para a infância da autora: “[...] Uma vez transformados em cena, os ‘manuscritos’ deixavam de existir, rasgados pela

Era outro momento da vida cultural desta cidade. O Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC) só foi inaugurado em 1963, tornando-se anos depois o espaço privilegiado onde as peças de Lourdes Ramalho foram representadas, conferindo-lhe a notoriedade como *dramaturga*. Mas, antes disso, ao chegar a Campina Grande, ela deu aula na Escola Normal e no Colégio das Damas. O primeiro estabelecimento era administrado pelo Sr. Fernando Silveira. É ela mesma quem afirma, em uma entrevista a Ronaldo Dinoá, para o *Diário da Borborema*, sobre este administrador:

[...] me dava muito a mão, me dava todo o direito para fazer o que quisesse, no que diz respeito ao Teatro. Quando tive de ir ao Rio de Janeiro por motivo de doenças, Fernando Silveira me abriu as portas lá, me recomendando para que eu fizesse curso de técnica vocal, etc. Quando eu voltei, ele instituiu esse curso dentro da Escola Normal, que, por sinal, as alunas daquele tempo não entendiam bem o que era técnica vocal e nem valorizavam. Tempos depois, aquelas alunas se tornaram professoras e hoje sabem da necessidade de um curso desses, que lamentavelmente não se vê mais no currículo escolar (DINOÁ, 05/09/1982).

Foi com o grupo de teatro da Escola Normal que ela aprendeu sua primeira peça no TMSC, em 1970: uma comédia

---

autora-menina, que manteria, na adolescência, o mesmo procedimento, dando assim uma sobrevida curtíssima aos textos que, já nesta fase, escrevia em profusão. Datam deste tempo as primeiras versões de alguns dos textos para crianças que compõem a dramaturgia de Lourdes Ramalho” (ANDRADE, 2011, p.33).

intitulada *Na Lua é assim*, um daqueles textos que se perderam no tempo, e, depois, *Ingrato é o Céu*. Posteriormente, estreia outra peça, em 1973, preparada para um festival de teatro infantil, intitulada *O príncipe valente*. Mas, é curioso como, sobre esta fase, ela sublinha a sua produção como ainda circunscrita ao que chama de “teatro didático”, ou seja, uma fatura muito marcada pelo contexto escolar e pela adequação do teatro aos fins pedagógicos. Neste mesmo ano, Lourdes lança seu primeiro livro de poemas, intitulado *Flor de Cactus* (editado pela Universidade Regional do Nordeste), e é eleita presidente da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA). A história dessa fundação e de suas disputas internas dá um outro trabalho, bastando anotar que Celso Pereira, membro do corpo diretor da FACMA, afirmou que Lourdes Ramalho, ao assumir a presidência daquela entidade, “procurou dar uma feição nova à Instituição, mais objetiva, menos burguesa e, é bom que se diga, sem aquelas pompas que tanto prejudicam os caminhos da arte” (recorte do ALR).

Desse momento em diante, pululam recortes de notícias em seus álbuns sobre as ações da FACMA destinadas à formação de professores e artistas, como cursos de linguagem, estudos da voz, dicção, expressão verbal e não-verbal, além de sua atuação na organização de recitais de poetas locais e do III Salão de Literatura, em 1973. É assim que, gradativamente, ela deixa de ser referida como a “professora” para tornar-se a “poetisa”, agora posta ao lado de outros poetas, seus contemporâneos, como Sérgio de Castro Pinto e Rubem Navarro, além dos jovens poetas que começavam a despontar, como Marcos Agra, Bráulio Tavares, entre outros.<sup>10</sup>

---

10 Há registros nos arquivos do Departamento de Polícia Federal, em sua Divisão de Censura de Diversões Públicas, em Brasília – DF, de ofício da FACMA (26 de outubro de 1973), assinado por Lourdes Ramalho, enquanto sua presidente, pelo qual se encaminha, para solicitação de

Depois de 1974, já sendo reconhecida professora, louvada poetisa, e, agora, presidente da FACMA, Lourdes Ramalho também desponta como representante local da SOBREART, instituição conveniada à Secretária de Educação e Cultura da Paraíba, depois de agosto daquele ano. No mesmo ano, Eneida Agra Maracajá tornara-se a responsável pela administração do TMSC. Bastante reconhecida na cidade por conta de sua atuação como professora no Instituto Moderno Nossa Senhora da Salete (onde, desde a década de 1950, havia desenvolvido um importante trabalho de formação artística e fomento ao teatro escolar e infantil), essa outra professora se tornou uma personalidade notável das artes em Campina Grande, como é até os dias atuais, iniciando muitos artistas pela ação do laboratório de artes do seu instituto e, depois, no Colégio Estadual Dr. Elpídio de Almeida – o, assim chamado, Estadual da Prata. Então, não é de estranhar que sua experiência tenha sido demandada para levar alguma ordem ao TMSC, espaço que, à altura, era um grande problema para a administração pública.

Inaugurado em fins de 1963, esse edifício ainda estava arquitetonicamente inconcluso uma década depois, só funcionando, de maneira precária, apenas o seu palco principal e a plateia, sem qualquer estrutura técnica e de camarins, contrariando o que se esperaria de uma edificação de grande porte como aquela. Contudo, a agitação que irradiará e se consolidará nesse espaço na década de 1970, na verdade, remete ao estado de ebulição instaurado nos círculos de estudantes e intelectuais da cidade nos anos de 1950, momento em que Campina Grande passou por um *boom* de desenvolvimento, bastante alavancado pelo impacto já dado pela cultura algodoeira, no início do século

---

liberação, o texto do show *Povo, povinho, poveréu*, que, por fim, foi censurado “por contrariar a legislação em vigor”. O texto é assinado por Lourdes Ramalho, Wilson Maux, Marcos Agra e Bráulio Tavares, continuando inédito nos palcos e em livro.

e, depois, a do couro e a do minério, tendo sido já formado, inclusive, um mercado teatral voltado ao *teatro ligeiro*.<sup>11</sup> Nessa altura, também se deu a fundação do Rádio Teatro da Rádio Borborema e a organização do grupo teatral *Os Comediantes*, em óbvia referência ao icônico grupo do Rio de Janeiro, pelas mãos do pernambucano Raul Prhyston, radicado em Campina Grande, depois de 1952, consolidando o trabalho dos atores da Rádio, mediante sua experiência no entorno do desenvolvimento de grupos modernos, como o Gente Nossa, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), dados que, ainda, carecem de desenvolvimento e análise, para que se faça justiça à memória da relevância cultural deste artista.

Em decorrência da abertura do TMSC, conforme Silva (2005), surge uma série de grupos de teatro, como o Teatro Universitário Campinense (TUC), fundado por Wilson Maux, Milton Baccarelli e Walter Pessoa; o Grupo Raul Prhyston, fundado por Antônio Alfredo Câmara, e o Grupovo, fundado em 1968 e que se tornará, depois de 1970, Grupo Cacilda Becker, destacadamente sob a liderança do médico Adhemar Dantas; além do Grupo Sergio Cardoso, estreado naquele mesmo ano. Não se pode esquecer, também, a criação da FACMA, ainda irradiando o sucesso dos *corais falados* do Estadual da Prata, pelas

---

11 Ao falar em teatro “ligeiro” toco em formas e modos de produzir peças cômicas e musicais, quase sempre tomadas pela crítica nacional como menores e remetendo a formas importadas (com destaque para as operetas, as revistas e as mágicas) que, desde o século XIX, se espalharam pelo Brasil tendo como centro de irradiação a capital carioca. Essa parte da história do teatro campinense demanda sistematização e clama por ser contada, notadamente o que se relaciona ao Grêmio Renascença 31 e às atividades teatrais desenvolvidas no Cineteatro Apolo (1912-1940), onde foram levadas à cena revistas de Lino Fernandes e Carlos Pizza, além de temporadas de estrelas nacionais, como Itália Fausta e Vicente Celestino, com mecenato das grandes fortunas algodoeiras.

mãos da também professora Elizabeth Marinheiro, bastante reconhecida por conta dos seus festivais de música, dança, poesia declamada e, claro, teatro, com a atuação do Grupo Cênico Manuel Bandeira, o qual encenou *Morte e Vida Severina*, diante de seu autor, em 1973. Não posso esquecer de anotar que essa apresentação foi a culminância da III Semana da Cultura de Campina Grande, promovida pela FACMA e realizada no auditório do Colégio das Damas, quando, além da peça de João Cabral de Melo Neto (com o Coral da FACMA e com integrantes advindos da Universidade Regional do Nordeste), também foram apresentados a peça *A lenda do Amor e da Inveja*, de Evandro Barros, com um elenco de alunos do Colégio Estadual de José Pinheiro, e o poema “Obrigado Correio”, de Tarcísio Telino de Lacerda, pelo Coral Falado Cecília Meireles.

É diante de tal convergência que o Prefeito, naquele momento, o sr. Evaldo Cruz (cujo mandato foi de 1973 a 1977), convida Eneida Agra Maracajá para assumir a complexa empreitada atinente à proposta de soerguer o Teatro, como importante espaço de cultura, ao contrário de um “lugar de baderna” e de conflito, o que também ocorria com outras partes não menos importantes da cidade, como a sua conhecidíssima feira central, que passava por um sistemático processo de higienização e organização. Este período da administração do TMSC se inicia com algumas atividades que apontavam para a formação de público através de temporadas regulares e festivais de teatro infantil e escolar, também não sem algumas polêmicas, registradas pelos jornais locais – o que é bastante interessante e revelador do ambiente dos festivais daquele contexto, quando havia acirramento de ânimos por conta do caráter competitivo das mostras, algo que hoje, quase completamente, não mais existe.

Mas, o verdadeiro ponto de inflexão se deu quando Eneida resolveu trazer, numa atitude, ao mesmo tempo visionária e arriscada, o Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para

apresentar-se na cidade, fazendo, a partir de muitos acordos e pedidos, uma primeira adequação do palco para tal fito. Esta é uma primeira ação que pavimentava o que virá a seguir – a realização do I FENAT, de 13 a 23 de julho de 1974, evento para o qual aportaram grupos de muitos lugares do Brasil, além de críticos de importantes meios de divulgação, como Jefferson Del Rios, autor de uma série de crônicas/críticas como correspondente da *Folha de São Paulo*, publicadas entre os dias 30 de julho e 03 de agosto daquele ano.<sup>12</sup> Era uma daquelas raras oportunidades para a cidade ter noticiada uma produção que, conforme ele, quase nunca ultrapassaria os “limites municipais, estaduais ou regionais” – implicando na maneira como as peças que se apresentam nesse Festival são noticiadas: como obras que buscam o *popular* como marco criativo e identitário, o que, aliás, parece ser a tônica e a marca da maior parte das apresentações, conforme ficou registrado.

Na programação do evento, está marcada, como o início das atividades, a realização de um desfile dos grupos teatrais pelas ruas do centro – tradição que se mantém até os dias atuais, em muitos dos festivais e mostras que ocorrem por aqui –, além da aposição de um busto, ainda ali presente, do ex-prefeito Severino Cabral, nos jardins do TMSC. As apresentações artísticas foram abertas, definitivamente, com o Grupo Cactus Cinematográfico, de João Pessoa, e sua peça *O mundo louco do*

---

12 Para quem chegava de outros lugares do país, como aponta Jefferson Del Rios (02/08/1974), havia espanto ao se encontrar um teatro tão grande, sendo destacada a atuação do Prefeito, “um administrador moderno”, como determinante para o seu renascimento, incluindo a capacidade de articular a viabilidade de um “empréstimo de 600 mil cruzeiros para a conclusão das reformas do prédio e da aparelhagem técnica (principalmente a instalação do conjunto de iluminação artística e de som)” – o jornalista destaca, ainda, a atuação de Eneida Agra Maracajá, à frente do Festival, empenhada em “transformar o Teatro Severino Cabral em uma sala perfeita e do um festival um acontecimento anual”.

poeta *Zé Limeira*. Daí por diante, a cada dia, apresentaram-se grupos de diversos lugares, havendo debates, nos dias seguintes às apresentações dos espetáculos, além de uma série de palestras que, pelos títulos, apontam para a dinâmica de uma discussão coletiva e relevante para aquele momento histórico e, também, para o contexto da cidade sede: Luíza Barreto Leite (“A problemática do teatro profissional no Brasil”), Isaac Gondim Filho (“Teatro do Nordeste”), Paschoal Carlos Magno (“A formação do ator”), Antônio Carlos Gerber (“A realidade do teatro amador no Sul do país”) e Armando Maranhão (“Cenografia”). No último dia, houve a entrega dos prêmios e um baile realizado no Clube Campestre. A cidade abraçou a realização deste evento:

Com o apoio de órgãos como, Prefeitura, Governo do Estado e Departamento de Assuntos Culturais - DAC, órgão ligado ao Ministério de Educação e Cultura – MEC, cujo diretor em 1974 era o Sr. Manoel Diegues, foi então possível a realização do *I Festival Nacional de Teatro - FENAT*, que também contou com a participação e apoio de toda a comunidade campinense, que se revezava em doações, a exemplo do leite, pão e demais gêneros para alimentar os participantes. O próprio Teatro Severino Cabral, com sua mal planejada construção, abrigou toda a estrutura do Festival, servindo, inclusive, como alojamento para uma média de duzentos artistas, representando quatorze Estados (HERMÍNIO, 2002, p.35).

Obviamente, por conta de dinâmicas muito específicas e próprias daquele contexto histórico, todas as dificuldades envolvidas, certamente, seriam até maiores do que as atuais. Contudo, é possível considerar a vinda de um crítico *nacional* para um festival *local*, que já nasce apontando que se quer inserir na efervescência do país, como um acontecimento, em si, emocionante (ao contrário do que se noticia) e, também, como um marco fundador. Del Rios destaca que, para o contexto local, tal evento certamente seria uma relevante iniciativa, capaz de revelar novos valores artísticos e estimular a produção dos grupos que dele participaram, todos tidos como vinculados à representação estética e política da realidade brasileira, notadamente no que se refere aos temas explorados nas peças que compuseram o programa, em oposição a um “entediado e discutível vanguardismo europeu que ultimamente passeia pelo Brasil” (DEL RIOS, 30/07/1974).

Desta feita, o crítico chama atenção para aquilo que, hoje, quarenta anos depois, ainda é, de alguma maneira, uma realidade – a maneira como haveria um apagamento da produção das regiões Norte-Nordeste, frente ao que se produz(ia), no eixo Rio-São Paulo, o que lhe causou boas surpresas. Naquele I FENAT, houve apresentações de grupos do Rio Grande do Norte, Amazonas, Pará, Piauí, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Paraná e Rio de Janeiro (à altura, Estado da Guanabara), porém, mais que isso, ali se deram a conhecer novos dramaturgos – o que era digno de nota quando os “melhores autores brasileiros [estavam] reduzidos ao silêncio” (DEL RIOS, 30/07/1974), sendo destacados os nomes de Márcio de Souza, do Amazonas, de Vital Santos, de Pernambuco, e José Bezerra Filho, da Paraíba, sendo os três, também, apontados como “bons diretores”. O primeiro, por conta do espetáculo *A paixão de Ajuricaba*, torna-se, para o crítico, a revelação do Festival. Mas ele também não deixa de anotar a presença dos dramaturgos campinenses: o médico

Adhemar Dantas e a *professora* Lourdes Ramalho, em vias de tornar-se conhecida como a *dramaturga*.

Uma peça (*Fogo-Fátuo*), um prédio (o TMSC), um evento (o I FENAT): é esta a equação. É necessário entender, a partir daqui, como o resultado dela será um fato teatral, o qual atuou na suposta canonização de monumentos literários, via irrupção de uma nova dramaturgia, tornada a vedete do evento: como parece ter ocorrido, em maior ou menor proporção, com a peça ramalhiana ao ser posta sob as luzes do teatro moderno, como elucidarei a seguir.



## MODERNO, POR QUE AMADOR E REGIONAL?

Pretendo, doravante, me aproximar de aspectos concernentes à atividade teatral desenvolvida em meados da década de 1970, em Campina Grande, focalizando suas relações produtivas com a dramaturgia de Maria de Lourdes Nunes Ramalho. Esta aproximação tem por objetivo pôr sob nova luz um contexto do teatro nacional, e, verticalmente, do campinense, compreendendo-o como um tópico a ser considerado para a tessitura de uma história do *teatro moderno* brasileiro, apontando para modos produtivos de ler o teatro da região Nordeste. Este intento se torna possível pelo exercício de leitura e interpretação crítica de fontes constantes em arquivos, como discuti anteriormente, para a contextualização de um cenário que demanda uma necessária revisão historiográfica, capaz de viabilizar a identificação dos pilares da poética fundante do fato teatral naquela cidade nordestina (enfaticamente as peças de temática regional), em meio a um mercado teatral incipiente e atrelado ao, assim chamado, *teatro amador*.

Se, para mim, este conceito é sempre tão difícil de abarcar, pois, logo sendo referido, já me remete à máxima camonianiana (aquela que diz ser possível tornar-se “o amador na coisa amada,/ por virtude do muito imaginar”), então, parto do

entendimento de que todo aquele que faz teatro é também amador. Mas, além de qualquer poesia, aponto para a necessidade de considerar a irrupção histórica de um dado modo de produzir teatro, relacionado, inicialmente, a demandas do mercado teatral – aquele que se mantém pela bilheteria – de inícios do século XX contra a estagnação da cena. Os amadores acabaram assumindo um relevante papel de renovação, ao largo das marcadas necessidades de lucro.

Por este lado, *teatro amador* deve ser tomado como:

Aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas (VARGAS, 2006, p.22).

Coube, então, ao *teatro amador* o compromisso com a experimentação que, segundo a definição, lhe parecia mais natural rumo à modernização da cena, quando se tornou possível e viável assumir montagens para fazer frente ao que vigorava no mercado teatral, intento improvável aos profissionais. Tal movimento se refere à probabilidade de fixação de um repertório novo ou renovado, revelado em montagens de “textos clássicos, modernos, [n]as técnicas de encenação atuais e procedimentos experimentais no domínio do texto e do espetáculo, procurando acrescentar, revolucionar ou, no mínimo, refletir sobre a arte do teatro” (VARGAS, 2006, p.23). Mesmo que seja legada ao amadorismo, pela historiografia, a responsabilidade quase exclusiva pela ação renovadora, é necessário, também, desnaturalizar tal assertiva, de modo que seja possível compreender a maneira

como esta ação foi sendo institucionalizada em práticas como as do Teatro do Estudante do Brasil, como já apontou Fabiana Siqueira Fontana (2016). Ao discutir o verbete anteriormente citado, ela problematiza um lugar-comum dos estudos sobre o amadorismo, a saber, a falta de uma definição mais clara e que avance para além dos critérios econômicos, não o tomando enquanto uma dicotomia em relação ao teatro profissional, como também aponta Koudela (2015). Mas não é possível esquecer que há, sim, o encaminhamento de uma ruptura com os ditames do mercado e a formação de uma franca oposição a certas convenções, operacionalizada nos anos de 1930, a fim de dar ao movimento de teatro amador um alinhamento aos objetivos de condução cultural do Estado Novo, política estatal dotada de objetivos claros de aprimoramento da Nação, marcadamente amparados pelas ações da Comissão de Teatro Nacional, instituída em 1936, e, depois, pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), criado em dezembro de 1937.

Por isso que falar de *teatro moderno* brasileiro é falar, inicialmente, de *teatro amador*, bastando considerar as práticas historiográficas que instauraram esta discussão entre nós. Como problematizado na bibliografia mais recente, ora se fala da estreia de *Vestido de Noiva*, pelo grupo amador Os Comediantes, em 1943, como uma efeméride dessa modernidade – o que hoje é uma visada bastante convencional em termos de historiografia, sendo, por isso mesmo, uma afirmação questionável – ora se fala da estreia da montagem de *Romeu e Julieta*, pelas mãos de Itália Fausta, à frente do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1938, como um primeiro cometimento rumo à realização de uma experiência teatral moderna no Brasil, enquanto processo estético e criativo. De um modo ou de outro, o que unifica esta discussão é o fato de tal ou qual experiência ser empreendida no âmbito do amadorismo que assume, nos termos de Fontana (2016, p.29), um papel relevante para a “consolidação de ideias

e ideais que ligaram (e talvez ainda liguem) o teatro ao Estado e o teatro à cultura, relações estas surgidas sob a égide de um desejo de nação”, devidamente subvencionado pelo Estado via SNT, não o eximindo, entretanto, das severas críticas advindas dos profissionais, quase sempre responsabilizados pelo rebaixamento estético do teatro brasileiro àquela altura.

Independente do vestido que se vista, em termos historio-gráficos, desde que a subvenção pública se tornou uma prática comum e que o teatro amador se organizou devidamente, assumindo um compromisso programático, não se podem esquecer as esferas de ação do TEB, entre 1938 e 1965. Este grupo é bastante caro ao entendimento das atividades definidoras da cena moderna no Rio de Janeiro, estando ligado às iniciativas de Paschoal Carlos Magno em vistas da necessária formalização de um repertório formado pelos “clássicos”, primordiais à formação do gosto, possibilitando (ao povo e à Nação) referenciais estéticos e a indicação do caminho rumo a uma sensibilidade apurada. Portanto, para o TEB, o texto era:

O arcabouço de todo um conteúdo sensível que ele gostaria de transmitir, é ele também subsídio para um teatro que Paschoal ansiava por construir no Brasil, com base no que se fazia na Europa – um teatro “de arte” —, visto que o disciplinamento do palco, no interior do TEB, se deu em termos de supremacia do texto teatral. *Ninguém, nem mesmo o ator ou o diretor, teria mais destaque no grupo do que o autor das peças por ele encenadas.* Portanto, não seria forçoso definir a prática teatral do grupo como uma prática textocêntrica (FONTANA, 2016, p.45, grifo meu).

Esta é uma primeira questão. Como já expôs Tania Brandão (2009), se o objeto de discussão em foco for relativo ao movimento teatral brasileiro entre os anos 1940 e 1970, certamente estamos no terreno do *teatro moderno*, conforme o panorama da História do Teatro Europeu, enquanto discussão subsidiária de uma História da Arte Moderna:

Como um fato histórico necessariamente de ruptura, em que a tradição – ou mesmo práticas consideradas até então como paradigmáticas – foi posta em suspenso através de empreendimento de mudança coletivo, geracional, que marcou de forma profunda a história da arte do mundo ocidental. Trata-se de uma virada histórica, um fato inaugural ou um acontecimento fundador (BRANDÃO, 2009, p.43).

Esta dimensão escancara o problema a ser analisado, como já pontuei, na relação que se trava entre o texto e a cena. Esta maneira de proceder não aponta para uma derrocada do texto, mas para a encenação como uma *raison d'être* do teatro moderno, garantindo, inclusive, uma perspectiva de autonomia do texto, enquanto literatura dramática. Este construto conceitual é, talvez, um dos mais debatidos na contemporaneidade. Assim, não poderei me afastar desta discussão, cujo mote surgiu, quando da eclosão das experiências europeias de fins do século XIX, todavia, só aportadas plenamente no Brasil em meados do século XX, quando houve a negação do, assim tomado, teatro antigo e a busca por novos modos de produção no mercado teatral, absorvendo modelos advindos da França e da Itália.

Do primeiro país, herdamos uma percepção à maneira de Jacques Copeau – aquele que se postou contra as “baixeiras”

ligadas ao comercialismo, apontando menos para interesses individuais dos artistas e mais para uma dimensão coletiva, tanto é que sua obra será continuada pelo Cartel (um grupo de diretores voltados à renovação da cena, a saber Dullin, Jovet, Pitoëff e Baty). Programaticamente, propunha recuperar o “repertório clássico, as reprises, as peças inéditas e a política de apresentação dos espetáculos” (BRANDÃO, 2009, p.49), o que resultou na renovação, ao compreender a *equipe* como peça fundamental contra o *divismo* e ao erigir uma concepção de diretor cuja *poética* se ancora no texto levado à cena. O segundo país, a Itália, também nos legou referências fundamentais à reconfiguração da *velha cena*, destacando-se neste embate a figura da atriz Eleonora Duse e a de Silvio D’Amico. Após a Segunda Guerra, lá houve também o advento do diretor, conforme o raciocínio francês, responsável por empreender a “exata” leitura da obra, gerando um teatro da palavra e um trabalho atoral baseado na interiorização das personagens. Tudo isso acaba por implicar que “a modernidade significou uma restauração do valor do texto do autor, contra o texto do ator e seus recursos histriônicos”, sendo instaurada a cena “como o fato primordial – a idade moderna teatral é a idade da encenação, logo a idade do diretor. Houve uma dupla derrota do ator: a derrota diante da cena (diretor) e diante do texto (autor)” (BRANDÃO, 2009, p.66).

Por isso, Nanci Fernandes (2013), tratando do período inicial da modernização da cena brasileira, enfatiza a renovação a que se chega, via amadorismo, destacando três vertentes:

- a. o movimento carioca, entre os anos de 1938 e 1947;
- b. o movimento paulista, que durou de 1942 a 1948 e culminou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD);
- c. o movimento pernambucano

(com extensão para o todo o Nordeste), que começou com feições peculiares e, na década de 1940, incorporou meios e modos teatrais em uso no Sudeste (FERNANDES, 2013, p.57).

Como quase tudo o que se refere ao Nordeste acaba buscando suas marcas de nascença em Pernambuco, o amadorismo destas terras de cá é conduzido, pela historiografia, àquelas praias, mesmo que por outros vieses e especificidades. É sobre isso que trata Nanci Fernandes, na citação acima, ao conceber que, diferentemente das práticas adotadas no restante do país, haveria uma causa para esta diferença, talvez, reconhecível no isolamento geográfico e imaginário dos polos Nordeste e Sudeste, apontando para a moldagem, no Recife, de “um teatro que, nas origens, à diferença do que ocorreu no Rio de Janeiro e em São Paulo, voltou-se predominante para a cultura popular e as tradições locais” (FERNANDES, 2013, p.77).

O contexto pernambucano é mais complexo do que este trabalho pode indicar. Lá, os amadores são identificados geneticamente ao Grupo Gente Nossa, fundado em 1931, quando foi apresentada, no Teatro de Santa Isabel, a comédia *A honra da tia*, de Samuel Campêlo, respondendo à necessidade de haver “um elenco estável, profissional, que valorize os dramaturgos locais” (CADENGUE, 2011, p.70.). Até aquela década, conforme Joel Pontes (1990, p.19), a atividade teatral no Recife estava marcada pela aura do exógeno, de onde irrompiam signos monumentais, cravados em “placas de bronze afixadas nas paredes, ceias, presentes custosos oferecidos aos atores e principalmente às atrizes”, que, por fim, legavam aos pernambucanos, “a par de recordações carinhosas, um esmagador sentimento de inferioridade por não possuírem um elenco estável, à semelhança daqueles que vinham do Rio ‘fazer o Norte’”. O Grupo Gente Nossa (CADENGUE,

2011, p.91) repercutiu naquela cidade, incentivando dramaturgos locais para o fito de “descentralizar o teatro para os subúrbios e de semiprofissionalizar os atores”, olhando para a necessidade de representar o povo e tê-lo como público. Não posso perder de vista que, desde seu batismo, já avulta “o caráter despretensioso e coletivista na denominação do grupo, quando a prática corrente era utilizar o nome do primeiro ator” (LIMA, 2016, p. 69). Depois de 1941, as experiências de Valdemar de Oliveira conduzem ao surgimento do Teatro de Amadores de Pernambuco, primeiro na qualidade de departamento daquele Grupo, e, depois de 1944, como iniciativa dissociada daquela que, por fim, estertora. O público a quem o TAP se dirigia era uma burguesia ávida por novidade. Mesmo sendo o texto o centro do fenômeno, a cena foi ganhando destaque pela maneira como a ambientação de suas montagens correspondia, fidedignamente, às rubricas.

Em contraponto, surgiu o Teatro do Estudante de Pernambuco, nos anos finais da década de 1930, em próxima relação com o movimento acionado no Rio de Janeiro por Paschoal Carlos Magno. É junto ao TEP que, em meados da década seguinte, começam a germinar aspectos políticos, estéticos e ideológicos relativos à concepção de um *teatro popular*, conforme formulou Hermilo Borba Filho, apontando para a necessária renovação da cena teatral pernambucana, a partir de um projeto de teatro voltado ao povo, redirecionando a atuação do TEP:

[visando a] redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de

espetáculos e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro (BORBA FILHO, 1980 [1946], p.60).

Este novo estágio do TEP<sup>13</sup> vigora até meados da década de 1950 e apontava para um sentido oposto ao do TAP. Por outro lado, trouxe em si o gérmen do que viria a ser, a partir de 1960, o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Os objetivos acima virão novamente à pauta, em 1961, no Manifesto do TPN, quando se retomam as experiências já realizadas em suas relações com o povo desta região e com a produção cultural dirigida a ele e que tem nele seu foco:

[...] nosso teatro é popular. Mas popular para nós não significa, de maneira nenhuma, nem fácil, nem meramente político [...]. / Fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão predefinida do mundo, mas pulsar com a carne e o sangue de nosso povo de modo que, insensivelmente, naturalmente, aquilo que nosso teatro transfigure e clame em seu mistério seja o que o povo murmura em sua seiva [...]. / Nosso teatro

---

13 Como já esclareceu Carvalheira (2011, p.152): “Pretendendo a redemocratização da arte brasileira, o TEP propõe um duplo movimento de identificação e de volta às origens. Os estudantes, embora reconhecendo-se elite, procuram identificar-se com o povo, reivindicando, por conseguinte, o direito de, também, serem povo. Quanto ao teatro, por princípio uma ‘arte do povo’, sendo realizado em meio ao povo, voltando, pois, às origens, sairia enriquecido, revitalizado, redemocratizando-se”.

é do Nordeste. Isso não significa que mantemos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; [...]. / O TPN propõe-se, desse modo, a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste (MANIFESTO..., 1980 [1961], p. 65).

Portanto, o que está anunciado é um projeto estético que se erige na recriação do imaginário popular do Nordeste, o qual traduzia a intenção desse grupo de levar o povo da região a um autorreconhecimento, ampliando a concepção corrente de *popular* mediante a incorporação do *regional*, enquanto fatores de articulação ideológica e geopolítica. Nesta proposição, o popular está identificado ao caráter regional do Nordeste – lugar de origem e de destino, seja das raízes da dramaturgia seja da técnica da representação teatral, como veremos Hermilo Borba Filho defender em todo o seu pensamento teatral –, distinguindo-se de uma perspectiva popular “meramente política” ou “predeterminada de mundo”, como, por certa interpretação, pode parecer aquela veiculada pelos intelectuais-artistas ligados ao projeto do Partido Comunista Brasileiro/PCB, em cartaz no Teatro de Arena, depois de 1958. Assim, a matéria dessa “arte popular total”, buscada na pesquisa das formas populares de arte que encontraríamos na região Nordeste, não estaria limitada à representação de um quadro típico, mas à compreensão de especificidades e singularidades estéticas formalizadas tanto na dramaturgia quanto nas próprias condições de encenação, percorrendo a trajetória do TPN até 1975, quando encerra suas atividades.

Nas veredas em que se entrelaçavam as ribaltas, de Pernambuco à Paraíba, a cena amadora, às margens do Rio Sanhauá, se firmava enquanto relacionada àquela do Estado vizinho. Como já destacou Lima (2016), na capital paraibana, João Pessoa, entre as décadas de 1950 e 1960, os palcos estavam dominados pela produção do Teatro do Estudante da Paraíba (TEPb), surgido em 1946, sob comando do professor Afonso Pereira e sediado no Teatro Santa Roza, seguindo a orientação e a articulação de Paschoal Carlos Magno. Esta é a baliza que demarca a formação de uma cena, entre 1946 e 1968, tributária do crescente aprendizado relativo ao diálogo com uma experiência externa, notadamente a de Pernambuco. Em tal contexto, destacaram-se, ao lado do Teatro de Amadores da Paraíba, o Teatro Popular de Arte e o Teatro de Cultura da Paraíba. Tais nomenclaturas apontam para a

influência dos grupos de semelhante nome que teriam fundado uma primeira modernidade no vizinho Estado de Pernambuco, por mais que essa aproximação só possa ser confirmada pela organização estudantil, seguidas vezes dirigida por artistas ligados ao Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e ao Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), tais como Elpídio Câmara, Joel Pontes, Maria José Campos Lima e Clênio Wanderley. Os outros dois grupos pessoenses trazem em seu nome os indicadores ‘popular’, ‘arte’ e ‘cultura’, que, como vimos, marcaram a fundação do teatro moderno na Europa, quando foi preciso romper uma tradição do mero entretenimento e propor um teatro como

sinônimo de arte e cultura, acessível às camadas populares. [...] (LIMA, 2016, p.86).

No momento histórico-cultural imediatamente posterior, que vai de 1968 a 1982, houve a estreia do espetáculo *Parai-bê-a-bá*, pelo Grupo Teatro de Arena da Paraíba, tendo à frente a experiência trazida do Sudeste por Paulo Pontes e a marca da direção de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira, o mesmo diretor paulista que, em 1975, irá dirigir a montagem campinense de *As velhas*. É este o momento em que ocorre a culminância do processo iniciado na década anterior quando se consolida, na cena paraibana, a expressão estética de temáticas locais e populares mediante a valorização de um repertório formado a partir do trabalho sistemático de dramaturgos e diretores paraibanos. É em meio a este contexto que encontro a ebulição artística de Campina Grande e a confluência de Lourdes Ramalho naquela cena.

Em 1974, os espetáculos apresentados no I FENAT, como já situei na seção anterior, estavam unidos por um traço em comum: o fato de terem sido levados à cena por grupos *amadores*, num sentido que deve ser tomado como distinto daquele mais comum no eixo Rio-São Paulo, como afirmou Jefferson Del Rios:

[...] Alguns elencos são veteranos e alcançaram um nível artístico que os habilita a se apresentarem como profissionais em qualquer cidade. O amadorismo teatral, principalmente no Nordeste, tende em alguns casos a perder a sua conotação restrita de passatempo quase em família para se tornar um instrumento cultural

em mãos de universitários que pesquisam formas de expressão, criam soluções cênicas de acordo com os recursos locais e procuram lançar no palco elementos da cultura regional vistos de um ponto de vista crítico (DEL RIOS, 30/07/1974).

Esta noção (a do teatro amador, ou mesmo do amadorismo) que é, obviamente, muito pragmática e contextualizada, ativa-se no imaginário local, com ainda mais potência, quando articulada a um nome que, no I FENAT, chegou à Campina Grande sob grandes e fortes aplausos: Paschoal Carlos Magno, nomeado patrono daquela empreitada, ainda tão identificada aos grupos de teatro de estudante.<sup>14</sup> Seu poder de atração foi tão definitivo que, desde sua estada por aqui, todos os acontecimentos relacionados àquele Festival tomaram feição de definitivo encorajamento, despertando a autoconsciência nos artistas locais, os quais, laureados com sua presença, começaram a se sentir especialmente motivados para a necessária empreitada, envolvendo um processo de modificação radical do cenário teatral na cidade. É tanto que, em decorrência do I FENAT, logo em 1975, o TMSC sedia o 1º Festival Regional da Federação Nacional do Amador (FENATA), e, depois de 1976, passa a abrigar, anualmente, o Festival de Inverno.

---

14 Para uma contextualização precisa sobre Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil, ver Fontana (2016). Em uma entrevista a um jornal local, Lourdes Ramalho constrói este percurso determinante da estada de Paschoal em Campina Grande: “RD – *É verdade que o Embaixador Paschoal Carlos Magno, um dos grandes contribuintes para a difusão da arte teatral no Brasil, era seu amigo? Que recordação guarda dele?* / LR – Eu guardo a saudade de um irmão querido e um homem que deu muita força a todo o Brasil, e particularmente a Campina Grande. Porque depois que Paschoal veio aqui, o Teatro em Campina tomou nova dimensão” (DINOÁ, 05/09/1982).

No que se refere ao I FENAT, Del Rios deu grande destaque ao grupo amazonense de Márcio de Souza, com o seu espetáculo baseado numa história sobre a resistência indígena na tomada portuguesa do Rio Negro, *A paixão de Ajuricaba*; e ao grupo Cactus, de João Pessoa, com o seu *O mundo louco do poeta Zé Limeira*, de José Bezerra, no qual se propunha um diálogo com formas populares, mediante a ficcionalização da vida e dos versos desse poeta popular nordestino. Do Nordeste, também estiveram presentes o grupo da Associação Teatral de Alagoas, que trouxe uma montagem da peça do dramaturgo mineiro, Erasmo Caldas, *Corgo do Vau*, e, também, o grupo Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (TUCAP), da cidade de Recife, levando uma montagem de *Os Escolhidos*, de Hilda Hilst.

Campina Grande, além de sediar o evento, também mostrou, no Festival, dois espetáculos, sendo ambos surgidos a partir de textos de autor local, contemplando uma tendência do teatro produzido na Paraíba neste período: *Um pouco de nós mesmos*, do Grupo Cacilda Becker, com dramaturgia e direção do médico Adhemar Dantas, e *Fogo-Fátuo*, da FACMA, com dramaturgia de Lourdes Ramalho e direção de Rui Eloy. Sobre o primeiro, afirmou-se:

O autor não faz apenas constatações de fatos sociais mas acrescenta, com humor, a sua visão crítica. O público aprende que os vendedores de raízes miraculosas são improvisadores perigosos que chegam a vender remédios velhos condenados pelas farmácias; vê ainda as pequenas manobras da política local, a demagogia mesquinha dos prefeitos interioranos. A história é um desfile de tipos populares ou influentes de uma cidadezinha do nordeste, segundo

Dantas, “poderia ser qualquer uma ou a mistura de todas”. Um teatro sincero em suas intenções (DEL RIOS, 01/08/1974).

À altura do Festival de 1974, é curioso que, dentre os recortes dos álbuns da dramaturgia, o único em que se esboça uma apreciação crítica, mesmo rápida, sobre *Fogo-Fátuo*, é também no mesmo artigo do crítico paulista Jefferson Del Rios. Ele reúne as produções de Campina Grande, pondo-as ao largo das demais, por conta da patente investigação em torno da busca por um *teatro popular*, o que se tornará, como se sabe, a escuderia do teatro ramalhiano e, por metonímia, do de Campina Grande. É curioso verificar como, depois dessa montagem da FACMA, e talvez da apresentação no I FENAT e do seu impacto sobre membros do elenco ou (hipoteticamente) da plateia, este texto acabará sendo o mais remontado em Campina Grande, sendo impossível averiguar, neste momento, a razão desse fenômeno.

Tomarei, então, à guisa de *momento decisivo*, a realização do I FENAT, em fins de julho de 1974, evento que foi encerrado com a apresentação *hors-concours* do espetáculo do Grupo Cênico Manuel Bandeira, da FACMA, *Fogo-Fátuo*, a partir do texto de Lourdes Ramalho. Esta montagem foi escolhida para tal fito em uma prévia daquele festival, realizada na cidade entre 13 e 16 daquele mesmo mês e ano. Na ocasião, o Grupo Cênico disputou o lugar na mostra nacional do FENAT com outros dois espetáculos coetâneos, tendo sido apontado como o melhor em relação a *Um pouco de nós mesmos*, de Adhemar Dantas, do Grupo Cacilda Becker, e *Essa mulher é minha*, do Grupo Sérgio Cardoso. Conforme Hermano José (23/06/1974), o júri desta prévia foi formado pelos atores de João Pessoa, Ednaldo do Egypto e Paulo Queiroz, pelo teatrólogo Marcos Tavares e pela professora Maria José Campos Lima, além da atriz Linda Mascarenhas. Depois do FENAT, a peça cumpriu apresentações

em cidades circunvizinhas, como Santa Luzia e São Mamede, depois em Areia (por ocasião da Semana Universitária), como também na capital, durante o I Encontro Paraibano de Teatro Amador do Nordeste, promovido pela Juventude Teatral de Cruz das Armas – JUTECA.

Sobre esta primeira montagem de *Fogo-Fátuo* até mesmo a pesquisa em arquivos diz muito pouco: as informações são sumárias, excessivamente lacunares, como se, para além da importância fundante da participação do grupo da FACMA no FENAT, a única coisa que logra sobrevivência seja sua dramaturgia.<sup>15</sup> O que ficou para a contemporaneidade, então, foi a memória daquele espetáculo, em vestígios jornalísticos, na sua maior parte, pouco preocupados com uma reflexão mais rigidamente estética ou com a construção de um discurso estritamente crítico, sendo a maior parte do que tive acesso constante do ALR.

Estas fontes desempenham uma função muito específica, pois nelas encontro textos e imagens produzidos a partir das necessidades concernentes à divulgação e difusão dos espetáculos, atuando na tarefa de erigir a *imagem pública* (da obra dramaturgica em processo de passagem para a cena e da autora/dramaturga) guiada por quem produziu tal registro, como também pela natureza do veículo onde circulou, o que abre os olhos para a dimensão da efemeridade daquilo a que me proponho estudar, sendo impossível restituir a cena ao presente. Dos recortes de jornais, emergem fotografias de cena da montagem, muitas vezes as únicas que restam. A iconografia de *Fogo-Fátuo*,

---

15 A versão publicada (RAMALHO, [ca. 1980]), conforme consta, é o resultado do processo de reescrita para uma nova montagem desta peça, feita em 1979, agora pelo Grupo Raul Prhyston (há registros que falam, também, que esta montagem foi do Grupo Feira), com direção de Hermano José, havendo uma cópia datiloscrita do texto no Cedoc/FUNARTE, junto a croquis de figurinos, e que me parece ter sido a fonte utilizada para a versão publicada em livro.

em 1974, se resume, até o momento em que escrevo estas linhas, a poucas fotos em jornal e a uma foto que consta no Acervo Paschoal Carlos Magno, sob guarda do Cedoc/FUNARTE. Impressas em páginas de jornais, as fotos levantadas estão mais relacionadas a fins publicitários, mas, mesmo assim, interessam à busca da história da cena, na medida em que podem ser cruzadas com todo o restante de documentação. Diante desse impasse, enquanto realizo uma tarefa que toca a do historiador, pergunto-me sobre a que sorte de materialidade devo recorrer para ser possível a lide com a efemeridade da cena?

Conforme já anotou Tania Brandão (2001, 2009), essa materialidade é revelada naquilo que permaneceu do passado nos arquivos, os quais, tendo sido aleatoriamente produzidos, surgem mediante um objetivo que não é o da condução de uma permanência da cena pelas suas referências diretas, pois, em sua maior parte, são marcados por vestígios distantes ou mesmo exteriores a ela. Assim, metodologicamente, se busco a *história da cena* e não exclusivamente a da dramaturgia, é necessário situar um estudo como este no terreno da *história do espetáculo*, enquanto elemento fundante do fato teatral, na medida em que:

Não está mais em pauta a mera análise dos textos das peças ou de outras materialidades nobres e incontestes que possam permanecer ao lado e adiante da cena, mas, antes, é preciso estabelecer os vestígios que desvelem o fato teatral e fixar uma tipologia das fontes para o estudo do teatro, abrangendo além dos impressos e manuscritos diretamente ligados à dinâmica dos jornais, as fontes orais e documentos orais, as imagens, as fotos, os vídeos, os filmes e documentos iconográficos diversos. [...]  
(BRANDÃO, 2001, p. 213).

Este apontamento circunscreve o campo da pesquisa. Ao propor a construção de uma *história do espetáculo*, devo encarar esta afirmativa como o estabelecimento definitivo do problema: sendo a representação teatral efêmera, o pesquisador enfrenta o desafio de construir um discurso sobre aquilo que não mais existe, a não ser mediante reminiscências materiais. Este desafio força o pesquisador a compreender que as evidências de um evento são derivativas de seu contexto (social, histórico, cultural, etc.), e que, assim, quem planejou, participou, realizou ou mesmo registrou um evento, também, agiu sobre o que dele permaneceu enquanto evidência, formalizando uma dada representação, por sua vez, tornada narrativa.

Nesta direção, Roger Chartier (2016, p.07) considera as representações (individuais e coletivas, textuais ou iconográficas) “não como simples reflexos verdadeiros ou falsos da realidade, mas como entidades que vão construindo as próprias divisões do mundo social”, pois se formalizam em dimensões retóricas e narrativas da história, chamando atenção para a maneira como pensam, sobre isso, Paul Veyne, Hayden White e Michel de Certeau. Destes autores, recorto Paul Veyne, para quem a história deve ser tomada como:

Narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato uma narrativa, ele não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí nas mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a

da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos (VEYNE, 2014, p.18).

A narrativa historiográfica, então, formaliza um *fato teatral*, a partir da análise dos eventos que, assim, podem ser estudados, pois,

[...] qualquer evento teatral pode ser estudado por suas características formais distintas. Ele pode ser percebido como um tipo especial de evento histórico. Mas, os historiadores, incluindo historiadores do teatro, estão interessados em tais fatores não-estéticos adicionais que contribuem para a identidade e sentidos dos eventos performativos em relação aos seus diversos contextos. Todos os eventos teatrais podem, assim, ser estudados para determinar seu significado histórico, acima e além da complexidade de suas características formais. Ao fazer isso, nós colocamos tais eventos dentro das condições históricas que contribuíram para a sua identidade e significados. [...]. (POSTLEWAIT, 2009, p.119, tradução minha).<sup>16</sup>

---

16 No original: “Without question, then, any theatre event can be studied for its distinctive formal features. It can be perceived as a special kind of historical event. But of course historians, including theatre historians, are interested in those additional non-aesthetic factors that contribute to the identity and a significance of performance events in relation to their several contexts. All theatrical events can thus be studied for their historical significance, over and beyond their complexity of formal features. In doing so, we place such events within the historical conditions that contributed to their identity and meanings. [...].”

Para entender como um *evento* erige um *fato*, faço um trabalho sobre os registros da recepção de modo a perceber como em diversos objetos (dramaturgia, iconografia, crítica, memória) se formalizam processos históricos e estéticos implicados na construção narrativa da significância de tais espetáculos para a história do teatro local, e, conseqüentemente, para a instituição de uma noção de *repertório* para esta cena, cuja consolidação revela o acionamento e a validação de temas e formas (populares e regionais, com ênfase sobre representações de hábitos, linguagens e culturas tradicionais) que foram ganhando espaço junto ao público e à crítica. Esta última, como se sabe, na cidade de Campina Grande, nos idos dos anos 1970, era incipiente e tributária, no que se refere aos padrões e aos critérios de gosto, de uma geração de críticos do Sudeste, cuja concepção de moderno era extremamente textocêntrica – e seu maior representante era Hermano José, agente que empreendeu uma ação definitiva e definidora nas colunas de cultura dos jornais locais, para os quais escreveu reportagens, entrevistas, crônicas e críticas jornalísticas. De ator na primeira montagem d’*As velhas*, ele tornar-se-á o diretor que mais textos ramalhianos montou, sendo o principal responsável pela canonização deste repertório.

Para além do que estou me dispondo a analisar, é possível fazer um rápido levantamento de montagens estreadas entre 1976 e 1988, época em que se dá o estabelecimento do repertório ramalhiano de maneira bastante expressiva: como já mencionei, *A feira*, estreou em 1976, e, depois, em 1977, se deu a estreia da peça *Os mal-amados*, havendo, também, no mesmo ano, uma remontagem de *Fogo-Fátuo*, com o Grupo Raul Prhyston, já sob direção de Hermano José. Após este ano, são montadas com o Grupo Feira, sob mesma direção: *A eleição* e *Muito além do Arco-Íris*, em 1978; *Uma mulher dama* (1979); *O psicanalista* (1981) e *Guiomar sem rir sem chorar* (1982), além de, pelo Grupo Teatro Vivo, o monólogo *Fiel espelho meu*; e, depois, *A mulher da*

viração, com o Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, em 1983. No mesmo ano, se montam também, *Frei molambo ora pronobis* (com direção de Walter Mendonça). Depois vemos estrear *O censor federal* e *Festa do Rosário*, ambas com o Grupo Feira (respectivamente, em 1983 e 1985, com direção de Emilson Formiga) e, por fim, em 1988, temos o texto *As velhas* sendo remontado pelo Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, já com direção de Moncho Rodriguez.

Esse conjunto de montagens, disposto numa linha de tempo, demonstra a relação dos grupos de teatro campinenses com a irrupção da dramaturgia ramalhiana, ajudando a tratar de outros vieses da modernidade teatral brasileira bastante atrelada à atuação de dramaturgos, diante dos quais é possível “observar o desenvolvimento de uma capacidade técnica particular, baseada em estratégias que explicam ‘algumas propriedades’ de uma ‘lógica da prática’” (REIS, 2013, p.70). É esta lógica que põe em movimento os aspectos do diálogo com a tradição, já discutidos, e que vão, ao gosto da dramaturga, dos elencos, do público e, depois, dos órgãos de fomento, apontar para a exploração de um *filão dramaturgico*, a saber, aquele vinculado à representação da regionalidade nordestina, formalizando um repertório bastante caro à cena local, desde 1970.

Esta discussão, por sua vez, é pinçada em Maria Helena Werneck (2003), quando, discutindo a dramaturgia dos anos 1930-1950, ela aponta para algo que parece pertinente a um modo de fazer teatro no Nordeste, pelo menos desde os anos de 1940, e ainda com grande vigência no período em que Lourdes Ramalho atua como dramaturga hegemônica da cena teatral campinense. Portanto, ao remeter a esta acepção, aponto para um modo de compor a dramaturgia, ainda marcada pela sua persistência e aparente inescotabilidade, em funcionamento e movência no sistema teatral nordestino, a partir de sua busca

pelo diálogo com as fontes e matrizes populares, formalizando, então, um *filão*:

[...] noção de achado precioso com prazos garantidos de inesgotabilidade. Autores-mineradores seriam, então, aqueles que descobrem e processam estruturas dramáticas – personagens, temáticas, fórmulas de enredo, desenhos cênicos que, uma vez apresentadas ao público, passam a admitir variações, desde que combinem a novidade com a repetição, de modo a serem percebidas como o novo familiar. Os *filões* constituem formas arquivadas no imaginário popular que podem ser acionadas pela habilidade técnica de um escritor. Há, desta maneira, quem saiba a tal ponto fazer funcionar a fórmula que se pode romper relação do *filão* com a jazida inicial e se criar a ilusão de que se está diante de uma criação original de quem assina a obra (WERNECK, 2003, p.144).

Há, então, uma clara dinâmica dedicada a erigir o lugar deste *repertório* e que pode ser balizada pela análise da recepção crítica ou dos registros e crônicas jornalísticas do que se fixou na história como fato teatral, colaborando para a consolidação da cena moderna em Campina Grande. Na medida em que, no Brasil, a noção mais comum acerca do teatro moderno estava convencionalmente atrelada às revoluções estéticas ocorridas na Europa e, por conseguinte, marcada pela oposição às formas com mais popularidade; por outro lado, havia uma forte resistência do mercado a esta renovação, notadamente no que dizia

respeito à atividade de autores envolvidos em empreendimentos diversos e que, assim, refaziam um percurso artístico cruzado por outras práticas culturais e sociais, compondo um panorama de sua atuação mais ampla em meio ao sistema teatral.

Lourdes Ramalho começava a configurar, então, diferentes facetas de seu projeto de teatro ancorado na sua dramaturgia, o que, ao fim e ao cabo, afina-se com outras proposituras em vigência no Nordeste, quando se verificava a “busca de uma literatura dramática específica, que trabalha com a essência da matéria popular, se reproduzindo inclusive a fala do povo no texto” (FERNANDES, 2013, p.79). Este foi um dos resultados estéticos do teatro moderno no Brasil: a difusão do neorealismo enquanto uma linguagem hegemônica no palco, que passará a buscar empatia com o público mediante a vida representada na cena enquanto um simulacro da realidade ou um espelhamento do seu cotidiano visto como originário de uma forte base popular.

Tudo até aqui é multifacetado, incluindo a própria aceção de modernidade que deve ser tomada como plural. Foi nesta cena que a imagem pública de Lourdes Ramalho, por muitas dinâmicas, passou por mutações à vista: a *professora* tornou-se a *poetisa* e, depois, a *presidente* da FACMA, atuando como organizadora de eventos literários relevantes na cidade, dialogando com outros poetas e críticos, construindo, afinal, uma esfera de legitimidade e reconhecimento para esta sua atuação enquanto organizadora da cultura, o que é comprovável pela análise do dossiê presente em seus arquivos, formado pelos recortes de jornais que documentam este processo. A culminância desse percurso, conforme venho mostrando, se deu com sua estreia enquanto *dramaturga* – a partir daí, a sua atuação se amplia para a necessária reorganização e fortalecimento de um elenco mais ou menos estável – inicialmente, na própria FACMA, com o Grupo Cênico Manuel Bandeira, depois desvinculada dela

(com a criação do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, em fins de 1975) – e através da crescente preocupação com a edição impressa de suas obras, pela via da autoconsciência de seu papel como *artista-escritora*.

Em recorte do ALR (apenas com a indicação de *Jornal da Paraíba*, enquanto veículo e sem autoria), há um reforço dessa afirmação de Lourdes Ramalho enquanto *dramaturga*, mais que isso, uma dramaturga em perfeita equalização com uma concepção de teatro moderno, pois que escreve para o palco. Essa sua dimensão surge de uma polêmica, ainda não muito esmiuçada, travada entre o articulista e a professora Elizabeth Marinheiro, sua antecessora na presidência da FACMA e personalidade a que a Fundação está sempre associada, tendo em vista sua importante atuação:

Contrariando ou ousando contrariar a opinião de minha amiga Elizabeth Marinheiro, acho que Lourdes Ramalho é uma autora teatral autêntica, a despeito da sua especialização na pesquisa dos falares regionais, porque ela usa para ilustrá-los temas sociais, embora sem grande complexidade, e a sua maior qualidade é a perfeita armação da trama e o desenvolvimento da ação dramática. /Na realidade, os textos de Lourdes Ramalho não são para ser lidos, mas para ser vistos e ouvidos. Talvez Betinha tenha razão quando se refere a teatro enquanto literatura, mas, em relação à autora citada, eu me refiro ao seu teatro como arte cênica e autores como ela podem ser montados sem sustos pelos nossos amadores (JORNAL DA PARAÍBA).

Esta é uma parte da história que, também, precisa ser devidamente sistematizada em outros trabalhos. Há, nos registros e nas conversas informais, uma impressão muito marcada de que se acirram disputas na FACMA, quando o Grupo Cênico ganha mais espaço que os Corais Falados, após o sucesso da montagem de *As velhas*, em 1975. O fato é que Lourdes se desliga da FACMA e, no fim daquele ano, consolida as atividades do seu Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno. É necessário, todavia, voltar à discussão em torno do, assim considerado, *momento decisivo* da cena campinense moderna, em 1974.

Em uma reportagem de Hermano José (*Diário da Borborema*, 23/06/1974), desponta uma visada sobre a prévia do FENAT, ocorrida em Campina Grande, de onde a montagem de *Fogo-Fátuo* saiu vencedora, a despeito de ter tido uma apresentação frágil. Mas, mesmo as possíveis falhas daquela apresentação são dirimidas pelo crítico, que as justifica pelo fato de o texto ter sido avocado pela Censura Federal e liberado (com cortes) só depois da intervenção de Álvaro Gaudêncio, em Brasília, o que explica

o flagrante nervosismo de alguns atores. A insegurança decorreu sobretudo dos cortes da censura. Os atores, sem um novo ensaio, não sabiam com certeza o que deveriam dizer ou não, pesando ainda por cima a advertência de um dos funcionários da Polícia Federal local, que se acaso as determinações fossem desobedecidas e uma só das frases cortadas fosse dita em público, o grupo seria suspenso (JOSÉ, 23/06/1974).

Na narrativa em torno da prévia do FENAT, registra-se um episódio pitoresco, muitas vezes repetido pela dramaturga em tardes de conversa na sua casa, para situar o seu espanto diante da premiação naquela ocasião: quando foi anunciado o seu nome, estando sem os sapatos, para que pudesse “assistir mais comodamente à peça, [...] perdera por um momento a fleuma aparente e embaraçara-se para vestir o casaco, cujos orifícios das mangas pareciam ter desaparecido”, fazendo com que ela subisse ao palco com os pés descalços. Para o crítico, na ocasião “não houve nenhum espetáculo excepcional, o que não é de estranhar, levando-se em conta as precaríssimas condições dos nossos grupos, que trabalham empiricamente, sem qualquer orientação técnica”.

Essa tomada de posição de Hermano, mesmo sendo de primeira água, se manterá em texto escrito anos depois, quando, refletindo sobre a apresentação daquela peça no FENAT, ele anota que a dramaturgia de Lourdes Ramalho era o seu grande destaque, pois, a “despeito da direção falha, a excelência do texto se sobrepunha à falta de ritmo do espetáculo, pela fluência dos diálogos e a naturalidade de desenrolar da trama – duas qualidades observáveis em toda a sua obra” (JOSÉ, [ca. 1980], p.5).

Portanto, é possível averiguar a percepção em torno de um momento em que havia na cidade, a despeito das adversidades, muita vontade de fazer teatro. Esta atividade, no entanto, se misturava às relações afetivas, quase familiares, travadas na maneira como Lourdes Ramalho organizava o Grupo Cênico da FACMA, transformando a sua residência em um quartel-general para aqueles jovens que, como se diz, a adoravam. É essa personalidade extremamente agregadora que – mediante um acúmulo de funções, ora como dramaturga, ora como produtora, ora

também exercendo uma função próxima a de uma *ensaiadora*<sup>17</sup> – passa a compreender a necessidade urgente de diálogo da sua dramaturgia com uma vivência cênica mais apurada. Como Hermano José ([ca. 1980], p.05) afirma, estando ela interessada em aperfeiçoar a sua relação com a cena, nos anos seguintes a 1974, passa a “dominar os segredos da montagem, acompanhando ativamente os ensaios realizados em sua própria casa”, tendo em vista a natureza empírica e a ausência de apuro técnico e de profissionais que pudessem conduzir modernos processos de montagem em Campina Grande.

Esta prática, em que o cotidiano se mistura com a produção artística, é confirmada no depoimento a mim concedido por Saint’Clair Avelar (em 04 de outubro de 2016, na sua residência, em João Pessoa), ator de, pelo menos, três dos espetáculos dessa fase do teatro ramalhiano. Segundo ele, o processo de construção da montagem era conduzido inicialmente pela própria dramaturga, antes mesmo de qualquer contato com um diretor, pois

[nesses] primeiros instantes, [n]as reuniões para a montagem do espetáculo... o texto era passado, e muito, na casa de Dona Lourdes. [...] Dona Lourdes era a pessoa que direcionava primeiro: ela era a pessoa que definia muito claramente

---

17 Conforme Torres Neto (2003), o *ensaiador* é o precursor do moderno diretor teatral, sendo o responsável pela montagem de uma peça em processos que antecedem a noção de “encenação”, quando o destaque ainda era o dramaturgo ou a figura estelar de um ator/atriz. Este perfil vai saindo de cena, conforme “novas” práticas de direção teatral vão se afigurando, notadamente, no Sudeste, a partir de fins da década de 1930 e na década seguinte, com a chegada de diretores estrangeiros que vão atuar junto a amadores e profissionais, na consolidação do teatro moderno brasileiro, fazendo com que esta função caia em desuso.

a personalidade de cada personagem e a direção que esse personagem ia tomar. É tanto que as primeiras leituras feitas eram feitas na casa dela, por ela. Todos nós íamos para lá, a gente sentava na sala [...]. Mas, ela era quem direcionava o ator. [...]. Ela aprontava, ela dava a entonação. [...]. Então, quando o diretor chegava, ele chegava já com os papéis todos distribuídos com os atores, pois este direcionamento era feito por Dona Lourdes, de uma forma muito tranquila, mas com muita propriedade. [...].

É revelada, neste depoimento, a relação da cena com uma prática muito específica de escrita teatral, na medida em que a autora atuava na distribuição dos papéis em relação ao elenco que ela tinha a sua disposição, dando início a um trabalho de transposição do texto para um *vir a ser* da cena, o que apontava para a necessidade de domínio absoluto dessa atividade que, assim, interseccionava as funções da *autora-ensaiadora*. Aqui estou empregando este termo conforme Chiaradia (2003, p.156), quando, ao tratar do contexto do mercado de teatro ligeiro nas primeiras décadas do século XX, considera que os dramaturgos assumiam um papel de autores-ensaiadores, sem distinguir o processo de escrita dramática da encenação, apontando “estas montagens como parte importante do que viria a ser a moderna cena brasileira, sendo [este profissional] um embrião de futuras posturas de direção”. Este apontamento cabe como ponderação relativa à maneira como vou proceder à análise-interpretação, visto que há uma tendência na historiografia do teatro a se considerar a irrupção do *moderno* apenas como um caminho de ruptura, o que, se de todo não é falso, também não é a única maneira de conduzir a discussão nesta

seara, pois não é possível perder de vista, como apontado acima, o horizonte relativo à longa duração de certas práticas teatrais que, assim, atuam na modernidade, nuançando-a e não possibilitando tomá-las apenas como “velhas”, “antigas” ou “obsoletas”.

É este o caso da reconsideração do perfil do(a) ensaiador(a) naquele contexto relativo aos anos de 1970, em Campina Grande: quando no Sudeste já se havia chegado a práticas que começavam a se afinar a visadas contemporâneas; por aqui, ainda, se buscava a plena consolidação da modernidade teatral. Lourdes Ramalho convergia para a cena teatral uma experiência artística atinente a sua atuação pedagógica, além de outras práticas familiares cotidianas relativas à teatralidade das pequenas realizações diárias e festivas, colaborando com os atores para a construção e entendimento da cena. Creio, então, que o aludido interesse pela carpintaria do espetáculo surja, para a dramaturga, como possibilidade de remediar a relação precária entre os elencos e os diretores, o que ocorreu já em 1974, quando o diretor Rui Eloy só conseguiu ensaiar com o Grupo Cênico três contadas vezes, o que fez com que todos se empenhassem na melhor realização possível, havendo “muito respeito às características individuais, à identidade vocal de cada um com o papel” (JOSÉ, 23/06/1974).

Neste pequeno trecho, pinçado da crônica jornalística de Hermano José, destaca-se o trabalho do elenco como um todo coeso, diante desta primeira preocupação, concernente à construção dos *papéis*: a vocalidade da personagem, que brota da prosódia e da variante linguística empregada no texto, recheado de expressões, níveis e modos de fala – o que se tornará um traço marcante da construção de um projeto de representação da *regionalidade*, circunscrita na obra ramalhiana ao espaço geográfico e afetivo-identitário da região do Seridó (espaço que une, em termos interestaduais, o sertão nordestino), a ser desenvolvido mediante uma realização teatral.

Segundo Reis (2013, p.53. Nota 23), o *papel* denomina as “funções dos atores que advêm não apenas dos textos, mas também de um código de interpretação não escrito (aparência física e gestualidade do personagem), em momentos da história do teatro com formas teatrais rigidamente codificadas”, sendo este conceito mais adequado para o contexto em análise que o de *tipo*, “geralmente utilizado por autores que qualificam as hierarquias de atores dentro das convenções do teatro brasileiro do início do século”. É assim que a distribuição dos papéis diz da atuação do ensaiador ou mesmo do autor, no caso dos originais, em relação à composição de elencos formados por “atores especialistas em certos personagens rigidamente codificados pela faixa etária ou pela condição social” (TORRES NETO, 2001, p.65). Este esquema de especialização, portanto, toca a experiência na construção do *emplois*, ou seja, o “*papel* de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação” (PAVIS, p.121). Voltarei a esta discussão no capítulo seguinte.

O texto dramático é alocado como centro de um fenômeno. Nele está representada uma prosódia, um registro linguístico, de onde surgem os elementos humanos, apontando para referências aos espaços representados, sendo atribuída à dramaturga uma grande responsabilidade, principalmente por ela exercer uma autoridade a mais, análoga à função do ensaiador em vista dos elencos, como venho mostrando. Por estes caminhos, a *autora-ensaiadora* começa a esboçar o exercício de outra função, a qual, inclusive, será pontuada em crítica de Alcione Araújo a uma temporada de seus espetáculos em Minas Gerais (em julho de 1977). Na ocasião, o Grupo Paschoal Carlos Magno participava como convidado do XI Festival de Inverno de Ouro Preto, levando três peças, que também circularam por outras cidades mineiras: *A Feira*, *Fogo-Fátuo* (que será a mais bem recebida e aplaudida pelo público) e *Os mal-amados*. Em

recorte do ALR se afirma também sobre esta definição de um perfil da atuação da dramaturga:

A autora é *orientadora* do grupo e milita no teatro desde o tempo do colegial, em Recife, participando e escrevendo pequenas peças, estabelecendo-se em cidades da Paraíba e do Rio Grande do Norte, onde criava núcleos de atividades artísticas. Depois de uma passagem pela comédia e pelo teatro infantil, Lourdes Ramalho *escreveu e montou* uma série de peças-documentários sobre a linguagem e os costumes regionais, que lhe vale-ram inúmeras premiações (ARAÚJO, 21/07/1977. (grifos meus).

Tomá-la enquanto orientadora ou mentora do Grupo é, assim, uma maneira de compreender sua relação como relativa à prática do *Dramaturg* (dramaturgista<sup>18</sup>), existente na Alemanha desde o século XVIII, a partir da prática de Lessing. Nesta pequena reflexão, também se compara a ação da dramaturga a um modo de proceder europeu verificável nas vinculações de um grupo a um autor, mas já plenamente instituído (e caindo em desuso, àquela altura) no Brasil, nas empresas sudestinas como o Teatro Brasileiro de Comédia (ele se refere a Abílio

---

18 A função do *dramaturgista*, atualmente, é “colaborar com a direção, estudando, levantando e resolvendo problemas relacionados com a psicologia, a linguagem e o comportamento das personagens, os costumes e a época em que se desenvolve a ação, podendo, inclusive, auxiliar na tradução ou, se for o caso, na adaptação, redigindo, outrossim, notas para a imprensa ou para o programa. Esta colaboração pode se estender até mesmo à direção dos atores, à sua movimentação cênica, às suas atitudes e inflexões vocais. [...]” (FRAGA, 2006, p. 120).

Pereira de Almeida), o Teatro de Arena de São Paulo (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri) e o Teatro Oficina (Fernando Peixoto):

[...]. É que as três peças são da mesma autora, Maria de Lourdes Ramalho, que é também a fundadora do Grupo e, ao que parece, uma espécie de mentora intelectual de sua atividade. Vale dizer, restituiu-se a figura original do “dramaturger” [sic.], aquele que, além de propor os caminhos estético-culturais do grupo/companhia, é também o seu autor particular. [...]. // O autor novo, que procura a chance de ser montado ou que espera resultados de concursos, pode criar a sua própria alternativa, a exemplo do que fez a nordestina Maria de Lourdes Ramalho: criar o seu próprio grupo ou associar-se a outro já existente. A contrapartida é clara: o texto teria um tratamento cênico, seria discutido e aprofundado e, naturalmente, teria as suas fragilidades expostas a tempo de mudanças etc. [...] /As três peças [...] podem ter as mais diversas avaliações, até mesmo as mais contundentes restrições, porém, é inegável que propõem uma reflexão acerca daquele pedaço do Brasil a partir de depoimentos que, mesmo abordando aspectos diversos do cotidiano, encerram uma unidade de pensamento e sensibilidade que têm a dimensão de depoimento (ARAÚJO, 21/07/1977).

A atuação de Lourdes Ramalho junto ao seu grupo deve ser analisada como bem distante daquele perfil assemelhado ao de um dramaturgo de gabinete, como também já afirmamos anteriormente. Este entendimento abre a possibilidade de interpretação de sua empreitada estética, sendo determinante para as dinâmicas travadas com os seus elencos, com a cena que se montava a partir de seus textos e, claro, até mesmo com prática de escrita cênica moderna, pois que posta à prova do teatro. A *mentora intelectual*, ou, como é mais justo e preciso, a *dramaturgista*, tem, por fim, um objetivo muito claro: encenar seus textos, problematizando-os em relação ao palco, para chegar a promover uma reflexão sobre o lócus de produção (em termos linguísticos, sociais, culturais, políticos) no tocante à busca por um modo de escrita teatral e moderna. É esta maneira de escrever que se hibridiza com práticas cotidianas e se apura no processo de formalização estética, dado ser um constate laboratório em que formas, modelos e os filões são reatualizados, descartados, ampliados.

Assim, conforme ela exercia sua múltipla ação na cena, os *papéis* eram erigidos (dramaturgicamente e teatralmente) de modo coerente e consequente, visando a uma justa interpretação do texto dramaturgico, no qual tudo já estava pré-codificado, ajustando-se ao entendimento da prática teatral como textocentrada, o que também se adequava aos necessários ajustes e aos recursos práticos de um dado grupo de atores. Ou seja, a *autora-ensaiadora* não concebia uma encenação, como um moderno diretor teatral faria, mas começava a apontar caminhos dispostos a uma rigorosa representação da realidade circundante no palco mediante os atores e os demais elementos de visualidade cênica.

É dessa maneira que, nestas práticas, ainda se formalizam princípios “antigos” de organização da cena, os quais passam a apontar para a busca de “novos” procedimentos capazes de consolidar o requerido *modo moderno* de produção teatral,

recodificando as marcas teatrais antigas e vendo emergir a necessária presença do diretor teatral para pôr em cena um texto. Por esta concepção, nos termos de Pavis (2003, p.190), se tocam os sentidos mais primeiros da expressão “encenar um texto”, pois o diretor é aquele que coloca “em cena elementos que se acabou de extrair do texto, depois de tê-lo lido”, apontando para uma dada maneira de interpretar o texto na cena, mais próxima dos estudos literários e retóricos. A cena, assim, ainda seria uma “simples ilustração” do texto – hoje esta concepção seria tomada como normativa:

Cada momento histórico e cada prática dramatúrgica e cênica que lhe corresponde possuem seus próprios critérios de dramaticidade (maneira de armar um conflito) e de teatralidade (maneira de utilizar a cena). Em vez de tentar uma definição fenomenológica universal e abstrata da especificidade da escrita dramática, melhor seria, por conseguinte, tratar historicamente cada caso particular, quer dizer, examinar como o texto foi concebido em função de uma certa prática da língua e da cena e quais procedimentos dramatúrgicos se encontram valorizados. Para a análise do espetáculo, é recomendável determinar o que uma prática cênica dada permite compreender do texto, que significações ela destaca ou retira. [...]  
(PAVIS, 2003, p.194).

Então, para a construção da história do espetáculo, faz-se necessário apurar os vestígios existentes e, como já anunciei, eles são sumários. Todavia, mesmo diante disso, eles são capazes de

indicar como, na dramaturgia, é possível situar historicamente uma dada prática de uso da língua e de convenções da cena, visto que estes dois índices estão ali formalizados.

Como é possível perceber até aqui a maneira como a dramaturga representa a variante linguística parecer ter se tornado, para os seus comentadores e críticos uma de suas mais importantes articulações. Esta questão aparece, inicialmente, no já mencionado texto de Hermano José (23/06/1974), no qual, assumidamente, o articulista testa a fleuma da autora ao comparar sua fatura a de Ariano Suassuna que, pela sua perspectiva, ao contrário de Lourdes, não usaria “uma linguagem errada” para a construção do caráter regional da obra. A esta desavisada posição, ela responde, sem embaraços: “– Eu quis guardar fidelidade à região que me inspirou a peça. As figuras que ali se movimentam são reais, e as pessoas que eu retrato falavam exatamente daquele modo. A história é verídica”. Portanto, o que se cruza com a tessitura dramatúrgica e que precisaria ser compreendido pelo crítico é um modo de conceber a escrita como um fazer que não se desarticula da experiência e da vivência: “– Frases ali usadas ainda ressoam em minha memória. Aqueles personagens passavam diariamente em minha porta. João Campina vendia-me pão, o chamado ‘peito de moça’. A ação judicial da mina Quixaba houve realmente”. Há, em *Fogo-Fátuo*, portanto, um cruzamento das fronteiras de uma *escrita de si*, tornando essa peça fundamental à construção do *espaço autobiográfico* da autora, conforme discutimos anteriormente.<sup>19</sup>

---

19 Sobre isso, posso apontar um interessante dado levantado por um seu conterrâneo, Carmélio Reynaldo (15/05/1977), reforçando o que a própria dramaturga já afirmara: “É uma constante na obra dramática de Lourdes Ramalho a utilização de personalidades, situações e nomes que eu tenho o privilégio de identificar com velhos conhecidos, principalmente em *Fogo Fátuo* e *As Velhas*. Conheço vários João Campina (de *Fogo Fátuo*), o cara que ganhava dinheiro com a mineração e xelita e gastava

Não quero, obviamente, criar uma autômata chave de leitura biográfica para esta obra, tal qual critiquei na seção anterior, mas não posso fugir à hipótese levantada de que alguns dos textos dramáticos por ela escritos atuam na construção da *constelação autobiográfica*, junto com outros documentos de seu arquivo, e que, certamente, poderiam apontar para interessantes chaves de interpretação daquelas fábulas, as quais, até hoje, não foram feitas. Em um outro recorte do ALR se afirma sobre a vindoura estreia da peça:

Conversando com a citada poetisa e autora de Fogo-Fátuo, ela me disse e descreveu o ambiente em que se desenrola [sic] todas as cenas: ‘Não apenas as senti, presenciei tudo’. Não é uma supra-realidade, é a própria realidade falando e dizendo através de cenas bem reais e conhecidas por todos aqueles que já viveram naquelas paragens. [...] O texto é bom pela ação temporal e convidativo à reflexão objetiva e humana, um aspecto do regionalismo quase não explorado pela dramaturgia nordestina e como ponto máximo do texto é bom que se faça referência ao linguajar puramente regional, com seus cacoetes e modismos. É escrita numa linguagem desabrida, que não fere os ouvidos nem abusa de mastigados palavrões, capaz mesmo de agradar a gregos e troianos. É um regionalismo convincente à classe social a que

---

com viagens, farras e presentes. Rita de Aureliano (de *As Velhas*, cujo comportamento na vida real nada tem a ver com o da peça) é o nome de uma ex-colega de escola da autora e participante dos espetáculos que ela preparava regularmente”.

se refere a peça. Fazendo uma cuidadosa leitura, nota-se uma preocupação naquele regionalismo vivo, um apego aos padrões característicos da Língua Portuguesa, principalmente em se tratando do vocabulário do idioma (Recorte do ALR, sem dados [ca. 1974]).

Como se pode perceber, o articulista anota exatamente o contrário do que afirmara Hermano José sobre os desvios operados, na escrita da dramaturga, em relação ao padrão da língua, tendo em vista a necessidade concernente à representação do que ele chama de um *regionalismo vivo*. Esta discussão é uma constante nas críticas, havendo inclusive o registro, numa crítica paranaense, de que a peça *As Velhas*, quando apresentada em Ponta Grossa:

Foi uma mostra de linguagem do agreste paraibano, recolhida pela professora Maria de Lourdes Ramalho, que conservou no texto toda a pureza da comunicação dos sertanejos, e que, para ser entendido pelas plateias do Sul, exigiu inclusive a distribuição de um pequeno dicionário (MILLARCHI, 28/10/1975).

Em outro texto de 1977, escrito para comentar a estreia de *Os Mal-Amados*, também se registra: “Em *As Velhas*, o linguajar está na forma bruta, cada palavra parece ter sido pesquisada e repensada antes de ir para o papel e isso dá ao texto, no palco, uma força dramática surpreendente” (REYNALDO, 15/05/1977).

A questão central, todavia, é que Hermano José, em outra oportunidade, quando já havia trabalhado como ator em peças

dessa autora e dirigido muitos dos seus textos, refaz o argumento anteriormente citado sobre a prosódia empregada, enquanto índice de representação do real:

E, no contexto, em relação à reprodução prosódica, Lourdes Ramalho foge também à classificação de caricaturista, mesmo nas comédias. Pelo contrário, a introdução dos falares regionais do sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte – onde por muitos anos ela viveu – é feita de modo tão espontâneo, tão amoroso, que realça uma beleza insuspeitada para quem os conhece apenas através dos aleijões dos programas de rádio e televisão, expelidos pela boca de atores sulistas ou nordestinos colonizados. Ao mesmo tempo, abismamos o fato de que, em nenhum momento, a técnica de redação teatral é posta de lado, em função de qualquer devaneio telúrico (JOSÉ, [ca. 1980], p. 07).

Esta avaliação é justa e indica aquilo que é muito relevante em um momento histórico da cena teatral, quando, em outros espaços, se verificava o apagamento de discussões fundantes, como o debate sobre a língua falada nos palcos do teatro brasileiro. Mas, ele também apontava para a valorização das técnicas dramatúrgicas de uma autora a qual, mais do que se assumir enquanto “sertaneja legítima, identificada com sua gente” (JOSÉ, 23/06/1974), propunha situar-se em meio a processos culturais relativos às discussões em torno do *regionalismo nordestino*, em dinâmicas tão caras localmente desde a década de 1920 diante do paradigma instituído por Gilberto Freyre. Além disso, a posição de Hermano José também já indicava a reflexão crítica

sobre a representação do Nordeste e do nordestino, indo além do simplório quadro típico ou da simples sedução pelo pitoresco da linguagem, conforme a vemos estilizada e deturpada em programas televisivos nacionais até hoje. A busca pela prosódia realista desta região era uma bandeira, um marco e uma marca do projeto estético ramalhiano, como também o fora do hermiliano, pois que o autor pernambucano já entendia que esta seria a perspectiva dessa *cena moderna*, e eu a qualificaria de *regional*, pois é fundada sobre a pesquisa e a expressão desse “espírito local”.

Esses modos de representar a modernidade teatral (que visava o popular, enquanto face do regional) também engrossaram o debate surgido da perspectiva nacional-popular do Teatro de Arena de São Paulo e do Teatro Popular do Nordeste, cada um à sua maneira, implicando na busca pelo povo e por concepções de cultura popular, nos limiares da urbanidade industrial e da ruralidade tradicional, respectivamente, como se elas fossem dicotômicas – todavia, é interessante considerar que o regionalismo nordestino surgiu com vistas a exercer uma *função compensatória* em relação ao novo, urbano e cosmopolita, de acordo com Ligia Chiappini (1994). Tudo isso acionava uma pesquisa estética lançada à dura tarefa de encontrar as maneiras pelas quais no teatro, como resistência, se clamava pela necessidade do encontro dos modos para ultrapassar, no âmbito estético, as formas convencionais, cristalizadas pela comédia ligeira, e que, pela persistência na cultura, foram se tornando modelos de representação do povo, da região e da cultura popular na literatura, na música, no cinema...

Em termos compensatórios, portanto, o moderno teatral nordestino se revelaria na técnica dramatúrgica e, depois, nas possibilidades de encenar um modo de compreender a ideia de cultura nordestina como representação de um conjunto de manifestações estéticas e expressões da vida social e da sociabilidade tomadas no limiar de um tempo histórico em que se deu

uma radical transformação – nos termos de Albuquerque Júnior (2013, p.20), o momento que “antecedeu a instalação no país das relações capitalistas de produção, da sociedade burguesa e da sociedade urbano-industrial”, aparentemente, confinadas às representações de uma “sociedade rural, agrária, assentada em relações sociais hierárquicas e estamentais, em que prevalecia a produção artesanal, em que o elemento urbano, moderno, industrial, midiático estava ausente”.

Sendo este autor porta-voz de um discurso de competência nos meios acadêmicos sobre a questão da, assim chamada, *invenção* do Nordeste, destaco que ele já afirmou a dramaturgia de Lourdes Ramalho como reiteração dos “principais temas enunciados, imagens e estereótipos constitutivos dos discursos em torno da região Nordeste” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.25. Nota 11). Esse processo, para ele, estaria notabilizado no âmbito dos rótulos e das etiquetas que serviram para *inventar* um Nordeste vazado na sua cultura popular, notadamente vinculada ao passado rural e tradicional, instituído pelo discurso regional daqueles que dizem a região: enfaticamente, seus intelectuais e artistas. Não é que ele esteja errado, mas, segundo entendo, a discussão não pode ser balizada apenas por esta régua. É isto, mas não é só isto.

Esta perspectiva desconsidera, assim, a irrupção da *regionalidade*, entendida enquanto um processo concomitante de criação da “realidade” e das representações regionais, “sem que elas possam ser dissociadas ou que uma se coloque, a priori, sob o comando da outra – o imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional e a vivência e produção concretas da região, por sua vez, alimentando suas configurações simbólicas” (HAESBAERT, 2010, p.8). Esta visada, todavia, não deveria implicar, também conforme Haesbert, em “reduzir a regionalidade exclusivamente à dimensão simbólica ou a uma perspectiva de fundamentação idealista, como no caso das

chamadas análises discursivas sobre a região”, o que seria a perspectiva de Albuquerque Júnior, ao operar um deslocamento extremado em

relação às bases materiais, ao ‘realismo’ sobre o qual a região *também* é construída. Descolamento que subvaloriza ou mesmo menospreza, nessa ‘produção regional’, a ação concreta e a atividade material dos múltiplos sujeitos que aí estão produzindo seu espaço, que é sempre, ao mesmo tempo, material e simbólico (HAESBAERT, 2010, p.10, grifos do autor).

Pretendo, a despeito da avaliação de Albuquerque Júnior, previamente citada, e de tantas outras que vão valorar e valorizar a dramaturgia de Lourdes Ramalho por ser um “documentário” ou por ser dotada de uma esfera de “autenticidade”, ponderar sobre estes lugares-comuns da crítica mediante uma análise mais alentada das peças, o que pode, talvez, contribuir para desnaturalizar esta visão de sua obra como cópia (ingênua ou reflexo imediato) da realidade regional, reconhecendo, todavia, “que, embora ficcional, o espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existentes” (CHIAPPINI, 1995, p.158). Portanto, está em jogo a tentativa de reencontrar aquela perspectiva a que se chama, mais convencionalmente, de *regionalista*, com a qual foi qualificada e, muitas vezes, desqualificada, a literatura produzida no Nordeste, como também outros dos seus produtos culturais, marcados por esta tendência, tão identificada à expressão de localismos e pelo sentimento do exótico ou do pitoresco (e por tantas outras coisas mais). Trato dessa questão adiante.



## DA REGIONALIDADE NO TEATRO CAMPINENSE

O regionalismo, como explica Araújo (2008), precisa ser tomado enquanto uma tendência histórica na literatura brasileira, não circunscrita apenas a um movimento, mas devendo ser tomada como presença intensa em diferentes momentos do desenvolvimento da tradição nacional. Estando muito associado ao romance, todavia, reside, também, no campo extraliterário enquanto feição de movimentos políticos e estéticos, como na propositura de Gilberto Freyre, em 1926: desta maneira, ele é um fenômeno da modernidade (CHIAPPINI, 2014, p.29). Contudo, desde sua feição romântica, tal tendência revela-se convencionalmente pela celebração da natureza, pelo interesse por costumes e regiões/espacos formalizados de acordo com o espírito da pesquisa e descoberta do país, o que pode justificar certo *afã colecionador* ainda vigente na obra ramalhiana, sempre tão devotada à pesquisa e à sistemática recolha e registro dos falares regionais, afinando-se às perspectivas atinentes ao intuito de “preservar antes que acabe” – com a diferença de não estabelecer tal registro em suas obras como um estigma, mas como possibilidade de promover diálogo e reconstrução.

Sendo uma autora moderna e cidadina, mas que ainda trava relações de ampla convivência com a vida do interior em

sua fatura artística, ela professa o contato com suas raízes, pois as toma sob um medo atávico de que elas estejam em vias de desaparecer, mesmo que as afirme, também, como muito vivas. Assim, há a instauração de uma dialética de afastamento-proximidade do movimento regionalista na maneira como Lourdes Ramalho escreve, revelando uma atitude frente ao que, como já afirmei, vai ganhando feição de projeto, expresso em um, por assim dizer, “estilo esquizofrenicamente dilacerado entre um léxico que procura apanhar a voz do homem pobre da zona rural e a frase correta” (CHIAPPINI, 1994, p.685) – e isto desperta oscilações nos críticos, expondo a maneira como a sua dramaturgia vai se tornando mais poderosa do que a cena em tais análises.

Neste sentido, a região, como propõe Haesbaert (2010), construída artisticamente, deve ser vista como um *arte-fato*, e, da mesma maneira, o *teatro moderno* produzido em Campina Grande pode ser, sem prejuízo, identificado como *regional*, pois, tal qual a região, estava se refazendo, diante das rupturas históricas, políticas, culturais e econômicas advindas com a modernidade. Portanto, a região será aqui concebida:

No sentido de romper com a dualidade que muitos advogam entre posturas mais estritamente realistas e idealistas, construído ao mesmo tempo de natureza ideal-simbólica (seja no sentido de uma construção teórica, enquanto representação ‘analítica’ do espaço, seja de uma construção identitária a partir do espaço vivido) e material-funcional (nas práticas econômico-políticas com que os grupos ou classes sociais constroem seu espaço de forma desigual/diferenciada). “Arte-fato” também permite indicar que o regional é abordado ao mesmo tempo

como criação, auto-fazer-se (“arte”) e como construção já produzida e articulada (“fato”) (HAESBART, 2010, p.07).

Desta feita, pela análise da região e de seus produtos, não estou apenas lidando com o dado local, mas perscrutando o seu caráter mais amplo, ativo na esfera estadual, nacional e (também, óbvio) global das práticas teatrais, em que se cruzam o debate sobre o estatuto do texto no teatro, a questão da requerida “revolução cênica” do teatro moderno e as consequências que envolvem a atividade estética em meio a um mercado teatral frágil, diagnóstico viável até a data de hoje nesta cidade. Por isso, se faz necessária a definição do *momento decisivo* em que houve “as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico”, nos termos de Faria (1997, p.270).

O recorte, então, recai sobre duas montagens dos textos ramalhanos que dão início a este processo de consolidação de uma *cena moderna campinense*: sinalizando a possibilidade de propor uma abordagem sobre tais eventos como necessários à emergência de uma visão estética particular. Tal fito, talvez, seja possível de atingir quando se constata que há um modo de construir esta reflexão, elaborada “a partir de ideias que, ao serem sistematicamente defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade [...]” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p.23). A *regionalidade*, assim, poderá ser tomada como importante conceito operativo, mas também como uma ideia-força, extremamente relevante para a discussão sobre o teatro campinense, à qual pode ser dada “inteligibilidade por intermédio de uma narrativa que, à medida que se constitui, ordena os fatos ao longo do tempo e, com isso, estabelece uma temporalidade” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p.16). Elejo, então, como

obras-síntese desse período produtivo (1974-1975), os textos *Fogo-Fátuo* e *As velhas*, montados pelo Grupo Cênico Manuel Bandeira da FACMA, e que, por sua vez, se tornam parte de um “núcleo representativo” do, assim chamado, *primeiro ciclo* produtivo de Lourdes Ramalho – “no qual a intenção maior foi tratar, de uma perspectiva crítica, do que fosse especificamente nordestino” (ANDRADE, 2007, p.212). Cabe a pergunta: o que seria este *específico*: a regionalidade ou, ainda, demandas estético-políticas do regionalismo, ainda marcado como tradicionalista, na modernidade?

Para responder, vou me chegar ao entendimento estabelecido por Ligia Chiappini (2014). Contrariando uma visada estreita a que este debate poderia conduzir, a estudiosa afirma que *moderno* e *regional* não são conceitos refratários um ao outro, a despeito de certa tensão entre a tradição e a modernidade, a qual pode ser ultrapassada, no modo de formar as obras. A solução deste amálgama (mesmo que em si contraditório) é a síntese verificada, como maneira de ultrapassar este aparente conflito, das tensões (pelos menos, as conceituais) no campo artístico, quando o regional se coloca em perspectiva do nacional. É o caso, por exemplo, de obras surgidas e em circulação nas cenas locais, mas que alcançam esferas nacionais e internacionais, prestando-se “a leituras que veem nelas o tratamento de questões tidas por universais, através de um modo de formar também tipicamente moderno ou, no mínimo, híbrido (o que também é moderno)” (CHIAPPINI, 2014, p.50).

Por outro lado, não seria estranho compreender, de acordo com Luís Augusto Reis ao analisar o trabalho dos dramaturgos pernambucanos, que, mesmo uma análise mais apressada, das obras de Hermilo Borba Filho ou Ariano Suassuna, já seria “suficiente para atestar que ambos, em suas particularidades, foram simultaneamente regionalistas, tradicionalistas e modernistas” (REIS, 2009, p.89). Este raciocínio, tocando as proposições de

Gilberto Freyre como horizonte dessa pontuação, situa o *regionalismo* em face do *modernismo*. Há disputas que separam o advento da modernidade no teatro e o Modernismo, mas, como já discuti, é esta a própria historicidade da discussão (e ela não se pode perder de vista). Apontamos para o entendimento da construção de “uma ponte entre o moderno e o tradicional em prol de uma arte que aspira à universalidade voltando-se para as cores e para as dores próprias da região Nordeste” (REIS, 2009, p.89).

Nesta direção, as montagens a que me refiro dizem de um momento em que tanto a autora quanto a crítica perseguem a realização plena, nos palcos campinenses, das convenções em torno do teatro nordestino/regional enquanto uma tendência e como realização estética de um movimento, capaz de promover diálogos inter-regionais, por exemplo, com Pernambuco, a partir de iniciativas hoje muito reconhecidas – como as do TEP e do TPN –, oscilantes entre as faces do movimento regionalista (com feição tradicionalista, muitas vezes negado por soar excessivamente localista e pitoresco, mas, ao mesmo tempo, abraçado justo por isso) tomado como tendência moderna na produção estética (com pretensões à universalidade, definição sobremaneira desafiadora para o discurso crítico).

A questão lançada anteriormente, entretanto, situa-se na possibilidade de se encetar uma discussão sobre o que seria aquele *específico* do teatro nordestino. Para empreender este debate, faz-se necessário assumir o máximo de cuidado para não tocar uma perspectiva essencialista, facilmente acionada quando estão sendo postas em questionamento dimensões identitárias de um espaço (regional), de um grupo social (o povo), de uma cultura (popular), notadamente, quando o acionamento deste *específico* faz frente aos índices instituintes do nacional, enquanto conceito prospectivamente unificador e estabilizador desses caracteres, como já discuti anteriormente (MACIEL, 2009).

Neste sentido, venho pensando sobre como qualquer acepção de regionalismo direciona a crítica da arte a debates sobre as esferas de repulsa e atração, ocasionando uma perda das potências implicadas na amplitude deste conceito operativo, capaz de iluminar as múltiplas tensões advindas da simultaneidade e do diálogo entre culturas em um mesmo território nacional ou, até mesmo, em uma região.

Este é o embate que tensiona a relação entre as tradições, assim chamadas, populares e as canônicas, que retroalimentam o aspecto temático-conteudístico desta tendência da produção em um sistema. Na historiografia do teatro e da literatura, portanto, ainda se faz necessária a elucidação da maneira como se dá a identificação, incômoda e ideologicamente marcada, do *popular* ao *regional*, em suas relações com o *nacional*. Em um *momento decisivo* como o que venho tratando, tal identificação se refere à forja de um espaço de luta e crítica por parte de intelectuais-artistas em torno do engendramento de uma tradição em oposição à outra, aquela do drama doméstico disposto à representação da burguesia. Portanto, há um conflito entre tradições que se reconstroem, de modo a redefinir e problematizar a exclusão e negligência às tradições populares – aquelas que são produzidas e vivenciadas pelo povo, em cujos produtos encontramos depósitos de suas concepções de mundo e de vida –, sempre tomadas enquanto face pitoresca e expressão de exotismo de uma cultura *regional*, nunca considerada *nacional*.

Começo a afirmar que o caráter popular da dramaturgia nordestina reelabora a ideia de Nação e, portanto, do nacional, negando a Nação enquanto unidade estável pela sua relação com o popular o qual, sendo reenviado à sociedade, diz da divisão social de classes e não mais do povo enquanto unidade jurídica (CHAUÍ, 2006, p.26). Assim, o popular é associado ao regional, agora tomado como o *diferente*, contrariando, por exemplo, a tradição do drama moderno brasileiro – estabelecida após Nelson

Rodrigues, com fortes acentos melodramáticos, e consolidada com um dramaturgo do porte de Jorge Andrade –, voltado à expressão de uma cultura mais intimista, mesmo quando marcada por dados de ambientação ou de possibilidades de construção de personagens relativas a outras regionalidades, que não apenas a nordestina, quase sempre tomada no âmbito da diferença.

Mas, como apontou Carvalheira (2011, p.290), interpretar o teatro do Nordeste como *diferente*, no sentido do exótico, seria uma maneira de reduzi-lo à questão regional, o que, em si, demonstra uma parte dos problemas tratados na seção anterior: como se ao falar regional restasse apenas um sistema de dados folclóricos, acionados por interpretações rasas da cultura popular presentes, afinal, em alguns textos, os quais trazem problemas graves de interpretação relativa às próprias concepções em torno da cultura popular. Em contraposição, ele prefere “nomear essa cultura, o próprio Nordeste e o teatro que o representa como sendo não algo de diferente mas de(s)-semelhante. Esta *dessemelhança*, no contexto brasileiro, não implica em exclusivismo nem significa fator separatista” (Grifo do autor). Em texto publicado em 1969, o dramaturgo Altimar Pimentel já afirmava que o teatro nordestino não deveria ser analisado apenas pelo tratamento dos temas (fossem eles nacionais ou regionais), mas pela busca constante de uma dramaturgia *brasileira* com marcas singulares, perceptíveis não apenas no nível temático e formalizada mediante novos recursos de composição e/ou encenação. Basicamente, ele estava considerando um modo de compor relativo às formas populares de teatro, por sua natureza anti-ilusionistas e, assim, opositoras ao realismo-naturalismo enquanto tendência vigente na cena.

Essa perspectiva, que tem uma inserção teórica relativa à contribuição de Hermilo Borba Filho, se tomada a ferro e fogo, pode ser também seccionadora e excludente, por considerar

apenas um modo de formar o regional, afinando-se, portanto, a uma posição capaz de soar separatista, o que, me parece, não era a de Hermilo. Chego então à possibilidade de ler no teatro nordestino uma ruptura com o sistema de semelhanças (marcado pela atração, ora pela repulsa, ao regional) no âmbito nacional, o que se volta à expressão de elementos de cultura popular, como hábitos, linguagens, costumes, algumas vezes, tomando-os como dados ornamentais, outras vezes como maneiras radicais de formalizar a própria regionalidade. É assim que a

própria “região”, enquanto lócus da produção da diferença, e não simplesmente no sentido do “regionalismo reacionário”, também pode, dependendo do emaranhado de poder em que estiver enredada, estimular a constante re-produção do novo – ou seja, ela nem sempre é produzida apenas pelo “regionalismo anacrônico e reacionário” hegemônico aí enfatizado, o que pode ser constatado ao reconhecermos a própria natureza, sempre ambivalente, de sua (re)criação simbólica (HAESBAERT, 2010, p.12).

A questão é tomar, como afirmou Haesbaert, não apenas a circunscrição a um modelo, fechado e exclusivista, mas, justamente, a dimensão da produção de diferenças, tendo em vista o entendimento da região enquanto lócus privilegiado para tanto. A dramaturgia de Lourdes Ramalho, na década de 1970, portanto, estaria muito mais próxima de uma perspectiva sobre a representação da região, como a de José Lins do Rêgo, do que daquelas perspectivas dos cordelistas e brincantes, ou mesmo aquela de Ariano Suassuna ou do próprio Hermilo Borba Filho,

o que se modifica nas décadas seguintes (fim dos anos 1980 e, principalmente, toda a década de 1990) – quando há a irrupção do seu *teatro em cordel*. Portanto, não creio ser possível encontrar no projeto estético ramalhiano algo que aponte para uma identidade *específica* do nordestino, notadamente se tomado de modo mais fechado, enquanto um diálogo estreito com algumas formas de produção cultural circunscritas a práticas e costumes de certas comunidades neste espaço.

Entretanto, é viável entender que há, no conjunto da dramaturgia ramalhiana, a clara definição de uma perspectiva sobre a *regionalidade* nordestina, se tomada, como propõe Ligia Chiappini, em analogia com a perspectiva machadiana, afinada à expressão de um “sentimento íntimo”, pois

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

província, de um espaço, ao mesmo tempo, vivido e subjetivo (CHIAPPINI, 2014, p.52).

A regionalidade na dramaturgia ramalhiana enforma-se, assim, a partir dessa visada em que se equilibram as referências espaciotemporais “do real” e aquelas relativas a uma geografia e a um tempo, recriadas pela possibilidade de tornar a região um “arte-fato”, contrariando a redutora possibilidade de enxergá-la diante de uma perspectiva positivista, em relação ao regionalismo expresso na sua obra. A sua maneira de empreender uma representação estética, com referentes no real, formaliza dinâmicas históricas, e, assim, a regionalidade é expressa e aponta para uma maneira de interpretar as obras em análise através dessa relação com a expressão de um “sentimento íntimo”, à guisa de um instinto de regionalidade. Este sentimento, todavia, sempre que se refere às peças ramalhianas, como já discuti, aparece muito vinculado pela crítica apenas ao uso específico da língua. Preciso, a partir de agora, ampliar este escopo para uma discussão que se volte também às condicionantes da produção da vida teatral, do mercado e dos próprios espetáculos.

Esse modo de ler, por exemplo, foi acionado quando da estreia de *Fogo-Fátuo*, em 1974, principalmente quando o Grupo da FACMA se apresentou no I FENAT, diante da cidade que acolhia o Festival, mas também diante de críticos externos à cena local, como o já aludido Jefferson Del Rios:

Escolhido para encerrar o festival, a Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA) apresentou também um texto de autor local: “Fogo Fátuo”, de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, aborda o drama da mineração, o delírio

com riquezas que desaparecem como o fogo fátuo. A trama segue uma linha de comédia, sem crítica social e tem um desfecho romântico e conformista. O esperto e simpático explorador que descobriu a mina, roubou os amigos e gastou tudo com as mulheres, volta, ao final, à sua antiga vida de entregador de pão, sempre alegre. A autora soube captar o linguajar da região e tirar efeitos cômicos de algumas situações. O espetáculo obteve imediata adesão do público, que se divertiu com os apertos e sonhos dos personagens (DEL RIOS, 01/08/1974).

O espetáculo já havia recebido algumas avaliações críticas<sup>20</sup> por ocasião da prévia do festival, algumas delas negativas, a despeito de ter sido o escolhido para representar a cidade, na posição de *hors-concours* na mostra vindoura. Mas, retomando a apreciação de Del Rios, é inevitável discordar de alguns dos seus posicionamentos. Chama a minha atenção o fato de ele não levantar nenhuma discussão sobre a encenação (seria ela, afinal, tão frágil que dispensaria qualquer reflexão?), a não ser quando

---

20 Há um pequeno recorte, constante do ALR, no qual se anota: “FOGO-FÁTUO é um espetáculo simples, desprezioso, sincero, realista, forte. Magnífica fotografia de uma comunidade através de um documentário vivo, ajustado ao tempo e espaço. Pesquisa histórica e antropológica de um pedaço do Brasil. Observação, equilíbrio e autenticidade criadora são qualidades que marcam a valiosa obra da autora.” Em outro recorte, também, se afirma: “[...] Maria de Lourdes Ramalho marca um precioso tento em sua brilhante carreira literária com o seu *Fogo-Fátuo*. A peça está apoiada numa linguagem viva e esfuziante, alegre e ao mesmo tempo dramática, retratando fielmente o linguajar sertanejo, chegando até mesmo a chocar pelo realismo cru de que se reveste, mas isso deverá constituir um elogio à autora e não uma crítica. [...]”. (ALR).

afirma que o público, prontamente, aderiu à fábula representada e às personagens. Ele se volta, então, a aspectos da trama, caracterizada como cômica, e, segundo ele, despida de crítica social, resvalando para um desfecho romântico e conformista, conduzido pelas ações do entregador de pães, João Campina, um homem negro que, por conta de suas habilidades muito específicas, ajuda garimpeiros a encontrar os veios de minério numa mina, lucra com isso, malandramente engana aos amigos, esbanja a riqueza com mulheres e, pobre de novo, retorna à antiga vida.

Ao leitor do texto dramaturgico é bem difícil afirmar qual seria o núcleo principal da trama, pois, na construção da fábula, há múltiplos focos – mesmo havendo certa convergência às ações e relações que se travam com João Campina, o que pode deslocar a perspectiva da ideia de construção de um herói, comum em uma tessitura mais tradicional do enredo, para as situações representadas, tornando produtiva uma reflexão sobre a posição do sujeito/objeto das ações neste texto. As personagens se digladiam por melhores condições de vida, em meio a relações de produção de riquezas e exploração da força de trabalho, expondo a fragilidade da ideia de um indivíduo livre na modernidade.

Essa pretensa liberdade é vista sob múltiplas perspectivas: seja em relação ao trabalho, à posse da terra e dos bens de consumo, ou em termos das relações amorosas e sexuais (expressas em Zefa e Dora, ou mesmo na relação entre Maria Augusta e Neco), ou, ainda, uma discussão sobre a liberdade, inclusive, de falar (revelada, comicamente, nos mexericos de Zé Babão). Tudo isso tem como pano de fundo situações que apontam para a construção daquele sentimento de *regionalidade*, beirando os elementos típicos dos quadros de comédias de costumes, mas cosidos pela condução ágil das relações de João Campina com suas mulheres (e os montes de filhos), dos sonhos românticos de Zefa em relação ao malandro e das questões relativas à exploração da xelita para ser vendida aos norte-americanos. Esta é a

dimensão representativa do quadro social, cuja temporalidade se expõe ciclicamente, no movimento dialético de ganhar-perder, estruturante da trama.

A peça parece ser construída à guisa de um *tableau vivant*. Como se sabe, o “quadro vivo” (PAVIS, 2003, p.315) foi uma técnica do teatro medieval e renascentista, pela qual os atores, em pose imóvel, sugeriam uma referência a uma pintura, compondo a espacialidade de uma cena; todavia, já no século XVIII, Diderot ensinava que, mesmo os atores dominando plenamente os seus papéis, seria necessário, na cena, “dispor as figuras em conjunto, aproximá-las ou dispersá-las, isolá-las ou agrupá-las, extraindo uma sucessão de quadros, todos compostos de maneira grande e verdadeira” (DIDEROT, 2005, p.122), pois, o quadro, afinal, é móvel no teatro. Assim, pela referência ao *tableau vivant*, posso indicar que a dramaturga evoca mais as *situações* de conjunto do que as *ações* das personagens individuais, representando ambientes e a sua realidade cotidiana, dissecando comportamentos e tocando o *fait divers* para compor um espaço-tempo regional com referência histórica, a saber, o pós-guerra, nos entornos de 1945, quando se deu o avanço da economia estadunidense e do seu imperialismo.

O palco é, conforme a dramaturgia, dividido em duas áreas, distinguindo dois espaços dramático-cênicos: a mina e o rancho. O primeiro é o lugar dos garimpeiros, espaço das relações de trabalho e do conflito social pontuado pela exploração, marcado cenograficamente por uma “espécie de entrada de galeria subterrânea, feita em madeira, por onde os homens mergulham nas profundidades” (RAMALHO, [ca. 1980], p.175);<sup>21</sup> o segundo é o lugar das conversas que movem o conflito, apontando para o sonho, para o desejo de uma vida diferente, para a

---

21 Depois de indicar a edição consultada dos textos dramaturgicos, passarei a citar apenas a numeração das páginas de onde retiro os excertos.

reflexão comunitária sobre a realidade circundante, por sua vez marcado pelo mobiliário construído sobre referências realistas, com “mesa, tamboretas, objetos de cena como xícaras, bule, pratos, trempe com panela, abano, alguidar de barro, concha de mexer feijão, colher de pau” (p.175). As cenas, assim, não se desenvolvem em esfera de simultaneidade, e são raras as que se dão por continuidade nos dois espaços: elas transitam de uma área cênico-dramática para a outra, enquanto compartilham o mesmo palco.

No texto, as indicações de iluminação cênica são sumárias, mesmo que, em alguns momentos, elas apareçam (indicando poucos focos de luz para ajudar nas mudanças de cena, mas tudo de maneira muito objetiva e simples, o que pode dizer da quase ausência de recursos de iluminação nas salas de teatro campinense naquele ano). As rubricas são mínimas, remetendo à escrita da *autora-ensaiadora*, que produzia de modo bastante direcionado e para um dado elenco, formado por atores cujas capacidades apontavam para a construção dos *papéis*, via uma dada acepção de escrita para o palco em que o texto é parte muito relevante ao processo de montagem do espetáculo: não há descrição física das personagens, ou mesmo de suas temperaturas psicológicas. Tudo parece indicar um trabalho atoral próximo da interpretação espontânea, o que acaba por comunicar rapidamente com a plateia, sem qualquer aprofundamento técnico específico para a construção física ou da psicologia das personagens.

O elenco era formado, em sua maioria, por jovens universitários. No perfil do elenco, construído por Hermano José (em recorte de jornal de 23/06/1974), anota-se: Sinedei Pereira (Biró), estudante de Economia, vivia sua primeira experiência nos palcos, mas já havia sido apontando como melhor intérprete de um festival de música; Ranulfo Cardoso Jr. (Casusa) era participante do Coral Falado da FACMA e tinha participado da turnê

que passara anteriormente por Portugal e Espanha, e ainda cursava o segundo grau no Estadual da Prata; Saulo Cabral (Calisto – esta personagem é excluída na versão reescrita do texto) já fazia parte da FACMA, tendo participado de outra peça de teatro antes dessa; Adinalva Macena (Dona Santa) era membro do Coral Falado da FACMA e professora de Filosofia, tendo sido apontada como melhor atriz da prévia; Jackson da Costa Agra (Neco) era aluno de Letras, atuando com os grupos da FACMA desde 1971; Guilmar Fernandes (Zefa) fazia teatro desde 1968, participando também de recitais de poesia; Adalmir Braga (João Campina) era estudante de Química e tinha experiência como músico; Eliene Diniz (Dora) participava do Coral Falado e do FACMADRIGAL, enquanto cursava Sociologia, sendo muito elogiada por sua atuação; Ana de Fátima Costa (Maria Augusta, outra personagem que não consta na versão reescrita do texto) era aluna de Serviço Social e estava estreando nos palcos; e, por fim, Fernando José de Almeida (Zé Babão) era estudante de medicina, tendo sido apontado como o melhor ator na prévia.

Em *Fogo-Fátuo*, é inegável que João Campina é o centro gravitacional de algumas situações, mas não sei se é tão claro que ele seja o protagonista, pois há várias maneiras de olhar para essa trama, a qual não se esquivava da crítica social, nem tem um desfecho convencional ou mesmo romântico, como disse o crítico – pelo menos não na versão publicada do texto e que sofreu modificações, bastando dizer que, nela, Maria Augusta, a dona da mina, é sempre mencionada, mas nunca aparece em cena, e, na versão de 1974, ela consta entre as personagens, certamente indicando uma função no desenrolar da ação que não mais podemos analisar.

Desde a primeira cena, o assunto central, isso sim, é a mina e a possibilidade de explorar o minério – a xelita – que pode ser vendido para os “gringos”. Os primeiros personagens a surgirem em cena são Neco e Casusa. O primeiro, empregado e, como

se revela depois, amante de Maria Augusta, tenta convencer o segundo a garimpar aquela área durante quinze dias, sob o acordo de repassar à proprietária, depois de findo esse prazo, um terço do que fosse ali auferido. Há dúvidas, todavia, em relação à produtividade da empreitada. São expostos dois lados: o do risco, inclusive o da segurança dos garimpeiros ou o do ganho incerto, e o da possibilidade de colaborar, em regime de acordo, com a patroa:

CASUSA – Sei não, é muita responsabilidade empurrar um magote de homem numa buraqueira dessa sem ter certeza de nada.

NECO – Pode ser que eu me engane, mas acho que nessa banquetta ainda tem tanta xelita, que só estrela no céu. Deixe de ser frouxo: enfrente o trabalho.

CASUSA – A coisa é muito séria, seu Neco. Depois, eu sozinho num fazia nada, que uma andorinha só não faz verão – e o pior era garantir pros outros pobre uma coisa duvidosa. O senhor fala assim porque é empregado da mulher, só pode é puxar a brasa pra sardinha dela; mas, pros garimpeiro o negócio não é bom, não... Só topar aquela pedra preta...

NECO – Ora, a gente só arranja as coisas com dificuldade. Se a xelita estivesse lá boiando, Maria Augusta mesmo mandava ensacar. Se ela manda oferecer é porque tanto arrisca ela como vocês. Não conhece aquele ditado – quem não arrisca, não petisca nem belisca? Tudo vai dar certo. Maria Augusta tem o maior gosto de ajudar a todos.

CASUSA – Se ela diz isso, é da boca pra fora. Sempre negou à gente uma sede d'água (p.176).

Como se pode observar, os argumentos, expostos via diálogo, vão se acumulando de modo que, por fim, avulta a perspectiva do trabalhador cooptado em oposição à do explorado, tornada a mais relevante. Casusa desconfia plenamente de qualquer benfeitoria proposta por Maria Augusta, principalmente porque há uma mudança repentina se operando, quando, mesmo depois de tantos acidentes já ocorridos nas galerias, ela passa a propor a construção de um ambulatório e a vinda de um médico – na verdade, a proprietária já vislumbrava os lucros advindos da prospecção, buscando seduzir os subalternos com as promessas. A este diálogo, interpõe-se Biró, a quem os dois homens vão pedir uma posição, sobre o que ele não tem nada a dizer, a não ser que fosse para dar “palpite sobre mulher”, bastando conferir suas qualidades neste assunto com as “quengas” das cidades circunvizinhas – ele é, na verdade, um carregador de água, função determinante para aquela dinâmica social e para o funcionamento do rancho de Dona Santa. Diante do exposto, percebe-se que a estrutura da peça é dramática, havendo progressão das situações através do diálogo que põe as relações intersubjetivas em dinâmica, tornando o elemento social aspecto temático da comunicação.

No rancho, ocorre a cena seguinte, que será cruzada por Biró (unindo os dois espaços), de onde se sobressai a presença de Dona Santa, a proprietária daquele outro espaço e que sobrevive cozinhando para os garimpeiros. Neste contexto, essa personagem é erigida por oposição a Zefa, a quem se refere como uma espécie de “cria da casa”, desde logo caracterizada pelos impropérios da ‘madrinha’ e construída como uma transição entre a jovem inocente e a mulher sexualmente desejante (“a safada vive

correndo atrás de macho”, “cabrita andeja”), de quem a mais velha afirma conhecer as manhas; e Maria Augusta – que não comparece à cena, mas move a ação, em sua ausência-presença erigida nos diálogos. Essa última é uma mulher que ostenta sinais das zonas urbanizadas, para além do seu poder financeiro, pois é “largada do marido, vestindo calça de homem, fumando – isso é um escândelo”, no dizer de Dona Santa. Mesmo sendo chefe de sua própria força de trabalho e dos seus meios de produção, a dona do rancho, ainda assim, depende da mina e, por consequência, de Maria Augusta, a quem dirige certo rancor, pois as terras onde se explora a mina já foram suas, tendo sido vendidas a preço baixo, apontando para um primeiro mote da oposição entre as mulheres na trama.

Verificamos, então, a tessitura de perfis femininos bem distintos: a mulher aristocrática e urbanizada de um lado e, de outro, a trabalhadora, que, por sua posição subalterna, segue regras de comportamento e de moral. Essa oposição põe Santa em conflito com Zefa e, posteriormente, com Dora, uma “mulher livre”, deixada por Neco e tornada “a pior tarrafa que existe aqui”, fazendo carreira no Rói-Couro (o mesmo que prostíbulo). A defesa de Dona Santa, então, é por uma moral sexual baseada em valores muito arraigados que, assim, recaem como vigilância sobre Zefa, sua protegida:

SANTA – (*Faz gesto de barriga grande*) –  
Eu sei o que você tá doida pra ver, mas,  
depois, olha...

ZEFA – A senhora mesmo é faladeira. Eu  
queria falar com João Campina.

SANTA – E que parição é essa por esse  
negro? Num sabe que ele é casado e pai de  
cinco moleques? Mas eu sei onde tu quer  
ir parar...

ZEFA – Também a senhora leva tudo pro mal.

SANTA – Se você tá viçando, cace aí um homem livre, que a polícia faz o casamento, mas com bicho casado nem se meta que eu lhe quebro o topete (p.180).

João Campina, assim, começa a ser caracterizado, antes de surgir na cena, através das falas das outras personagens. Antes, já soubemos que ele é vendedor de pão, malandro e preguiçoso. Este personagem, por si, acaba ganhando muito destaque em meio ao conjunto de tipos ramalhianos, sendo, dentre eles, um dos seus poucos personagens negros. Zefa também é negra (ou mestiça, isso não fica claro) e sempre se insinuam suas semelhanças em relação ao pãoeiro que, finalmente, entra em cena cantando:

JOÃO – (*Vem cantando*)

É um B, é um C, é um A

Eu quero me casar com morena pequena

Pego numa pena, escrevo num papé

Se teu pai não me der, eu te roubo morena.

(*Entra*) Bom dia! (p.181).

João Campina irrompe na cena, suscitando elementos que apontam, na sua caracterização, para uma tessitura audiovisual, acionada pelos sons da batida da porteira e pela sua voz, que vem sendo ouvida desde longe. Ele entoa um coco que, afinal, se soma aos aspectos aludidos pelos demais personagens, notadamente no que se refere a seu aspecto sedutor (“quero me casar com morena pequena”) e desafiador das normas (“se teu pai não me der, eu te roubo morena”). O coco é uma forma poético-musical oral, de forte cunho afro-brasileiro, e que, como

muitos dos outros cantos de trabalho entoados em *Fogo-Fátuo*, passa a compor uma espécie de *cultura em comum*, para os atores e atrizes que participaram ou viram essa montagem, na medida em que eles, até hoje, são princípios que retornam em muitos outros espetáculos. No balaio que traz sobre a cabeça, não vem só o pão: há também os ovos, os biscoitos, e tudo isso é desfiado, decantado em diálogo ágil, repleto de duplos sentidos: afinal, naquele balaio, João Campina, malandramente, traz muito enxerimento, a despeito das muitas bocas que ele tem para sustentar e da mulher que lhe espera em casa. Ele quer, pela lábia, pelo jeitinho, conquistar tudo aquilo o que deseja:

SANTA – Vá tirando os pão. Ou quer ficar o resto do dia “selé” pra esse nêgo?

ZEFA – Eu num tou tirando já? Diga como quer hoje.

SANTA – Bote cinco francês, cinco brote, cinco crioulo, cinco sem mistério e...

JOÃO – O pão doce hoje é “peito de moça”, macio que faz gosto...

ZEFA – Os cabra compra que só... quem manda ser bom, né?

SANTA – Deixa de atrevimento, senão acerto teu passo (p.183).

A despeito de ser preguiçoso, ou de ser chamado de preguiçoso por Dona Santa, João Campina reluta em se envolver nos negócios da mina, pois, como diz, “Vou lá ajudar rico a pisar mais os pobres?”. Casusa entra em cena para conseguir a adesão do negro, pois, naquele lugar, só ele teria os conhecimentos necessários à descoberta dos veios de minério, despertando a confiança do grupo de garimpeiros. Ele confirma a existência dos veios de xelita, mas afirma que eles estão fundos e, portanto,

duas semanas não seriam suficientes para atingirem o objetivo: esse tempo só serviria para, afinal, abrir os caminhos para o lucro dos poderosos sobre o trabalho pesado dos pobres – “não quero servir de escada pra ninguém subir às minhas custas. O tempo da escravidão já passou” (p.185). Neco aparece no rancho, exigindo uma tomada de posição por parte de Casusa que, por sua vez, espera a posição de João. Neco será, a partir desse ponto, ainda mais identificado com os donos da terra:

NECO – Aí é que está o erro de vocês.  
João é boa vida, não quer trabalhar.

JOÃO – Eu não quero é me acoliar com  
uma ladrona da marca da sua patroa.

NECO – Conheça o seu lugar, nego sujo,  
que Maria Augusta é uma mulher honesta,  
não quer nada de ninguém, só não está  
disposta a ser roubada como sempre foi  
por todos vocês nessa mina.

SANTA – Besteira, Neco. Eu já te conheci  
danado com ela.

JOÃO – Isso era no tempo que ele era pé  
rapado que nem nós.

NECO – E eu já enriquei?

JOÃO – Não, mas passou pro lado deles  
(p.185).

Os dois lados do conflito se acirram. Neco, cooptado, será acusado de ser conivente com os acordos propostos, mas, pior ainda, de fiscalizar e até mesmo denunciar companheiros de trabalho na delegacia, em favor dos lucros de Maria Augusta, sua amante. João, assim, levanta-se contra os impropérios de Neco e arma-se o primeiro impasse radical: sem ele não há hipótese de os garimpeiros enfrentarem o trabalho. Casusa só segue para a mina com João, desmontando a posição de liderança de Neco;

por seu turno, Dona Santa, que depende dos trabalhadores em campo, caso não haja trabalho na mina, terá de fechar seu barracão, causando prejuízo a Biró, que não teria mais para onde levar a água que vende. Ao fim e ao cabo, João não teria mais para quem vender pão, e é esta esfera de causas e consequências que o leva a ponderar e a fazer uma contraproposta: ao invés de apenas quinze dias, ele quer dois meses de lucros para os garimpeiros e apenas a quarta parte dos lucros iriam para Maria Augusta.

A saída de todos os personagens da cena é pontuada pelo coco da caninana.<sup>22</sup> Ele é interessante, em seu uso e posição dentro da peça, pois seus versos remetem ao perigo de uma cobra caninana que, sorrateira, ameaça a todos, metaforizando a pernicioso ascensão do poder financeiro, representado por Maria Augusta, a qual, mesmo ausente da cena, atua como uma das molas propulsoras dos conflitos, acercando-se de tudo. Se havia uma primeira oposição já travada entre a proprietária da mina e a dona do rancho, na cena seguinte, esta oposição se duplica para uma outra sorte de conflito entre personagens femininas. Todavia, se as primeiras disputam a posse e manutenção dos seus bens, a disputa que se trava entre Zefa e Dora se dá pela outra dimensão que já destaquei, condizente com as demandas da sexualidade livre. Dora, ex-mulher de Neco, se opõe a Zefa na disputa pela atenção dos homens, mas a mulher mais velha e mais experiente, segundo consta, está amasiada com um médico, ganhando, assim, posição de enfermeira na cidade. Em meio à discussão entre as mulheres, surgirá, sorrateiro, Zé Babão (caracterizado diante de uma série de elementos de um papel condizente à construção de um homem homossexual

---

22 Este é outro coco bastante tradicional, aqui na Paraíba:

- “- Ei, caninana – cobra mordeu
- Ei, caninana – sola do pé
- Ei, canina – que cobra foi
- Ei, canina – foi cascavé” (p. 175).

e mexeriqueiro), que medeia a discussão das duas sobre João Campina:

ZÉ BABÃO – (*Entra.*) Cochichando, hein? Mas, eu ouvi tudinho. Se nome de macho se gastasse...

ZEFA – Tava falando da animação de Maria Augusta com Neco.

ZÉ – Tu pensa que ela quer aquele besta? Mulher rica, quando quiser homem é só ir pra Campina. Cidade Grande, ninguém sabe, ninguém viu. E agora que tem todo esse povão pra trabalhar pra ela... João Campina, mesmo, tá lá, dando as ordens. Botou de lado a preguiça...

DORA – Mas não botou a safadeza. Fura chão até dizer basta, que quando sobe é correndo atrás de mulher que nem um condenado.

ZEFA – Por que tu dizes isso? Ele anda arrastando a asa pra tu?

DORA – E nães? É porque eu não dou nem pra cheirar. Podem me chamar de mulher-dama, do que quiserem, mas eu escolho com quem andar.

ZEFA – Se ele tá soltando léria é porque tu mesmo se inxere pra ele...

ZÉ – Mas, meninas, se vocês tivessem se rasgando por um homem com “Ó” grande até que eu num dizia nada, mas por um langanhento isquilengado que só possui a noite e o dia, o cu e a cotia... (p.189-190).

Nesta cena, um procedimento recorrente começa a se formalizar: as narrativas sobre João Campina. Nesta altura, ele é

ora referido como preguiçoso, fedorento e tantos outros adjetivos que o preconceito contra os negros reproduz no discurso comum; mas, ao mesmo tempo, ele aparece como um homem que desperta o interesse sexual e afetivo de Zefa, como de tantas outras, notadamente agora, quando ele deixou a preguiça de lado e passou a dar ordens no caso da mina. A moça, caracterizada na passagem para a vida de mulher, a despeito de tudo o que se diz sobre o malandro, tem uma enorme admiração por ele e por sua habilidade proverbial para encontrar minérios, o que o torna peça central nas engrenagens que movem a busca por riqueza naquelas redondezas.

A passagem dessa cena para a seguinte é marcada pela indicação do uso de um foco de luz que, enquanto Dora e Zé Babão discutem no rancho, acompanha Zefa até a mina, onde, por fim, encontrará João Campina. Se este personagem confirma sua fama de galanteador, fazendo uso, a todo custo, de suas armas de sedução, ele também se dirige à lide do trabalho e das dificuldades envolvendo a busca da xelita na galeria. Enquanto o tempo avança e nada se encontra, aproxima-se o fim do tempo de explorar livremente o que, dali, pudesse ser extraído. Nessa encruzilhada, João decide que, para chegar aos veios, é necessário fazer uso de dinamite, o que é rechaçado por Neco, respondendo por Maria Augusta, incluindo ameaças judiciais e de uso de força policial caso isso seja feito. Este primeiro ato da peça, assim, chega ao clímax com o estouro da mina, de onde sai o negro com as mãos cheias de pedras, aos gritos de “estamos ricos”, obviamente por ter desobedecido à ordem de não dinamitar aquela área.

No segundo ato, há logo de início a indicação de uma passagem de tempo. João Campina já está negociando a xelita com os norte-americanos e Zefa está escondendo o primeiro mês de gravidez. Enquanto isso, o período de concessão livre da mina aos garimpeiros também está expirando. Algumas relações

entre personagens, assim, se precipitam, esgarçando a linha de desenvolvimento do enredo, mas, ao mesmo tempo, aprofundando contradições entre personagens e situações. A função de Zé Babão se radicaliza enquanto elo entre os espaços externos à cena – como a casa de Maria Augusta, onde almoça em companhia dela e de Neco e por onde chegam as informações advindas da cidade, na qual todos afirmam ver João Campina amasiado com Dora, ou, também, os relatos dos casos e trapanças ocorridos na feira central de Campina Grande, onde João Campina é conhecido como “o dono do cabaré”. É Zé Babão, assim, que começa a chamar atenção das outras personagens para o enriquecimento rápido do negro, insinuando que ele possa estar ludibriando os demais.

Em consequência da dinamitação da mina, Neco informa a Casusa que Maria Augusta prestou queixa à polícia, responsabilizando João Campina por fraude na renovação dos contratos. Este é o ponto de virada da maneira como João Campina era, até ali, apresentado: em consórcio com os “gringos”, ele mudara hábitos, vestindo-se de linho branco e falando um inglês estropiado, como forma de se destacar em meio aos demais garimpeiros, que também o acusam de desvio de dinheiro para bancos no exterior. Sobre isso, a própria dramaturga já tratou, em uma entrevista: “João Campina, homem astuto, responsável pela venda da mina, simboliza a cultura nordestina, questionando com seu comportamento quando essa cultura pode voltar um dia às suas origens. João Campina, com o passar dos tempos, absorve os hábitos dos americanos e de repente começa até a falar inglês [...]” (ALR, 17/05/1979). Todos os personagens começam a cobrar dele, então, uma tomada de posição, seja sobre o caso da mina, seja sobre as promessas de casamento com Zefa, a despeito de ele já ser casado: em meio à precipitação dos fatos, perseguido por Neco e sob ameaça da polícia, depois de uma grande briga no rancho, João Campina escapa e some.

Diante disso, o argumento da dramaturga poderia apontar para uma produtiva chave de leitura do texto, concernente à representação crítica da região Nordeste, através da interpretação de João Campina enquanto agente de um momento histórico em que se fazia necessário discutir as importações culturais e a invasão do capital estrangeiro: à sua força devastadora, o povo se dobrava, seduzido por suas novidades, sem entender que, ao fim de tudo, depois desta maneira capitalista engendrar novos modos de ser e de estar, só restariam perda e alienação, ou, talvez, o eterno retorno às origens, marcadas pela cultura tradicional, esteio e porto seguro. É assim que surge um modo possível se ler o desfecho da peça, talvez, até mesmo como um pouco conformista, mas com certeza nem um pouco romântico, contrariando o apontamento de Jefferson Del Rios.

Na última cena, que funciona como epílogo, retoma-se aquele procedimento ao qual eu já me referi – estão em diálogo Dona Santa, Zé Babão, Casusa e Biró, Dora e Zefa, aqueles que, realmente, perderam com os acontecimentos relativos ao ciclo de enriquecimento-empobrecimento rápido em decorrência da exploração da mina. João Campina, ausente da cena, de novo, torna-se núcleo temático do diálogo, estruturado para construir as muitas narrativas sobre as mortes do malandro (chegadas ali a partir de muitos pontos de vista) e sobre o destino do farto dinheiro – ou gasto com farras e mulheres, ou, então, enviado, como se especula, para bancos internacionais:

SANTA – Esses miseráveis que andam caçando João Campina, como se fosse a besta-fera... taí quem é?

ZÉ – Caçando só se for a alma dele. A notícia que corre é que ele caiu com carro e tudo dentro do açude do Itans. Vinha correndo como um condenado, chispando

fogo por cima do paredão, aí desaprumou e tibungou n'água...

SANTA – Taí no que dá essas doidiça... A morte quando tarda já vem a caminho. De que serviu fazer tanta sabedoria, queimar tanto dinheiro e se acabar de repente. Morrer afogado – tão nadador que ele era [...]

CASUSA – Na rua já chegou outra conversa – que ele tava no bar, bebendo, começou uma briga, aí ele foi punir por uma quenga e passaram a peixeira lá nele, bem no vazio...

SANTA – Só tenho pena de Das Neves mais os meninos... [...]

CASUSA – Foi-se João! Foi-se tudo! Tanto sonho, tanta esperança, tantos mês feito peba, cavando embaixo da terra, suando, engolindo poeira... e, de repente, a coisa apareceu e desapareceu como um *fogo-fátuo* nas noites de escuro...

SANTA – Foi como um fogo-fátuo mesmo – de repente, aquela luz clara, furta-cor, brilhando que quando a gente grela os olhos pra ver direito, aquilo faz “puf!” – e leva fim. Fogo-fátuo, esperança que nasce e morre sem que ninguém se aproveite dela... [...]

BIRÓ – Diz que o pobre se matou pelas mãos dele. Danou uma faca no coração e rodou três vez, até corta as veias tudinho (p.212-214).

A esperança de enriquecimento, afinal, esvaiu-se como o *fogo-fátuo* do título, mas restaram as narrativas em torno de João Campina, movendo ainda paixões e possibilidades, incluindo as narrativas das suas amantes: Zefa, que chora a possibilidade de vir a ter um filho sem pai, pois a notícia chegada diz que o malando teria se enforcado, após ser preso; e o despeito de Dora, que se sente vingada por João ter morrido no cabaré da feira, após uma farra gastronômica e erótica, pois que ele a abandonara. Aos muitos discursos sobre esta proverbial morte, Zé Babão começará a contrapor todas as narrativas envolvendo o comportamento vicioso e as embrulhadas do defunto, ao que Dona Santa, como último recurso para salvar a alma do morto, resolve puxar uma ladainha, posta em contraponto aos comentários jocosos de todos os que estão em cena. Nova batida na porteira é ouvida e João Campina reaparece, cantando como habitualmente, com seu balaio de pães sobre a cabeça e esmolado como outrora, sem mais portar os signos de seu enriquecimento. A peça termina com todos atônitos.

Fantasma reaparecido por ter sido tão chamado de volta à vida, como apregoam as tradições populares, ou apenas o retorno do mesmo João de sempre, vivo e malandro, à sua condição primeira de pãozeiro, após as agruras sofridas por conta do pacto mefistofélico malogrado com o capital. Esta personagem é a síntese de uma prospecção de um vir a ser do nordestino, poeticamente tecido e proposto na peça pelas teias de uma representação e interpretação do embate travado com as promessas da modernidade em contraposição às estruturas tradicionais e seus modos de vida. Pelo modo de formar, a dramaturga expõe a regionalidade na configuração desse embate, no intento de conseguir adesão crítica de seu público no tocante a esta questão central para ela.

A análise-interpretação proposta acima, como já anunciei, se ancora na versão do texto que foi publicada. O exemplar

de ensaio da montagem de 1974 não existe mais. As críticas e comentários sobre esta montagem são pouquíssimos, como também as fotos que dela restaram. Não há depoimentos do diretor Rui Eloy: tudo sobre esta montagem remete à efemeridade de um *fogo-fátuo*. Mesmo sob o esforço travado para conseguir construir uma história deste espetáculo, a pesquisa ainda teria que persistir na tentativa de entrevistar os membros do elenco que ainda estão vivos – o que, até esta data, tem sido uma grande dificuldade. Há, todavia, a possibilidade de fazer uma discussão sobre um aspecto que já comecei a mencionar na seção anterior, relativa, principalmente, à função de Lourdes Ramalho como *autora-ensaiadora*.

Em outra oportunidade (MACIEL, 2012), já contextualizei a produção dramatúrgica ramalhiana como um “fazer dentro da vida”, tomando de empréstimo um raciocínio de Maria Ignez Novais Ayala (1989), de modo a definir o que chamei de gênese desta fatura artística,<sup>23</sup> guardadas radicalmente as diferenças que separam o universo social das classes populares do Nordeste daquele em que se insere a dramaturgia, para não incorremos no mesmo erro de avaliação crítica, já apontado previamente. Desde a adolescência, como já anotou Valéria Andrade (2005, p.318), ela iniciara o empreendimento destinado ao registro de “hábitos, falares, preconceitos, mitos e visões de mundo de mulheres e homens comuns da sua região”. Talvez por isso, seus primeiros

---

23 Uso esta expressão com ajustes, pois para Ayala (1989), ela é um conceito à disposição do entendimento de que alguns artistas populares não identificam suas produções como artísticas, na medida em que não as deslocam do conjunto de suas atividades cotidianas, visto estarem ainda atreladas – uma surgindo com/na outra. Ou seja, por este critério se compreenderia uma possibilidade de relação entre arte e vida dada de maneira “comum”, e não como algo que garantiria, de imediato, destaque em uma comunidade de “origem”. Obviamente, para analisar a obra de Lourdes Ramalho, como discuti na seção anterior, não é apenas isso que deve ser levado em consideração.

exercícios para o palco brotem em situações muito apegadas à experiência familiar, muito vinculadas às artes populares orais e ao teatro (predileção de sua mãe). Portanto, um duplo caminho deve ser considerado no que se refere ao entendimento da complexidade de sua formação cultural e artística, garantida pela sua mãe, a professora Anna Brito: a menina Lourdes teve uma ótima educação formal ao passo em que crescia ouvindo as cantorias de viola e as histórias contadas por vendedores de folhetos.

Sua atividade dramatúrgica teria, então, um ponto de origem, muito relacionado a fagulhas de sua memória biográfica, inscrita no torvelinho da própria experiência cultural, profissional e pessoal, aparecendo na zona limítrofe da necessidade de expressão artística, já bastante viva e impulsionada pelas condicionantes familiares e profissionais, o que pode ser apreendido no texto abaixo:

Creio que a primeira coisa que vi de representação teatral partiu de Lourdes Ramalho ou de sua mãe, Dona Ana Figueiredo, que em minha cidade natal, Santa Luzia, movimentavam o ambiente social com shows que apresentavam no Cine Paroquial, cujo prédio era do meu avô e onde eu tinha entrada franca (daí o vício que me persegue até hoje). Os espetáculos, montados com alunos do Grupo Escolar e da escola Normal, eram compostos de números de variedades e tinham, no final, uma peça curta que recebia a denominação de Drama, mesmo que fosse uma comédia, geralmente escrita por uma das duas, baseados às vezes em estórias de Trancoso, em obras literárias ou em fatos reais, como o conto de

Lourdes Ramalho publicado, na época, pela Revista *A Cigarra* (ou *Alterosa*, não me lembro bem), em que um personagem rico e avarento costurava suas próprias botas com arame e usava-as até quando isso fosse possível (REYNALDO, 15/07/1977).

Creio que há, para além da necessidade de empreender uma pesquisa mais detalhada na biblioteca da autora, de modo a recuperar suas experiências de leitura, a possibilidade de levantar, em seus arquivos e em suas cartas, a sua experiência como espectadora de teatro – tudo isso ainda está por ser feito. Neste momento, só tenho acesso a uma rápida citação, feita por Valéria Andrade (2005), quando ela, retomando conversas com a dramaturga, afirma que, junto com a mãe, Lourdes teria sido espectadora de muitos espetáculos circenses, os quais, quando jovem, apresentaram-na a convenções e a autores de teatro que marcariam a sua escrita dramática, tanto no escopo temático quanto no formal. Este dado precário torna-se um forte indício da relação entre sua dramaturgia e aspectos do melodrama, dos dramas sacros e das comédias circenses que, afinal, mantinham circunstâncias e meios de produção “antigos”, relativos ainda à tradição de um “velho teatro” alicerçado sobre o esquema do *emplois* – ou seja, a permanência de formas de interpretação remanescentes do século XIX, mesmo em vista do teatro moderno e que, na dramaturgia, ignorava tais convencionalidades, contrariando sua vigência, inegável até os anos 1940-1950 (TORRES NETO, 2012).

No horizonte deste texto ramalhiano, o *emploi* parece ser uma convenção tocada em suas potencialidades, pois é coerente à sua construção fabular baseada, portanto, em uma codificação estrita que é, na cena, recodificada para além do desenho de um quadro típico, ao manipular formas tradicionais que,

permanecendo em vigência, puderam ser recodificadas e tornadas um modelo a ser continuado, em vista do *teatro regional* de fundo popular. Para uma problematização mais alentada, seria necessário investigar cuidadosamente a relação entre elencos e personagens, notadamente, nas temporadas de repertório do ano de 1977, o que poderia atuar na confirmação desta hipótese. De modo muito apressado, ao analisar as funções das personagens em *Fogo-Fátuo*, encontraríamos a seguinte categorização do *emplois*, mesmo que erodida, mas ainda em atuação na escalação: Dona Santa (característica), Zefa (a ingênua), João Campina (o galã cômico, mesmo que em posição de subalternidade, ou, então, um criado ladino), Neco (centro), Casusa e Biró (confidentes), Zé Babão (o confidente ladino, por oposição a João Campina) e Dora (a dama galã). Cabe, aqui, a reflexão de Marta Metzler ao contextualizar esta forma de produção, tida como menor em confronto com os palcos eruditos:

[...] O teatro erudito valoriza a renovação não só de conteúdos e temas, mas da própria linguagem, submetida a questionamentos incessantes ao longo da história, pondo-se em dúvida e desestabilizando-se a todo tempo, por princípio. O teatro popular, por sua vez, namora a tradição – muito embora, por ser teatro e por ser, de modo geral, cômico, não possa prescindir de atualização espaciotemporal, sob pena de não encontrar seu público, sem o qual não pode existir. Portanto, é natural que um não se reconheça no outro, como é natural que partam dos representantes do teatro erudito as flechas em direção ao popular, já que são os eruditos que estão preocupados com o *Teatro* como

categoria universal – coisa que o teatro jamais poderia ser (METZLER, 2015, p.37, grifos da autora).

Lourdes, portanto, com *Fogo-Fátuo*, está dando o primeiro passo rumo à concretização de um repertório que, sendo popular, reprisa-se em termos de soluções abraçadas como bem-sucedidas pelo seu público, sem perder de vista a necessidade de renovação. A modernidade, no que se referia à atividade teatral campinense, parecia ser, nos 1970, ainda algo involuntário, apoiado sobremaneira na força do indivíduo singular (o ator, a atriz, a dramaturga, o diretor), capaz de coordenar e de empreender, mesmo que isso ainda não diga das esferas do individualismo. Isto é revelado nas cenas da peça, montadas com os conjuntos – pelo menos assim são as fotos sobreviventes ao tempo e à desordem das pessoas e dos seus arquivos – que, assim, compõem o *tableau vivant*, elucidando, para o espectador, o *fait divers* sobre o qual se erigia a dramaturgia.

Segundo entendo, a ação do diretor neste espetáculo não é o seu elemento definidor, mas, sim, a ação da *autora-ensaiadora*, indicando que, como em inícios do século XX, a

feitura do espetáculo ficava a cargo de um ensaiador que, de um modo geral, cuidava apenas da *marcação* da peça. E quando constava do programa a indicação de um responsável pela *mise-en-scène*, tal fato não significa absolutamente a presença de um *metteur-en-scène* no sentido exato da palavra. Era apenas a indicação de alguém que se responsabilizava pelo arranjo da cena, da disposição dos móveis, quadros e flores, etc., uma espécie de contrarregra de luxo (DORIA, 1975, p.6-7, grifos do autor).

Mesmo sob o risco de estabelecer um truísmo, começa a ficar claro que o recorte em torno dos eventos de 1974-1975, por sua dinâmica em meio à emergência de condições de circulação mais amplas (por exemplo, em festivais estaduais e nacionais) da obra ramalhiana, acaba apontando para uma via de monumentalização desta mesma obra, notadamente a dramaturgia. Este é um viés sobre o qual se assenta uma versão da história, circulando até hoje nas memórias sobre a cena campinense. Inclusive, em estudos anteriores, já me dediquei à tentativa de diálogo com tal construção, pois que me debrucei enfaticamente sobre as peças,<sup>24</sup> arriscando-me inclusive à fixação de uma efeméride: a estreia da primeira montagem de *As velhas*, em 1975, como marco de nascença para a cena moderna/contemporânea na Paraíba (MACIEL, 2007). Certamente, esta foi uma tomada de posição apressada, na medida em que a cena campinense só se afinará a processos estéticos contemporâneos, de modo sistêmico e contínuo, a partir dos anos 1990, quando se verifica “não apenas [a] qualidade dos espetáculos produzidos por quase todos os diretores atuantes no Estado, mas [o] crescimento significativo do público que lotou as casas de espetáculos” (VIEIRA, 2006, p.75).

---

24 Em meus primeiros estudos (MACIEL, 2004, 2005a, 2005b) sobre a obra ramalhiana construí uma reflexão quase espiralada sobre *As velhas*, bastante preocupada com o lugar deste texto no cânone e disposta a travar a relação com outros textos do mesmo período, como, por exemplo, *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes), todavia sem dimensionar alguns fatores relevantes de encenação, contexto cultural e do sistema teatral local/nacional. Mesmo assim, começavam a aparecer dados que punham em evidência algo importante para minhas primeiras leituras dessa obra, vazada pela minha relação, bastante pessoal, com a montagem do mesmo texto, estreada no ano 2000 (Grupo Contra Tempo, com direção de Duílio Cunha, em João Pessoa-PB), e que, em 2004-2005, tive oportunidade de acompanhar em várias de suas temporadas, arriscando interpretações interessantes sobre a relação texto-cena (MACIEL, 2005a).

A questão é que, na década de 1970, ainda estavam se consolidando experiências relativas a uma concepção de *teatro moderno*, muito atrelado aos grupos amadores e havia muita movimentação nesta seara. Tomo, aqui, a montagem de *As velhas*, também levada à cena pelo Grupo Cênico da FACMA, como iniciadora de um processo com longa duração – a saber, a valorização de um dado repertório dramaturgico como traço identitário para a formação e estabelecimento de uma cena teatral local –, mediante a percepção de uma regra geral: a estreia de um espetáculo paraibano torna-se um evento capaz de ser elevado à posição de marco historiográfico, principalmente quando ele é bem recebido fora do nosso Estado, após sua participação (e consequente premiação) em um festival (esse é um critério a ser, posteriormente, investigado como hipótese em outras discussões).

Após sua estreia em Campina Grande (nas apresentações dos dias 02 e 03 de agosto de 1975), *As velhas* fez uma temporada de apresentações privadas, ocorridas em salas de estar de casas de importantes famílias de Campina Grande, como artifício para angariar recursos financeiros para as viagens planejadas para os meses seguintes. Depois, a peça seguiu para João Pessoa, onde participou da 1ª Mostra Estadual de Teatro Amador e Universitário, ocorrida no Teatro Santa Roza, sendo premiada com o segundo lugar. Era setembro de 1975 e o Movimento de Cultura Artística (MOCA), nucleado pela figura de Nautília Mendonça, de João Pessoa, certificou a participação do Grupo da FACMA na Mostra. Curiosamente, em novembro, quando da vinda do MOCA para o Festival Regional da FENATA, em Campina Grande, o que vemos ser relatado nos jornais da capital é um clima de extrema animosidade envolvendo membros desses grupos, incluindo insinuações de roubo de objetos pessoais e objetos de cena, o que teria por objetivo prejudicar a apresentação do MOCA na mostra competitiva, gerando

situações desagradáveis entre elencos e a organização do Festival. Havendo uma premiação em disputa, a Prefeitura, discordando do júri oficial, resolveu paralelamente premiar, com taças, algumas categorias.<sup>25</sup>

O Festival Regional de Teatro (promovido pela FENATA – Federação Nacional de Teatro Amador), em Campina Grande, ocorreu no TMSC, em inícios de novembro, havendo apresentações de espetáculos com grupos de cinco estados nordestinos. Em matéria publicada no jornal *O Globo* (03/11/1975), dá-se conta que ocorrera durante nove dias, o Festival, com patrocínio do MEC, SNT, Governo da Paraíba e Prefeitura Municipal. A FENATA, criada em abril daquele ano, organizou-se em sete coordenações regionais, cada uma responsável por cadastrar os grupos amadores e organizar um Festival, com apelo à dimensão formativa, através de cursos e debates em torno dos espetáculos apresentados.

O articulista de *O Globo* critica o empenho em se ter um teatro tão grandioso numa cidade do interior, movendo uma discussão sobre a possibilidade de se deslocar recursos para grupos amadores ou para ter mais salas, de menor porte e/ou melhor equipadas, pois o TMSC, que acabava de sair de mais

---

25 Basta observar que, certamente, o critério foi bem diferenciado – o Prêmio MEC, conforme Comissão Julgadora formada por um representante de cada grupo concorrente, assim se posicionou: 1º lugar: *O sol feriu a Terra e a chaga se alastrou*, Caruaru, PE; 2º lugar: *O Asilo*, de Niels Petersen, João Pessoa, PB; 3º lugar: *As velhas*, de Lourdes Ramalho, Campina Grande, PB. Já o Prêmio Prefeitura de Campina Grande, conforme comissão formada por Paschoal Carlos Magno, Isaac Gondim e Eneida Maracajá, assim se posicionou: Melhor autor: Lourdes Ramalho, *As velhas*; Melhor ator: Luís Carlos Vasconcelos, *O asilo*; Melhores atrizes: Eliane Diniz (*As Velhas*), Valmir Sanders (*Alzira Power*), Maria Paula (*Cancão*), Linda Mascarenhas (*O inspetor geral*), tendo esta última recusado o prêmio; Melhor diretor: Vieira Neto (*Alzira Power*) e Menções honrosas de ator: João Ferreira (*Cancão*) e Ubirajara de Assis (*Fé-Ré*).

uma reforma, só tinha, àquela altura, cinco refletores, mas, contraditoriamente, um belo alcatifado. Dessa mostra regional, a montagem de *As velhas* sai com o terceiro lugar e o convite para participar do III Festival da FENATA, em Ponta Grossa, no Paraná, no qual a Paraíba foi representada por três peças, que, além de terem se apresentado ali, também se apresentaram no Teatro Paiol, em Curitiba, capital daquele Estado: *O mundo louco do poeta Zé Limeira*, de José Bezerra Filho, com o Grupo Cactus; *Cordel*, de Orlando Sena, com o Grupo Oficial do Teatro Santa Roza; e, de Campina Grande, *As velhas*, da FACMA. Esta última voltou para casa, no fim de novembro, com o primeiro lugar geral – sendo louvado por um júri composto por “ilustres”: Pontes de Paula Lima (professor), Aldomar Conrado (representante do SNT), Hilton Viana (teatrólogo e professor), Jacy Campos (comunicador) e Mme. Henriette Morineau (atriz).

A história dessa montagem é repleta de sucessos, sendo muito bem recepcionada nos festivais de que participou. Para além dessa recepção, prefiro me dedicar a pensar sobre como o processo de construção de *As velhas* se deu em fluxo de continuidade do que ocorrera com *Fogo-Fátuo*, seja no que diz respeito a uma modificação nas técnicas de composição de personagens empregadas com o elenco, seja em relação à própria montagem cênica, nesta altura conduzida por um *diretor* imerso em um processo de *teatro moderno* e identificado a tais engrenagens em termos nacionais.

Tal qual na reportagem que apontava para a participação de *Fogo-Fátuo* no I FENAT, Hermano José também apresenta, no *Diário da Borborema* (29/07/1975), um perfil do elenco da nova peça, já em fase avançada de ensaios, apontando para o que viria a ser o “grande momento do nosso teatro”. Ele discorre sobre o elenco e as personagens, a partir de interessantes elementos da composição, por exemplo: Mariana é vista como o

“protótipo da mulher sertaneja”, Branca, “filha de Mariana, tem temperamento ardente e inquieto”, enquanto Chicó, o “outro filho de Mariana, é dado a fazer versos”; Tomás, o mascate, “vive de escutar e transmitir. É o rádio, o jornal dos sertanejos”. Além desses, há, ainda, José, “sensato, consciencioso, revoltado contra as injustiças” e, também, Ludovina, “a cigana, mãe de José”, “debochada, irreverente e má”. É possível perceber uma análise ativa das personagens, que brota de uma dada maneira de ler o texto, e, certamente, já dos encaminhamentos de construção dos atores, o que lhe é garantido por uma posição privilegiada (mesmo que parcial), de quem está olhando a peça e o processo de montagem por dentro, pois, de divulgador, Hermano José torna-se, nesta ocasião, também ator.

O elenco era todo muito jovem, e alguns deles vinham do processo de montagem anterior do Grupo da FACMA, caso de Eliene Diniz (Mariana), Ana de Fátima (Branca) e Adalmir Braga (José); a eles se juntam o próprio repórter, Hermano José (Tomás), vindo de uma atuação elogiada como diretor de um espetáculo apresentado no VII Festival Nacional do Teatro do Estudante, em Arcozelo (*Dom Chicote Mula Manca*, com o Grupo Campinense de Cultura<sup>26</sup>), Dailma Evangelista (Ludovina), participante da montagem da FACMA de *Morte e vida Severina*, apresentada ao autor, e, por fim, Saint’Clair Avelar

---

26 Este Grupo participara do Festival atendendo à exortação de Paschoal Carlos Magno, com objetivo de “não fazer feio”, ao apresentar o espetáculo *Dom Chicote Mula Manca*, de Oscar Von Pfuhl. Nesta ocasião, Lourdes Ramalho acompanhou o grupo como “publicrelations”. Os jovens membros deste grupo, ao retornarem, são homenageados pelo prefeito Evaldo Cruz, na casa da dramaturga. O espetáculo tinha direção de Hermano José, e contava, no elenco, com membros da FACMA: Antonio Nunes (Dom Chicote), Hermano José (Zé Chupança), Ranulfo Cardoso Jr. (Secretário, Touro, Mendigo, Soldado, Mercador), Adalmir Braga (Espantalho, Soldado, Mercador, Guarda, Velho), José Antonio (Rei, Mendigo, Soldado, Mercador).

(Chicó), em sua segunda experiência como ator, pois tinha sido apresentado ao público no grupo Os Dionisíacos, de outra ilustre presença campinense, Lourdes Capozoli. A questão central é que estão no palco atores e atrizes que mais se destacavam na cena campinense naquele momento, ou seja, para esta montagem foi arregimentado o que havia de melhor neste quesito, mesmo frente a todas as adversidades.

Esta nova geração campinense de artistas tinha poucas chances de aperfeiçoamento técnico, restando como alternativa esperar pelas oficinas patrocinadas pelo SNT ou, então, por aquelas ocorridas durante os festivais. Isso acabava mantendo os grupos teatrais submersos aos padrões amadores e dependentes, para suas montagens, da contratação de diretores de outros Estados. Essa importação inter-regional ecoa a primeira onda de modernização teatral nos anos de 1940, em nível nacional – confirmando algo como uma “consciência de atraso” (RABETTI, 1998), a qual precisava ser superada. É nesse momento exato que, me parece, torna-se visível uma primeira tentativa de mudança do estado das coisas: como se sabe, os ensaios de *As velhas* começaram sob a condução do ator Adalmir Braga, o qual, depois, permanecendo na produção como ator, entrega a função ao diretor paulista Rubens Teixeira, convidado especialmente pela autora para tal fito. Considerando que o diretor não residia em Campina Grande (ele residiu em João Pessoa durante uma década, onde dirigiu uma série de espetáculos),<sup>27</sup> e,

---

27 Em entrevista a mim concedida, gentilmente, por e-mail, em janeiro de 2017, Rubens Teixeira relatou: “Dona Lourdes Ramalho convidou-me para dirigir *As velhas* quando eu era diretor do Teatro Universitário da Paraíba. Nossos encontros eram esporádicos, pois não poderia estar em contato diariamente com o grupo. Conversávamos após os ensaios e, por pouco tempo. Mesmo assim, pude admirar Dona Lourdes por sua inteligência, sabedoria e como pesquisadora do interior da Paraíba, recolhendo a riqueza da linguagem, do viver e dos tipos das pequenas cidades, graças à profissão de juiz de direito, de seu marido, nas diversas comarcas.

talvez pretendendo evitar o distanciamento entre elenco e direção ocorrido no espetáculo anterior, Lourdes Ramalho convida Antônio Alfredo Câmara, um jovem com bastante experiência de teatro (ela fazia parte do Grupo Raul Prhyston), para assumir a posição de assistente de direção, ao que foi muito recebido pelo paulista, sendo-lhe, depois, entregue a responsabilidade de conduzir o espetáculo após a estreia.

Rubens Teixeira, que trabalhara nas companhias de Cacilda Becker e de Maria Della Costa, em entrevista ao *Diário da Borborema* (29/07/1975), declara ser aquele texto uma contribuição sem equivalente para o panorama do teatro brasileiro. Dirigir este processo de montagem é bastante coerente à sua história no teatro, em um momento em que, na cena moderna, a grande estrela tornava-se o texto, com o qual o diretor trabalhava sempre com a preocupação de não dilapidá-lo. Conforme é possível analisar pelas fotografias de cena e de ensaios, recorria-se a um cenário muito simples (bancos, praticáveis, cestas e outros pequenos objetos de cena), favorecendo o jogo entre os atores, que portavam um figurino muito bem elaborado e bem cuidado, contrariando a expectativa de encontrar aqueles personagens retirantes malvestidos ou esfarrapados – essa preocupação excessivamente naturalista não era o objetivo visual final, mas um efeito impressionante de sentido sobre o público. À maneira de Jean Vilar, diretor francês, no dizer de Tânia Brandão (2009, p.339), a cena dessa montagem poderia ser aproximada a algo

---

Ela me contava as experiências com a linguagem, os sonhos, as esperanças eternas de um povo sofrido e que ia pedir justiça ao marido dela. Uma inteligência superior que captava, como num gravador, em cada cidade, as alegrias por pequenos gestos, uma palavra de consolo, numa linguagem única do sertanejo paraibano. [...]. Após os ensaios, eu e dona Lourdes discutíamos as dúvidas e eu sempre dependia de horário de ônibus para voltar para João Pessoa. Após a estreia, não pude acompanhar a trajetória da peça, mas soube que diversas montagens foram realizadas com grande sucesso”.

como “uma ruptura singela da quarta parede, [com] os atores atuando no proscênio e dialogando diretamente com a plateia, com muita simplicidade e humanidade, mas sem vulgarização”.

A discussão em torno do regionalismo, enquanto índice identitário da cena moderna campinense, como na peça anterior, conduzia a cobertura na imprensa, e, desde seus ensaios, esta nova peça era anunciada em colunas de Celso Pereira, e, depois, na reportagem de página inteira do *Dário da Borborema*, já mencionada, de Hermano José, a partir desse universo de referências. Se o segundo aproveita, inclusive, para citar uma declaração de Paschoal Carlos Magno, em que afirma ser *As velhas* um “texto com T maiúsculo e que carrega em si toda a pujança, toda a fortaleza e altivez contidas no espírito do homem e da mulher dessa terra árida e calcinada, é um Drama vivo”; aquele, em texto com ares de crônica, observa o cotidiano da casa da dramaturga, no dia da estreia, e encaminha uma fala da autora, voltada às motivações para, mais uma vez, se voltar à expressão da *regionalidade nordestina*:

AS VELHAS, título da peça, são reminiscências de fatos históricos no sertão, durante a seca. Vi, sofri e amadureci como gente ao participar de todo aquele turbilhão de infelicidades. Convivi com aqueles tipos humanos, secos como o mandacaru e o xique-xique, tristes como aquelas asas brancas que sempre avoam quando chegam as secas. Estes quadros amadureceram a sensibilidade, daí, como sertaneja, sou forte e sei onde se encontram as grandes adversidades. É uma tragédia realista, vivida, sofrida e por que não dizer eterna e de sempre. [...] / Sei que o tema de *As Velhas* é eterno, uma

vez que nele transfigura a exacerbação do amor materno. Apenas um ato e durante uma hora e dez minutos teremos emoção, realidade, dor, música e nordestinidade, um mergulho do homem na sua essência (PEREIRA, 03/08/1975).

Basta anotar que Hermano José já dava notícia da possibilidade, aventada por Paschoal Carlos Magno, de levar a montagem para o seu lançamento nacional no Teatro Duse, no Rio de Janeiro – o que, na verdade, nunca veio a se realizar. O articulista, que vê nesta estreia uma enorme realização, compreende que, em *As velhas*, é possível falar pela primeira vez em um “drama nordestino”, tematizando a seca e a exploração dos pobres pelo jogo político: todavia, para ele, a verdadeira novidade ainda é “a documentação da saborosa linguagem do sertanejo, nunca antes registrada de modo tão autêntico quanto a autora o conseguiu, na privilegiada maneira com que conduz os diálogos” (JOSÉ, 29/07/1975). O tema, centrado na retirância e na construção da posição da matriarca na sociedade nordestina, acaba servindo de mote à formalização de uma “tragédia realista”, plena daquela “nordestinidade”, sempre tão aludida enquanto uma vivência própria da autora que, afinal, escreve para narrar uma experiência.

De novo, o argumento que fora utilizado quando da estreia de *Fogo-Fátuo* cai por terra e Hermano José se debulha em elogios à maneira como esta peça poderia, talvez, immortalizar o registro linguístico, sobre o qual, com tanto critério, Lourdes Ramalho vinha se debruçando enquanto um objeto de sua pesquisa estética, o que a singularizava naquele momento histórico do desenvolvimento da dramaturgia/teatro no Brasil. Sobre isso, na mesma página do *Diário da Borborema*, também falou o diretor Rubens Teixeira:

O texto de D. Lourdes Ramalho é uma das maiores contribuições para o Teatro Brasileiro, no estudo da linguagem do homem sertanejo, da elaboração dramática do homem-retirante, do político interiorano e sua inescrupulosidade [*sic.*], e da fé do homem sertanejo em busca de sua libertação, enfrentando as leis naturais e sociais.

[...] um linguajar do sertão nordestino, até hoje não visto ou ouvido pelo homem sulista, acredito que nem mesmo em romance, muito menos em teatro. Paschoal Carlos Magno – a maior expressão do teatro brasileiro –, homem de cultura invulgar, afirma ser um importante trabalho de dramaturgia, e eu, como diretor, confirmo esta importância, ao trabalhar com os atores e descobrir um novo caminho para o teatro nordestino, fugindo e muito das peças regionalistas (JOSÉ, 29/07/1975).

O regionalismo, na fala do diretor, comparece como algo de que se quer escapar ou que se espera superar, afinal este conceito era tomado, como já discuti, como atribuição de sinal de menos, qualificativo dos excessos de pitoresco e de cor local. Naquele ano de 1975 e nos anos seguintes, essa expressão do regional, com fortes cores populares, se tornou a marca mais forte da cena produzida em João Pessoa: haja vista os espetáculos que viajaram ao Paraná em 1975, e que, em 1976, estreou a primeira montagem armorial do *Auto da Compadecida*, pelas mãos de Fernando Teixeira, também apontando para um processo com

longa duração, como já bem indicou Lima (2016).<sup>28</sup> Os comentários acima parecem indicar algo muito mais próximo do que vimos perseguindo como a busca de uma expressão de *regionalidade*, ou seja, aquilo que não comparece apenas como um índice temático, mas enquanto uma maneira de formalizar sentimentos e personagens, tudo isso transmutado, dialeticamente, em um espaço-personagem (ou vice-versa), tocando, afinal, o seu público, que conhece e se reconhece naquela maneira de contar um destino em comum. Por outro lado, também é inegável a força de atração do *regionalismo*, enquanto movimento, e, ao mesmo tempo, a repulsa que ele também gera, fazendo com que as argumentações se encaminhassem para essa estranha balança em que os lados, sopesados, buscavam o equilíbrio entre aquilo que soaria tradicional e convencional e o que, também, poderia ser lido como novidade e ponto de vista moderno.

A perspectiva crítica sobre a temática da retirância e da seca, em *As velhas*, se volta à investigação da exploração da, assim chamada, indústria da seca. Isso era, para aquele contexto

---

28 Conforme o mesmo Duílio Lima (2016, p.209), o processo iniciado com esta montagem aponta para a “possibilidade de se encenar uma nova leitura para aquela conhecida trama, praticamente escrevendo um novo texto na cena ao lado do texto do dramaturgo, a partir da reaproximação entre o universo de Ariano Suassuna e uma concepção de cena baseada em elementos dos espetáculos populares do Nordeste”. A interpretação do texto, assim, “extrapola as palavras do dramaturgo e apresenta outros componentes que atualizam e redimensionam a trama original, contrariando, assim, alguns estudos mais antigos que acreditavam no estabelecimento de um teatro moderno, antes de tudo, a partir de uma tradição da dramaturgia, compreendida apenas como composição de textos. Além desse avanço estético-artístico, o espetáculo dialogava muito bem com o contexto da sociedade da época, em que se buscava resgatar ou valorizar as expressões do folclore/cultura popular e as ‘coisas do Nordeste’, nas diferentes criações artísticas, desembocando, muitas vezes, em produções nas quais se ressaltava mais uma leitura ou caráter etnológico da obra do que propriamente o seu valor artístico”.

de acirramento da Ditadura, algo tão adunco que o texto fora, inicialmente, censurado para menores de 18 anos, fazendo com que, mais uma vez, a dramaturga precisasse solicitar intervenção de conhecidos junto à Censura Federal (não podemos deixar de lado que ela era casada com um juiz) para sua liberação, alegando que a peça estava sendo preparada para a inauguração do “teatrinho” dentro do prédio do TMSC, uma pequena sala, para pouco mais de cem pessoas, chamada, depois, de Miniteatro Paulo Pontes. No dia da estreia oficial, tanto Hermano José (no *Diário da Borborema*, 03/08/1975) quanto Celso Pereira (no *Jornal da Paraíba*, 03/08/1975) dão notícias daquele que viria a ser um importante evento cultural naquele ano, quando o movimento de teatro da cidade passava por uma interessante renovação.

N’*As Velhas*, então, temos representada a situação de migrância da família de Mariana, composta por seus filhos, Chicó e Branca, cruzando, na fuga da seca, um pedaço do sertão, em que se limitam Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba: caminho onde se interseccionam o medo da morte e a vontade de viver, confluindo da busca por Tonho, marido de Mariana que a abandonara para seguir a cigana Ludovina e seu bando, muitos anos atrás. Assim se reedita, neste texto, a disputa entre mulheres, desta vez trazendo à cena os destinos de duas mães – uma sertaneja e uma cigana –, apanhadas pelo fim trágico para o qual elas e os próprios filhos vão sendo empurrados, ao desafiarem o modo tradicional de tessitura de moral e de obediências às estruturas de poder.

Através da construção das personagens femininas, que descansam à sombra da oiticica, enquanto Chicó busca uma colocação nas frentes de emergência, sob intermédio de Tomás, a dramaturga retorna a aspectos bem-sucedidos da trama anterior: a relação de Dona Santa e Zefa, no que diz respeito às tensões entre o recato da mulher mais velha e o desejo irrefreável da menina-mulher, quase aparece replicada na relação entre

Mariana e Branca, bastando ver como, no âmbito temático e até mesmo nas escolhas lexicais, os diálogos entre as personagens são, praticamente, decalcados de *Fogo-Fátuo*, todavia, com acento mais severo, menos cômico:

BRANCA – Queria ter o que fosse meu – casa, marido... Num queria ser mandada, como escrava.

MARIANA – Ô engano da molesta. – É sair dum dono pro outro. Mulher nasceu pra ser sujeita mesmo.

BRANCA – Mas a gente tendo marido, mesmo sujeita a ele, tem direito a outras coisa – coisa que a mulher solteira num pode, a senhora sabe...

MARIANA – Ah, meu Deus, agora eu tou entendendo... Menina, você pensa num negoço feio desse? Quem botou isso na sua cabeça?

BRANCA – Ninguém... a gente vê os bicho...

MARIANA – Pois se você tá num quente e dois fervendo – procura-se um homem de idade, ajuizado, um homem que lhe garanta o sustento... e que os anjo diga amém...

BRANCA – (*Rebelde*) Foi-se o tempo de marido encomendado. – Por certo seu casamento foi nessa base (RAMALHO, 2005, p.39-40).

O poder da matriarca, baseado na necessária obediência ao pudor e ao recato, começa a se esgarçar diante de uma filha que, vislumbrando novos modos de viver, a despeito de perceber o

casamento ainda como sujeição a um homem, almeja a vivência vantajosa e plena da sexualidade, contrariando tudo o que Mariana, em sua busca desenfreada por Tonho e Ludovina, recusa-se a sentir. Há, ainda, a maneira como a representação do poder opressivo da sociedade circundante não comparece fisicamente como uma personagem, mas, ao tempo, torna-se uma força dominadora e vigilante de qualquer ordem discursiva – caso do Dr. Procópio, o coronel que domina o barracão e os recursos das obras contra as secas, manipulando os trabalhadores e os pagamentos ao seu prazer, algo semelhante à função de Maria Augusta, na peça do ano anterior. Da mesma maneira, torna-se possível ler a função do mexeriqueiro, que por conta de sua profissão (o mascate Tomás), cruza os múltiplos espaços, passando da oiticica ao barracão, do barracão ao batente de Ludovina (que saberemos, logo em seguida, que mora ali perto), levando e trazendo informações relevantes e acionadoras de conflitos, atizando os amores de Branca e José e a vontade de justiça social de Chicó.

Desta vez, ao contrário do enriquecimento pela exploração da mina, tanto está no centro da ação dramática a retirada por conta da seca quanto os desmandos daqueles que detêm o poder local, roubando os cofres públicos e explorando a miséria daqueles que deles dependem. A análise da sociedade e de suas estruturas de favor e de compadrio se torna ainda mais radical em *As velhas*, pois, nas estradas que se abrem à força de picaretas, nos trabalhos das frentes de emergência, se cruzam Chicó e José, rapazes idealistas e com os mesmos desejos de justiça social, em um mundo em que ela não parece mais ter espaço:

CHICÓ – Vocês tão falando dos mantimento que o governo manda pros flagelados e os políticos desvia pro barracão? – Eu já me escondi e peguei... À

meia-noite chegou um caminhão, eles descarregaram – era leite em pó, jabá, feijão, farinha e rapadura. Enquanto, no escuro, eles botavam pra dentro, eu entrei na boleia e sarrupiei as notas. Tá tudo na minha mão, nota fiscal do que veio pra ser dado de graça e os desgraçado tão vendendo. Só tou esperando a hora pra denunciar...

TOMÁS – O que foi que eu lhe disse, José? – Esse era o rapaz que você procurava. Mas tenham cuidado – seguro morreu de velho...

CHICÓ – Podem contar comigo pro que der e vier. Quero ver como vai ficar a cara desses grandão... calçada de vergonha, se tiverem... [...]

JOSÉ – Chicó, guarde lá suas provas que eu aqui já tenho também as minhas – lista com nome de defunto, gato, cachorro, jumento, bebê e velho aposentado... Dessa feita o Dr. Procope vai responder por tudo, até pelas ossada dos pobre que ele mandava matar e enterrar na fazenda (p.36).

As provas materiais dos desvios de recursos que cada um deles tem em mãos, tornam-se até menores diante do que José, naqueles anos difíceis da Ditadura, também aponta: o poder de vida e de morte do coronel que “manda matar e enterrar” quem lhe desafie. E este elemento, contextual e tragicamente relativo à vida nacional, também será retomado, via um jogo especular, nos amores contrariados, impossíveis de serem vividos, quando todas as personagens se percebem na mesma roldana. Se José e Chicó, rebentos, respectivamente, de Mariana e Ludovina, lutam

contra o desvio de verbas e os desmandos do Dr. Procópio; Branca, filha de Mariana, contrariando os cuidados da mãe, perde-se de amor por José, sem saber que, assim, se enovela em uma difícil questão de amor e ódio, fio tecido entre as duas velhas do título, desde tempos anteriores, a partir de Tonho. A sertaneja Mariana, antes apegada a sua casa e a sua terra, erra pelo sertão, fugindo da seca, mas, na realidade, cumprindo a busca desatinada pela cigana que levou o seu marido e sua vivência de mulher-fêmea, deixando-lhe a única possibilidade de sobreviver como mãe:

MARIANA – [...] Mas, já comecei vou até o fim... Esperei a vida inteira por isso: andar, andar até achar aquele ingrato. (*Suspira.*) [...] / Eu toda vida fui injicada com cigano. Parece até que adivinhava a desgraça que uma tinha pra me trazer. Quando era pequena, que avistava uma bicha daquelas, as saiona arrastando, chega me dava um baticum no coração. Quando moça, nunca dei a mão pra ler, mesmo assim uma me disse: “ – Ganjona, deixe eu cortar o mal que uma do meu sangue tem pra lhe fazer.” – Se eu tivesse acreditado... Mas, nesse tempo era muito pegada com o meu Padim Ciço e ele excomungava quem andasse com essa qualidade de gente.../[...]/ Queria ver se com Tonho a gente tinha desandado a esse ponto... Tinha nada! – Tonho era aquela moleza, aquela queda pelas feme, mas era homem – e homem de todo jeito é respeitado. Se num fosse aquela cadela prenha ter se atravessado na vida da gente... Tirou o pai de meus filhos, o sossego da família...

Foi que nem a outra disse – ah, praga dos seiscentos diabo –, fiquei sem meu Tonho e quem quiser que pense o que é uma mulher nova, forte, viçosa, caçar nos quatro canto da casa o seu homem e só achar a saudade dele... Dá vontade da gente desabar no meio do mundo e fazer tudo o que num presta... isso eu num fiz, sei mesmo que num fiz pela obrigação dos filho, mas ele merecia. – Tem nada não, tudo vem a seu tempo – e agora... [...] (p.23-24).

De outro lado, a cigana Ludovina, no presente da ação, encontra-se presa a um corpo incapacitado pelo reumatismo, esperando na soleira da sua porta pela morte do marido doente, que no passado roubou de Mariana, enquanto usa a sua língua ferina como arma e artifício para sobreviver em meio a tanta privação e para defender o filho, que trabalha nas obras contra as secas, percebendo o desvio de verbas e o favorecimento de poucos. Ludovina, antes uma nômade, agora está presa a sua terra, defendendo, inclusive, a noção de posse pela garantia marcada pelo trabalho e o suor de quem a lavra. Mariana e Ludovina são o sustentáculo das suas famílias, enquanto se esquecem de viver suas próprias vidas: se, para uma, o marido é o bem buscado pelas veredas do sertão, para a outra, o homem-roubado, hoje doente, é um fardo a mais para ser carregado: “[...]. Uma carga pesada que me caiu no lombo desde que veio pra minha companhia! – Quem me dera me aliviar dessa cruz, era mesmo que uma carta de alforria, ou o perdão duma prisão perpétua” (p.59).

Sendo, então, a base da organização de seus núcleos familiares, elas não hesitam em exercer, com pulso firme, o mando da casa e da formação dos filhos, tendo consciência do peso que representa zelar pela honra dos seus, seja a da filha-donzela (Branca) e/ou a dos filhos-varões (Chicó e José). É este caminho

da honra ferida pela cigana que motiva Mariana a cruzar o seu mundo, e é este mesmo caminho que a leva da oiticica, onde está arranchada enquanto espera a hora de partir novamente, até a casa de José, para negociar o casamento do rapaz com a sua filha, “perdida” de amor pelo jovem – sem saber aonde está indo. Essa busca desenfreada acaba promovendo o encontro definitivo com aquela a quem tanto procurava: a cigana Ludovina. Procurando a inimiga, Mariana encontra o seu próprio destino, revelado no dos filhos e no marido doente e em frangalhos, como, de certa forma, também estão aquelas duas famílias:

MARIANA – Ainda num é dessa vez que eu venho buscar Tonho – nós tem conta de mais pressa a ajustar. [...].

VINA – Se você pensa que José vai casar com sua doida – pode quebrar o bico, que num casa mesmo. – Se pensa, também, que levando o velho, vai tomar a terra, pode voltar, em riba do rasto, porque a terra, que foi regada com nosso suor – num tem vivente que tire de nós.

MARIANA – (*Num desespero.*) O marido... a terra... Num tem dor que compare a essa que tá me queimando o peito – saber que minha filha foi desonrada. Ludovina, me pague a dívida de tantos anos, limpando o nome de minha Branca.

VINA – Tinha graça. – Eu criar José com tanto sacrifício pra botar no altar com uma noiva sem grinalda (p.62).

A força das personagens femininas começa a se desenhar em oposição ao individualismo crescente trazido pela modernidade, tomado como promessa de liberdade (infelizmente, frustrada).

Mas essa força do indivíduo sobre o individualismo, na medida em que elas, contraditoriamente, defendem a posse do chão, como maneira de defender a família, sendo a terra uma metonímia daquela, marca também o esmorecimento do poder patriarcal e, também, do próprio coronelismo, frente às demandas coletivas defendidas pelos jovens. Desta maneira, José, Chicó e, também, Tonho, são homens atingidos por uma “crise” do patriarcado tradicional diante do impulso por justiça social – que leva à derrota dessa busca, sem sentido para aquele momento de transição e de “crise” que, não plenamente resolvida, ainda garante o poder pelo mando e pela força das balas.

Está formalizada, assim, na prestação de contas entre as inimigas, na cena final, a dialética trágica entre passado e presente, em que novas e velhas estruturas, tanto no nível das relações pessoais quanto no das relações sociais, apontam para o lugar de conflito entre valores modernos (como os da defesa do direito coletivo, a ânsia pela liberdade e domínio da força de trabalho e do ganho, como também sobre as pulsões do próprio corpo) e a derrocada das construções societárias, como aquelas do mundo patriarcal-senhorial-coronelista, que teimam em permanecer até os dias atuais. Deste conflito, emerge a solidariedade feminina, a favor da prole.

Na cena final, Tomás anuncia para as duas mulheres que Chicó e José foram baleados, estando caídos sobre uma poça de sangue perto do barracão: Ludovina sabe o caminho até lá, mas não consegue andar; Mariana pode andar, mas não sabe como chegar ali. Seja por precisarem abraçar a ajuda mútua, complementando-se, seja por serem mães dos filhos que precisam de socorro, seja para, depois, haver a possibilidade de casamento de Branca (como forma de expurgar o passado), as duas mulheres saem da cena, ao ocaso, gritando suas juras, ao mesmo tempo agouro e oração. José e Chico são cordeiros imolados por uma luta maior que teria fundamentação nos valores coletivos, que

ainda repercutem nos ambientes citadinos, como espécie de memória de um passado e de uma ordem representada como espectro dessa regionalidade, a que o tempo presente não mais corresponderia e que a arte pode representar, despertando no receptor uma reflexão urgente à historicidade da peça, bastando remeter a este depoimento publicado em jornal em 1975:

O que eu vi, foi uma família sertaneja em retirada. Caracterização perfeita, sem tipos fantasiados de chapéu de couro, com abas reviradas, punhais à cinta e cartucheira. Nada disso; gente simples, tão verdadeira na linguagem e nos gestos que me levou a rever a oiticica onde eles se arrancharam. Eu senti a saudade me levando ao passado. [...] O barracão dos fornecedores de gêneros, as mesmas histórias de ladroeiras e velhacarias, despertando nos homens a revolta e a vontade de fazer justiça com as próprias mãos. Cenas que eu vivi também, vezes sem conta. /Dois homens trazidos pelo destino de regiões distantes ali se encontram e se irmanam para o sacrifício das próprias vidas em defesa do direito de todos os famintos receberem o alimento que estava sendo roubado pelos mandões. Duas mulheres que a sorte destinou serem inimigas se humanizaram no socorro de seus filhos caídos em defesa de um bocado de pão (OLIVEIRA, 05/09/1975).

Na fala acima, posso depreender que a cena apresentada pelo espetáculo não se entregava a soluções simplórias e pitorescas, indicando a sua preparação meticulosa. Em entrevistas a mim concedidas, avultava, no discurso dos que viram aquela

montagem, a simplicidade da encenação como o seu grande trunfo, destacando-se uma bela iluminação voltada à valorização da cena e dos atores que, assim, passaram por um processo inédito na cidade de direção moderna, em que suas individualidades ficavam em segundo plano, sendo central a orientação do diretor. Segundo Eliene Diniz, atriz que fazia Mariana naquela montagem, em entrevista por e-mail, o

processo de leitura de texto e sua interiorização foram muito intensos. Eu amei tudo aquilo: os ensaios eram na casa de Lourdes, incluindo o pessoal da produção. O elenco era bem integrado. Éramos muito jovens e as personagens eram muito maduras e sofridas. Ele [o diretor] tirou minha alma para eu fazer Mariana. Ele pedia para eu ir buscar nas mulheres da minha família. E minha influência para a velha foi minha avó.

Esta fala aponta para um processo de construção atoral afinado a procedimentos modernos de direção do ator, concebido como aquele que “encarna” uma personagem, “vivenciando um papel a partir de uma profunda compreensão psicológica, buscando uma espécie de transfiguração” (REIS, 2013, p.32). O diretor, conforme ele declara na entrevista dada a Hermano José, ao ser indagado se um diretor sudestino poderia dar interpretação “correta” a um drama nordestino, partia do texto, de onde se decantava seu processo de trabalho:

[...]. O diretor, ao se defrontar com um texto, se preocupa em analisá-lo. Depois, criar o espetáculo. A visão dele poderá ser tão boa ou melhor que a de um diretor

nordestino. Mas, se você me perguntar se os atores sulistas podem interpretar um texto nordestino corretamente, direi: “Tenho as minhas dúvidas!”. Pois ator tem tendência a imitar o nordestino, ou de criticá-lo, e nunca procura estudar e analisá-lo na sua essência, como personalidade, caráter, maneirismos e Vicência. Fica sempre no supérfluo, e isso não é o bastante para se criar um personagem (JOSÉ, 29/07/1975).

As obras regionalistas, assim, são postas no fio da navalha que separa repulsa e atração: a primeira, porque parecem estar apenas dispostas ao esquematismo, à superficialidade do pitoresco, sendo, então, reacionárias; a segunda porque, ao mesmo tempo, podem ultrapassar tudo isso e alçarem a condição de ‘obra-prima’ (a despeito de uma atitude marcada, na crítica, pelo “apesar de”), por conta de suas possibilidades éticas, tal qual discute Ligia Chiappini (1995, 2014), para quem toda obra literária (e obviamente posso incluir aqui a dramaturgia) é regionalista quando expressa um tempo e um lugar com o qual se relaciona intimamente, mesmo que não rejeite a aceitação suprarregional.

Curiosamente, é este movimento de pêndulo entre aceitação e rejeição que é narrado por Hermano José, em matéria para o *Jornal da Paraíba* (18/11/1975), quando da chegada do elenco, vitorioso, do Paraná de volta à casa natal. Surpreendentemente, conforme ele, houve “frieza da imprensa local, que não dedicou [à vitória] mais que pequenos – embora brilhantes – espaços”, contrariando a expectativa de todos, pois “trouxemos glórias, mas encontramos caras fechadas e palavras cáusticas”. Essa matéria é bastante importante, pois ela dá conta de acirramentos de posturas que, infelizmente, ainda continuam em atuação contemporaneamente, mas, e principalmente, porque ela situa

aspectos de recepção daquele espetáculo na cidade, contrariando os juízos críticos externos:

[...] Aqui, os congregados do que chamei de TIFO (Teatro Intelecoteco Festivo), não gostaram da nossa montagem despojada, quase grotovskiana. Queriam-nos vestidos em farrapos coloridos, correndo no palco como formigas tontas.

Aqui quiseram enquadrar-nos em alguma escola qualquer. Lá no Sul, não. Lá não houve a preocupação em rotular-nos. Aceitaram-nos, simplesmente, como sério e bom teatro.

Aqui em nossa terra desmerecem um texto, que além de documentar um linguajar nosso, em vias de extinção e já deturpado pelos modernos meios de comunicação, trata de temas centrais paralelos, fortes, universais, eternos, que transcendem os caracteres regionais: a exploração do homem pelo homem e a solidão humana, com um final de impacto de rara felicidade (JOSÉ, 18/11/1975 - ALR).

Registre-se que, a despeito destas dinâmicas, se abrem, nestes fins de 1975, as veredas que levam à definitiva consolidação do nome de Lourdes Ramalho como *dramaturga campinense*, havendo uma ação determinante sobre isso das relações que ela travara com Paschoal Carlos Magno, o primeiro intelectual, externo à Paraíba, a identificá-la e valorizá-la como tal, além de toda uma campanha, levada a cabo por Hermano José nas páginas da imprensa local, com o fito de fixar no imaginário

campinense, a despeito de uma recepção inicial fria, o sucesso de *As velhas* diante das plateias paranaenses. Como já mencionei nas seções anteriores, após este sucesso, Lourdes Ramalho se desliga da FACMA e, já em janeiro de 1976, recebe na capital do Estado uma comenda do Governador, o Sr. Ivan Bechara, por seu destaque no cenário cultural no ano anterior. Naquela oportunidade, se noticia que a dramaturga, à frente agora do grupo da SOBREART, leva em mãos o texto de *A feira*, para ser entregue a José Bezerra Filho, diretor do Grupo Cactus, com quem pretende travar parcerias para a sua nova montagem, a ser estreada brevemente. Mas esta já é uma outra história: a da formação do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno e de seu repertório ramalhiano.



## PALAVRAS FINAIS

Tudo aqui é provisório. A História, que tanto olha para o passado quanto para o futuro, apresenta-se em sua feição de deusa bifronte e, assim, desafia o meu próprio olhar. A história dos espetáculos e do sistema teatral campinense ainda está por ser contada – espero ter conseguido dar uma contribuição e um primeiro passo rumo à necessária sistematização de dados, organização das fontes, reflexão sobre uma cronologia e, por fim, a interpretação necessária dirigida a um caso concreto –, a despeito de todas as dificuldades. O que pretendi, desde o início, foi produzir um modo de entender aspectos dessa cena teatral, em que a estrela de Lourdes Ramalho pode brilhar com um pouco mais de intensidade, esclarecendo suas múltiplas funções e suas múltiplas maneiras de inserção na cena do palco e fora dela.

Antes de conseguir concluir qualquer coisa com este trabalho, espero apontar para o que ainda há para ser feito, para o que ainda há para se cruzar, para as narrativas que devem ser contadas e, principalmente, ouvidas, para armários e gavetas que devem e precisam ter a poeira espanada para que possam respirar um novo ar, encontrando um novo percurso. Assim, é preciso deixar às claras que refletir sobre esta história só se tornou possível graças ao acesso privilegiado aos arquivos privados da dramaturga Lourdes Ramalho. Mas estes arquivos também ganharam vozes,

quando me deparei com a disponibilidade de pessoas que viram esta cena acontecer e que se dispuseram a dar seus depoimentos, os quais conduziram meu olhar, validando o papel central que este tipo de material e que esta maneira de fazer pesquisa tem desempenhado e que ainda irá desempenhar para os estudos das artes cênicas em geral, como também para os estudos de história do teatro brasileiro, em particular.

Proceder um estudo de caso como este a que me propus é, ainda, marcar posição diante de um terreno político, na medida em que se faz necessário rediscutir o construto conceitual que designa, assentado sobre bases cronológicas e espaciais hegemônicas, aquilo que tem sido considerado sob a expressão *teatro brasileiro*. Há, portanto, aqui, a prova incontestada de que há muitos *brasis* dentro do Brasil e que, assim, as cenas locais (ou como preferimos, regionais) só podem ser entendidas pelas suas diferenças, pelas suas dessemelhanças em relação ao que vem sendo tomado na historiografia como, aparentemente, uno e estável. Mesmo que o recorte feito tenha sido muito específico, estabelecendo maior ênfase sobre a atuação de uma empreendedora cultural, que atuou como autora-ensaiadora, em uma cidade do interior do Nordeste, penso ter esclarecido também a hipótese central de que houve, no tumultuoso percurso do teatro moderno brasileiro, uma multiplicidade de modernidades, que se adequaram a diferentes maneiras de desenvolvimento da própria noção de moderno, sendo na cena campinense verificado um processo tardio de implementação daquele paradigma.

Foi assim que esta cena acabou sendo muito marcada pela convivência com temporalidades distintas e, em alguns momentos, pelas impossibilidades de ultrapassamento dos padrões “velhos” de produção teatral, em óbvia distância daquilo o que se verificava no Sudeste. Na década de 1970, a produção teatral, atrelada a Lourdes Ramalho, questionava a própria modernidade ao se deixar enredar nas malhas da *regionalidade*, o que,

como demonstrei, se torna uma marca de nascença para a cena campinense daquele período, e, mais que isso, um veio produtivo e, contraditoriamente, produtor de modernidades.

Em outras palavras, as obras regionalistas, como as que analisamos, oscilam entre o programa (estético e/ou político) com o qual genealogicamente se relacionam e a maneira como, esteticamente ou criticamente, promovem uma mediação entre o espaço e as pessoas representadas. Por isso, faz-se necessário ultrapassar a avaliação apenas dos temas e encontrar, na formalização estética, o modo como a artista propõe a “representação/apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura” (CHIAPPINI, 1994, p.668). Nesta direção, o regionalismo tornou-se, no material analisado, um índice de realismo, necessário ao soerguimento de uma perspectiva cultural em oposição ao solapamento das culturas da voz, tomadas como vivas e presentes no Nordeste.

Aceno de resistência e compensação, a obra regionalista (seja a dramaturgia, seja a peça teatral montada e apresentada a uma plateia) seria, portanto, capaz de suprir as barreiras que separam o público citadino do campo e do homem do campo representado, atendendo a um compromisso ético. Mas, em toda resistência, há certa parcela de conformismo. Obviamente, tanto nos anos 1970 quanto hoje, Lourdes Ramalho defenderia um discurso ou um modo de compreender o Nordeste como espaço referencial e simbólico, vazado pela manutenção dos mesmos ritmos de vida e do mesmo linguajar, para além e para aquém do tempo: mais uma vez afirmo – é isto, mas não é só isto. Os ritmos urbanos, tecnológicos e globalizantes avançam por todos os espaços, não há nada mais que seja intocado, ou que possa ser assim concebido, o que há são culturas convivendo

em simultaneidade e, nessa simultaneidade, há conflito e ajuste, ou seja, há hibridização, pois a modernidade indica ação, reação. Essa é uma maneira, afinal, de ler o teatro dessa cidade e de recontar suas narrativas.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

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

ARAÚJO, Alcione. Alternativa para autores. **Jornal de Minas**, Belo Horizonte, 06 de julho de 1977.

ANDRADE, Valéria. A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: Maluf, Sheila Diab; Bigi, Ricardo Aquino (Orgs.). **Reflexões da cena**. Maceió: EDUFAL, 2005. p.315-331.

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

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. In: Maciel, D. A. V.;

Andrade, V. (Orgs.). **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Ideia, 2007. p.207–222.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. In: Ramalho, Maria de Lourdes Nunes. **A feira; o trovador encantado**. Campina Grande: A Coruã: EDUEPB; Univ. da Coruã, 2011, p.29–51.

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes A. V. Veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: Ramalho, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho**. Vol. 1: Teatro em cordel. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011.p. 7–52.

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

BORBA FILHO, Hermilo. Teatro: arte do povo [1946]. **Arte em Revista**. Questão: o popular, ano 2, n. 3, Centro de Estudos de Arte Contemporânea. São Paulo, p.60-63, mar. 1980.

BRANDÃO, Tania. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

\_\_\_\_\_.Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: Carreira, André et. al. **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.105-119.

\_\_\_\_\_.As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas Histórias do Teatro no Brasil. In: Mostaço, Edélcio (Org.). **Para uma histórica cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p.333-375.

\_\_\_\_\_.Falas de camarim: história oral e história do teatro. **Sala Preta**, Brasil, v. 17, n.2, p.72-83, dez. 2017.

\_\_\_\_\_.Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v.1, p.199-217, 2001.

\_\_\_\_\_.**Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

BRILHANTE, Maria João. Cultura visual e representação imagética do ator: Luisa Todi um caso ímpar em Portugal e na Europa. In: Werneck, Maria Helena; Brilhante, Maria João (orgs.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.187-205.

CADENGUE, Antonio Edson. **TAP – sua cena & sua sombra**: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). Prefácio de Sábado Magaldi. Recife: Cepe-SESC Pernambuco, 2011. 2 v.

CAMPINA GRANDE entre os melhores espetáculos do VII Festival Nacional de Arcozelo, **Diário da Borborema**, 9 de março de 1975. Educação. p.10.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 10.ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

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

CASAS, Ana (Org.). **La autoficción**: reflexiones teóricas. Madri: Arco/Libros, 2012.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o nacional e o popular na cultura. In: \_\_\_\_\_ . **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006. p.15-64.

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

CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e Regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: Maciel, Diógenes André Vieira (Org.). **Memórias da Borborema 2**: Internacionalização do Regional. Campina Grande: Abralic, 2014. p.21-64.

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

CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os autores-ensaiadores e o teatro por sessões na Companhia do Teatro São José, **Sala Preta**, São Paulo, ano 2, v.3, p. 153-163, 2003.

CHIARADIA, Filomena. Teatro de revista no Brasil e em Portugal: a criação de um *corpus* iconográfico teatral. In: Werneck, Maria Helena; Brilhante, Maria João (orgs.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.221-244.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A sempre inefável Florbela. In: Espanca, Florbela. **Sempre tua**: correspondência amorosa (1920-1925). Apresentação, organização, fixação de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012. p.09-39.

DEL RIOS, Jefferson. Festival de Campina Grande: Droxtop, a última surpresa. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p.35, São Paulo, 02 de agosto de 1974. Disponível em:<<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/08/02/21//4353293>>. Último acesso em: 19 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Festival de Campina Grande: em busca de um teatro popular. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p.29, São Paulo, 1 de agosto de 1974. Disponível em:<<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/08/01/21//4352831>>. Último acesso em: 19 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Festival de Campina Grande: o novo teatro do Amazonas. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p.33, São Paulo, 31 de julho de 1974. Disponível em:<<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/07/31/21//4361696>>. Último acesso em: 19 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Festival de Campina Grande: Paschoal, o MEC, o SNT e um mundo de sonhos. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p.25, São Paulo, 03 de agosto de 1974. Disponível em:<<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/08/03/21//4353589>>. Último acesso em: 19 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Festival de Teatro de Campina Grande. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p. 35, São Paulo, 30 de julho de 1974. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/07/30/21//4361567>>. Último acesso em: 19 de novembro de 2016.

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

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, organização, apresentação e notas de Franklin de Mattos. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1075.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. Vol. I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. Vol. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

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

FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. Vol2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p.56-80.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v.17, n. 2, p.11-25, dez. 2017.

FRAGA, Eudinyr. Dramaturgista. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariangela Alves de Lima (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2006. p.119-120.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004. p.07-22.

GOMES, Ângela Maria de Castro. Nas malhas do feitiço: O historiador e os encantos dos arquivos privados. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.121-128, jul. 1998.

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

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares**: Letras e Humanidades, Caxias do Sul, n.03, p.01-23, jan. - jun. 2010.

HERMÍNIO, Mônica Maria Macedo. **Palco iluminado**: o Festival de Inverno de Campina Grande e a sua repercussão no teatro paraibano. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**. Organização, tradução e notas de Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JOSÉ, Hermano. Prefácio. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro nordestino**: cinco textos para montar ou simplesmente ler (A feira, As velhas, Festa do Rosário, O Psicanalista, Fogo-Fátuo). Campina Grande: GGS: Grande Gráfica e Serviços Ltda., [ca. 1980].p.05-08.

\_\_\_\_\_. Grupo Cênico Manuel Bandeira: Fogo Fátuo. **Diário da Borborema**, Campina Grande, 23 de junho de 1974. 2º Caderno.

\_\_\_\_\_. Hoje pré-estreia de As velhas no Teatro Municipal S. Cabral. **Diário da Borborema**, Campina Grande, 03 de agosto de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

\_\_\_\_\_. O grande momento do nosso teatro. **Diário da Borborema**, Campina Grande, 29 de julho de 1975. Caderno Especial.

\_\_\_\_\_. Calor no Paraná, frio em Campina. **Jornal da Paraíba**, Campina Grande, 18 de novembro de 1975.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Teatro Amador**. Léxico de pedagogia do teatro. Organização de Ingrid D. Koudela; José Simões

de Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015. p.166-167.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gernheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEMAIRE, Ria. Como escreve Lourdes Nunes Ramalho? Viver e fazer viver dois mundos. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **A feira; o trovador encantado**. Campina Grande: EDUEPB; Univ. da Coruña: A Coruña, 2011, p.53-81.

\_\_\_\_\_.Donde vindes filha branca y colorida? – reflexões em torno do tema mulher e oralidade. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. p.21-38.

\_\_\_\_\_.Tradições que se refazem. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.35, Brasília, p.17-30, jan.-jun. 2010.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Encenação Tabajara (1975-2000)**: memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - Departamento de Letras e Artes, Centro de Educação, - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. **A narrativa memoria-  
lística dos álbuns de Antonio Guerra**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em

Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MACHADO, Bernardo Fonseca. Histórias editadas: um estudo de caso sobre o uso do clipping como material documental, **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v.15, p.225-237, 2015.

MACIEL, Diógenes A. V. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. **Revista Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura/UnB, Brasília, v.18, n.28, p.327-347, jul.- dez., 2009.

\_\_\_\_\_.Primeiro panorama visto da ponte: a cena teatral contemporânea de João Pessoa, PB (questões iniciais). **Moringa**: teatro e dança, João Pessoa, ano 2, n. 2, p.27-40, jun.- dez. 2007.

\_\_\_\_\_.À procura da inimiga ou Lourdes Ramalho e o nacional-popular. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL/NACIONAL MULHER E LITERATURA, I./X., 2004, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: Ed Universitária/UFPB, 2004. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_.Ainda, e sempre, As Velhas. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro de Lourdes Ramalho**: 2 textos para ler e/ou montar. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande: Bagagem; João Pessoa: Idéia, 2005a.p.113-122.

\_\_\_\_\_.Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 25, p.23-36, jan. - jun., 2005b.

\_\_\_\_\_.Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. **Scripta UNIANDRADE**, v.10, p.92 -108, 2012.

MALHEIROS, Rodrigo Rodrigues. Entrecruzamento de culturas no teatro em cordel de Lourdes Ramalho: estudo de Presépio Mambembe. In: MACIEL, Diógenes A. V. **Pesquisa em dramaturgia**: exercícios de análise. João Pessoa: Ideia, 2010<sup>a</sup>, p.131-152.

\_\_\_\_\_. **O entremez, o auto natalino e a dramaturgia em cordel**: diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e Lourdes Ramalho. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Departamento de Letras e Artes, Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010b.

MANIFESTO do Teatro Popular do Nordeste [1961]. **Arte em Revista** – Questão: O popular, ano 2, n.3, Centro de Estudos de Arte Contemporânea/ Kairós. São Paulo, p. 64-65, mar.1980.

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

METZLER, Marta. O registro do futuro e as potências do impossível. Da divulgação ao documento, a fotografia no estudo da atriz Alda Garrido. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. P. 245-263.

MOLINA, Diego. **Teatro Duse**: o primeiro teatro-laboratório do Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

MILLARCHI, Aramis. Paraíba, teatro macho, sim senhô! **Estado do Paraná**, Tabloide, Curitiba, p.4, 28 de outubro de 1975. Disponível em:<<http://www.millarch.org/artigo/paraiba-teatro-macho-sim-senhor>>. Último acesso em: 19 de novembro de 2016.

MÖLLER-ZEIDLER, Sabine. Regionalismo e universalismo: o teatro de Lourdes Ramalho. **Investigações** – Linguística e Teoria Literária, Recife, v.3, p.197-205, dez. 1993.

MORAES, José Marcos Batista de. **Do texto à cena, da cena ao texto**: reflexões sobre diferentes encenações d'As velhas, de Lourdes Ramalho. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Departamento de Letras e Artes, Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Como fala Gil Vicente...: falares vicentinos na dramaturgia brasileira. **Agália**: Revista de Estudos na Cultura, Santiago de Compostela, n.89/90, p.81-100, jan.-jun. 2007a.

\_\_\_\_\_.Festas e diabruras em Gil Vicente e Lourdes Ramalho. **REEL** – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a.3, n.3, 2007b.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p.07-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Eurípedes. Alma Sertaneja. **Diário da Borborema**, Campina Grande, p.2, 05 de setembro de 1975.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_.**Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Celso. As velhas: drama nordestino no palco. **Jornal da Paraíba**, Campina Grande, 03 de agosto de 1975.

PIMENTEL, Altimar. A busca de um sentido nacional. **Dionysos**, ano XIV, n.17, Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, p.66-71, jul. 1969.

PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. 2. ed. Recife: FUNDARPE, 1990.

POSTLEWAIT, Thomas. **The Cambridge Introduction to Theatre Historiography**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PROCHASSON, Christophe. Atenção: verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 105-120, jul. 1998.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). História do teatro como História da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n.2, p.16-21, 1998.

\_\_\_\_\_. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, André [et. al.].

**Metodologia de pesquisa em artes cênicas.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.32-62.

REIS, Angela de Castro. **A tradição viva em cena:** Eva Todos na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade:** um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

ROCHA, Maria das Vitórias Lima. A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, III., 1989. **Anais** do... MUZART, Zahidé L.; FUNCK, Susana B. (Orgs.). Florianópolis: UFSC, 1989, p.65-83.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.9, n.17, p.85-92, jul. 1996.

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

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **A feira; O trovador encantado.** Organização de Ria Lemaire; Introdução de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, Valéria Andrade e Ria Lemaire. Prefácio de Francisco Salinas Portugal. Campina Grande: EDUEPB; Univ. da Coruña: A Coruña, 2011, p.29-51.

\_\_\_\_\_. **As velhas.** Campina Grande: Bagagem, 2010.

\_\_\_\_\_. **Charivari:** texto teatral em cordel. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. **Flor de cactus**. Campina Grande: Ed. Universitária/FURNE, 1972.

\_\_\_\_\_. **Maria Roup de Palha e outros textos para crianças**. Organização e introdução Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Bagagem, 2008.

\_\_\_\_\_. **O menino e a gota (e outros poemas)**. Campina Grande: Bagagem, 2012.

\_\_\_\_\_. **O novo Prometeu e Presépio Mambembe**: dois textos teatrais. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **O trovador encantado**. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 1999.

\_\_\_\_\_. **Os mal-amados**. In: CORRÊA NETO, Alarico et. al. Teatro paraibano, hoje. João Pessoa: A União, 1980. p.81-150.

\_\_\_\_\_. **Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste**. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho**. Vol. 1: Teatro em cordel. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011.

\_\_\_\_\_. **Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho**. Vol. 2: Mulheres. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Lourdes Ramalho**: 2 textos para ler e/ou montar (As velhas e O trovador encantado). Organização,

apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande: Bagagem; João Pessoa: Idéia, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teatro infantil**: coletânea de textos infanto-juvenis. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. **Teatro nordestino**: cinco textos para montar ou simplesmente ler (A feira, As velhas, Festa do Rosário, O Psicanalista, Fogo-Fátuo). Campina Grande: GGS – Grande Gráfica e Serviços Ltda., [ca. 1980].

\_\_\_\_\_. **Teatro popular**: três textos. (A eleição, Guiomar – sem rir sem chorar, Frei Molambo – ora pro nobis). Campina Grande: [1983].

REYNALDO, Carmélio. Sobre Os Mal-Amados e outras peças de Lourdes Ramalho. **Correio das Artes**, Suplemento do jornal A União, João Pessoa, ano II, n.44, p.16, 15 de Maio de 1977.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, Vanuza Souza. **O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina**. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2005.

SILVEIRA, Marilu. No teatro, o cheiro do Nordeste. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 de outubro de 1975.

TEATRO AMADOR no Brasil (com alcatifas/sem refletores). **O Globo**, 3 de novembro de 1975, Cultura, p.35.

TORRES [NETO], Walter Lima. Entre técnica e arte: a prática teatral do ensaiador 1890-1954, **Sala Preta**, São Paulo, ano 2, v.3, p.164-173, 2003.

TORRES [NETO], Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador, **Folhetim**, Rio de Janeiro, n.09, p.60-71, jan.-abril 2001.

TORRES NETO, Walter Lima. Os encenadores e a encenação. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**, Vol I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 479-496.

TORRES NETO, Walter Lima. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. **Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, ano 12, n.13, p.34-54, jul-dez. 2009.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARGAS, Maria Thereza. Amador (Teatro). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariangela Alves de Lima (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2006. p.22-29.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

VICENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VIEIRA, Paulo. A aventura dos anos noventa. **Moringa: teatro e dança**, João Pessoa, ano 1, n.1, p.75-81, jun.- dez. 2006.

VILELA, Ana Luísa. O espólio florbeliano do Grupo Amigos de Vila Viçosa. **Callipole**, Revista de Cultura, Número especial: Florbela Espanca. O espólio de um mito, n.21, p.355-361, 2012. Lisboa: Edições Colibri/C. M. de Vila Viçosa.

WERNECK, Maria Helena. Uma dramaturgia devorada: textos do teatro brasileiro entre as décadas de 30 a 50. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, III., 2003, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ABRACE, 2003. p.143-146. (Memória ABRACE Digital, VII).

WILLIAMS, Raymond. *Texto em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## **ACERVOS**

Arquivo Privado Lourdes Ramalho (ALR) – Campina Grande, PB.

Biblioteca Átila de Almeida/UEPB – Campina Grande, PB.

Centro de Documentação CEDOC/FUNARTE – Rio de Janeiro, RJ.

Hemeroteca da Fundação José Américo de Almeida – João Pessoa, PB.

## FICHAS TÉCNICAS

### FOGO-FÁTUAO

Teatro Municipal Severino Cabral, 1974.

Grupo Cênico Manuel Bandeira.

FACMA – Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira.

Direção de Rui Eloi.

Assistência de direção: Paulo Queiroz.

Montagem de Adalmir Braga.

#### **Elenco:**

Sinedei Moura Pereira (Biró, garimpeiro);

Ranulfo Cardoso Júnior (Cazuza, garimpeiro);

Saulo Ribeiro Cabral (Calisto, carregador de água e garimpeiro);

Adnalva Macena (D. Santa, hoteleira);

Jackson Costa Agra (Neco, gerente da mina);

Guilmar Fernandes (Zefa, empregada de D. Santa);

Adalmir Braga (João Campina, pãozeiro da mina);

Eliene Moema Diniz (Dora, mulher livre);

Ana de Fátima Costa (Maria Augusta, proprietária da mina);

Fernando José Marques de Almeida (Zé Babão, mexeriqueiro).

#### **Técnicos:**

Iluminação: Raimundo Formiga;

Contrarregra: Maria Luiza Cantalice;

Sonoplastia: José Farias Júnior;

Música: José Adailton Alves (viola) e José Duarte Rocha (flauta).

## **AS VELHAS**

Teatro Municipal Severino Cabral, 1975 (Miniteatro Paulo Pontes)

Grupo Cênico Manuel Bandeira

FACMA – Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira

### **Direção de Rubens Teixeira.**

Assistência de direção: Antônio Alfredo Câmara.

### **Elenco:**

Eliene Diniz (Mariana, sertaneja)

Ana de Fátima Costa (Branca, filha)

Saint'Clair Avelar (Chicó, filho)

Dailma Evangelista (Vina, cigana)

Adalmir Braga (José, filho de Vina)

Hermano José (Tomás, mascate)

### **Técnicos:**

Iluminação e cenografia: Antônio Alfredo Câmara.

Trilha sonora: José Cláudio Batista.

Músicos: Luís Carlos (violão) e José Duarte Rocha (flauta).

### **Sobre o livro**

<b>Projeto Gráfico e Editoração</b>	Leonardo Araujo
<b>Capa</b>	Erick Ferreira Cabral
<b>Imagem da Capa</b>	“Variações sobre Volpi”, de Adelino Silva
<b>Normalização Técnica</b>	Jane Pompilo
<b>Revisão Linguística</b>	Elizete Amaral de Medeiros
<b>Impressão</b>	Gráfica A União
<b>Formato</b>	15 x 21 cm
<b>Mancha Gráfica</b>	10 x 16,5 cm
<b>Tipologia utilizadas</b>	Arno Pro 12 pt

