

A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira

Lourdes Ramalho's dramaturgy as an expression of the Brazilian modern theater

Diógenes Andre Vieira Maciel

Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba / Brasil

dio_maciel@hotmail.com

Resumo: O artigo trata de uma questão pertinente à reavaliação crítica da dramaturgia paraibana Maria de Lourdes Nunes Ramalho, notadamente no que se refere às vinculações, pretendidas, de sua obra às tradições populares, quase sempre partindo de pressupostos equivocados e que desconsideram suas relações de empreendedorismo cultural em vista do mercado teatral campinense, especialmente nos idos da década de 1970. A discussão sobre esse aspecto da modernidade teatral e dramaturgical, focalizada sobre uma autora, considera as relações entre sistemas teatrais locais-regionais em suas dinâmicas com a cena, assim chamada, nacional.

Palavras-chave: dramaturgia paraibana; teatro moderno; mercado teatral.

Abstract: This paper discusses a relevant question to the critical reevaluation of the dramatist from Paraíba Maria de Lourdes Nunes Ramalho, mainly in what concerns the bindings, intended, of her works with the popular traditions, almost always starting from wrong assumptions and that do not consider their relations of cultural entrepreneurship in the theatrical market of Campina Grande, especially in the period of the 70's. The discussion about this aspect of the theatrical and dramaturgical modernity, focalized on an author, considers the

relations among local-regional theatrical systems in their dynamics with the scene, so called, national.

Keywords: Paraíba's dramaturgy; modern theater; theatrical market.

Recebido em: 11 de março de 2017.

Aprovado em: 24 de maio de 2017.

1 Apresentação do problema

Este trabalho discute aspectos relativos ao teatro produzido no contexto histórico e cultural da década de 1970, em Campina Grande, cidade localizada no interior do estado da Paraíba, em suas relações com a dramaturgia de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, considerando a constatação de que, nesta cidade, não é exagero dizer que esta autora é bastante conhecida por sua obra dramática e pelos projetos culturais, sociais e educacionais que empreendeu ou que foram agregados a ela. Contemporaneamente, muito tem sido dito sobre o que, hipoteticamente, a dramaturga pensaria sobre tais e quais temas, sobre a cultura do Nordeste, sobre o teatro, mas, 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) – sob tais ilações.

Na década de 1970, as produções campinenses alcançaram prêmios em festivais dentro e fora de seus limites, quando as peças ramalhianas começaram a polarizar um movimento teatral bastante intenso, apontando, simultaneamente, para a concretização de um empreendimento individual (muito marcado pela emergência da dramaturga, em particular) e para a busca por um modelo 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, nos discursos críticos, de regional. No contexto em análise, Lourdes

Ramalho desempenha um papel relevante como empreendedora cultural,¹ ultrapassando a concepção, antes tomada como certeza, de que ela era uma autora cuja fatura artística estava muito próxima à acepção mais tradicional do “dramaturgo de gabinete”, ou seja, alguém 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 não é verdade, como os estudos mais recentes começam a provar.

Emergia na imprensa paraibana, paralelamente à consolidação dessa cena teatral, uma imagem social de Lourdes Ramalho, na medida em que os críticos destacaram sua profissão (a professora) e, depois, passaram a valorizar sua atuação como empreendedora cultural (a produtora e/ou a dramaturga), singularizando-a em meio ao processo social e estético daquele lócus. Assim, a narrativa resultante distingue essa 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, e garantindo 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). Para a discussão que se empreenderá, faz-se necessário reconhecer e refletir criticamente sobre as práticas instauradas em um dado território, tomando sua extensão como realidade histórica e enfatizando sua situação no conjunto entendido como teatro brasileiro.²

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,

¹ Chamo esse conceito em consonância com o que apontou Diego Molina (2015, p. 33), ao problematizar a expressão “animador cultural”, muito associada a Paschoal Carlos Magno, considerando-a “antiquada e pejorativa”, para designar um indivíduo mobilizador de projetos relevantes à modernidade teatral brasileira. Hoje em dia é necessário contrariar a maneira como a fortuna crítica ramalhiana também a considerou sob o epíteto de “agitadora cultural”, apontando para sua atividade teatral como apenas mais uma consequência da sua formação como professora e reduzindo aspectos da sua pesquisa e atuação estética, mesmo que inconscientemente, à mera “agitação” e/ou “animação”.

² Não se pode perder de vista que, textualmente, estou parodiando uma afirmativa de Tania 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).

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”. Essa locução conduz a uma falsa expectativa (impossível de ser cumprida), pois aponta para uma ideia de totalidade, unidade, estabilidade, mas o que temos, realmente, é o contrário disso: são praticamente esquecidas as cenas locais (e regionais), marcas da diversidade da produção dentro do sistema. Diante disso, propõe-se a hipótese de que o teatro produzido em Campina Grande, no contexto recortado, buscava equalização com o moderno teatral sudestino, sendo, todavia, o nome de Lourdes Ramalho o referente imediato de um conjunto de fenômenos e eventos artísticos articulados sob feição de um projeto estético.

2 Da natureza moderna da dramaturgia ramalhiana

Contrariando um movimento próprio da modernidade teatral, a cena que se montou em torno dos textos de Lourdes Ramalho em Campina Grande, na década de 1970, pode ser lida como um processo bastante aparentado com aquilo que Tania Brandão (2002, p. 15) já chamou de uma “*impossibilidade moderna* – ou o estrangulamento da questão moderna, considerando-se o trunfo da individualidade empreendedora como um mecanismo institucional de limitação do potencial do palco-arte do século XX” (grifo da autora). Esse debate chegava à Paraíba cumprindo um caminho tortuoso e como um tópico já ultrapassado e devidamente aclimatado à chamada realidade nacional, pela pressão exercida por um conjunto de querelas em torno da necessidade de expressão, via formas modernas de fazer teatro, da brasilidade.

Esse 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 que se apoiava na expressão da regionalidade, a qual não está apenas circunscrita ao que se convencionou tomar como um 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). Por exemplo, qualquer sorte de espaço representado na ficção diz mais de sua estrutura formal do que das suas referências exteriores.

Lourdes Ramalho, àquela altura, começava a erigir um projeto de teatro que adotava uma feição bastante própria, mas, também, pareado com experiências já bem-sucedidas em outros estados do Nordeste, ou mesmo na capital da Paraíba, voltadas à expressão da regionalidade no teatro. Seria, assim, a noção de uma modernidade teatral no Nordeste do Brasil circunscrita, portanto, à cena marcada pela *regionalidade* em vez da *nacionalidade*, que nasce e estertora entre os anos 1940 e 1970 no Sudeste? Essa questão suscita pesquisas que possam ser capazes de respondê-la, mas que, aqui, serão reduzidas ao questionamento de uma interpretação corrente, perigosamente ideológica e sedutora, pois é subrepticamente escamoteadora da configuração de Lourdes Ramalho como uma artista (dramaturga, poeta ou o que mais se deseje) moderna, em meio a uma cena teatral também moderna.

Para situar o problema, é necessário considerar a participação da autora em um importante evento acadêmico, ocorrido em agosto de 2003, na cidade de João Pessoa, para o qual ela foi convidada a compor uma mesa com outras “escritoras paraibanas”. Examinando-se as falas que constam nos anais do evento,³ verifica-se que, ao contrário das demais autoras (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 preocupou-se em estabelecer 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, aparentados a formas poéticas e teatrais ibéricas, mediante sugestões de temas e tipologias dramaturgicas. Assim, expõe-se 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.

³ Trata-se do 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).

49). Ou seja, ela erigiu um conceito, que parte de práticas culturais e de temas articulados a formas. Esse é um dos raros textos em que a autora disserta sobre tópicos já esmiuçados pela sua fortuna crítica, como a relação entre o sério e o cômico, o riso e a crítica social, bem como as dinâmicas de gênero, as quais, conforme ela mesma situa, revelam-se em suas personagens femininas concebidas sob forte acento melodramático e lorquiano, bastando lembrar de seus textos, hoje icônicos, como *As velhas* (1975) e *Os mal-amados* (1977).

Por volta de 1992, Lourdes Ramalho dedicou-se, com afinco à clara definição de um projeto, à escrita de um ciclo de sua produção voltado às formas do teatro em cordel. Desde esse momento, reafirma, veementemente, o uso de uma linguagem popular em versos “de cordel” no teatro, atrelada a raízes ibéricas e medievalizantes, que culminarão em publicações 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 e na Associação Cultural e Recreativa de Tondela (em Portugal). Essas parcerias foram travadas por Moncho Rodriguez, um dos encenadores mais profícuos de sua obra, resultando no espetáculo *Romance do conquistador*, apresentado na Península Ibérica em 1992, em vista das comemorações dos 500 anos da chegada de Colombo às Américas. Anos depois, deu-se a estreia, em João Pessoa, de *O trovador encantado*, pelo mesmo encenador, numa produção luso-brasileira, que envolvia a Câmara Municipal de Guimarães (Portugal), o Governo do Estado da Paraíba e a Prefeitura de Campina Grande, reunindo um elenco de brasileiros e portugueses, dessa vez para celebrar os 500 anos do Brasil, já em 2000. Ou seja, não é possível apartar essa produção do diálogo com Moncho Rodriguez (seu encenador por excelência nesse momento, para quem ela escreve por “encomenda”), que, com suas próprias articulações, leva a dramaturga a um lugar de destaque no mercado teatral, em meio a diálogos transatlânticos fundantes para o estabelecimento de uma nova maneira de ler e de montar seus textos.

Tal digressão é relevante, pois auxilia na iluminação de uma área que vem sendo obscurecida pela tentativa de desvincular a cena teatral (ou seja, a quantidade expressiva de montagens teatrais campinenses a partir da dramaturgia ramalhiana) da produção-ação criativa da autora. Esse problema de crítica precisa ser demonstrado: Ria Lemaire, pesquisadora das formas poéticas orais-populares, conheceu a obra de

Lourdes Ramalho na ocasião do evento supracitado, tendo em vista ser a responsável por fazer a conferência de encerramento. No 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.

Há que se considerar, em qualquer discussão, as fortes vinculações da obra de Lourdes Ramalho a concepções contemporâneas de encenação intercultural, 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. Não se pode esquecer que a definição mais recorrente de Lourdes sobre si mesma é a de uma pessoa 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, seja o das escolas onde trabalhou, e, por fim, os palcos dos teatros onde, inicialmente como atriz, depois como autora, dedicou-se a emprestar sua voz a outros, para quem e por quem produz discursos. Portanto, não é possível, também, não chamar a atenção para a errônea compreensão da atividade ramalhiana de escrever (dramaturgia, é bom que se reafirme) sempre como algo “entre aspas”, tomando-se esse ato como relativo a 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), bastante distinto do ato de escritura moderna, circunscrito à composição escrita e cujo suporte privilegiado é o papel, o livro.

Estando consignado ao livro impresso, conforme aquela pesquisadora, já em um texto posterior, o texto ramalhiano sofreria uma perda: a da *autoridade* da palavra falada, desvinculando tais textos dos sistemas modernos de teatro, pois, conforme seu modo de entender, tais peças,

inicialmente manuscritas/escritas para ser encenadas e muitas vezes, como foi o caso de Gil Vicente e de Baltazar Dias, de encomenda, 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).

Essa pequena citação traz em si uma série de problemas que, sendo de grande extensão, só poderão ser solucionados em outras oportunidades. Mas, para citar um deles, mesmo sem pretensão de esgotá-lo, basta pensar aqui na relação entre Lourdes e Gil Vicente: incluindo um modo de categorizar parte da obra da dramaturga mediante convenções daquele modelo genérico. É urgente discordar, veementemente, da leitura que toma essa obra 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 (ver RAMALHO, 2011, p. 10)), prospecção reducionista e colonizadora. Tudo isso diz da maneira como Ria Lemaire vem construindo uma analogia da obra ramalhiana “de cordel” com a produção do teatro ibérico-português, centralizado na autoria de Gil Vicente.

A analogia se dá quando ela 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 maneira como 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, mas que, 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, grifo da autora).

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 em máquinas de datilografia. É bem verdade que seus textos até meados dos anos 1990 foram preservados em datiloscritos; mas os dos anos 2000 eram escritos à mão, sem qualquer apego ao caderno manuscrito. Idealizar esse processo de produção manuscrita de sua fatura é uma mistificação que incorre em grave equívoco de avaliação, notadamente ao negar, como no trecho anteriormente citado, que possa ser dada uma visada estritamente literária aos textos de Lourdes Ramalho, na medida em que seja possível considerar suas versões impressas em livros, portanto, dispostas às atividades de leitura e análise como objetos literários que, afinal, também o são. É curioso que, ao remeter à discussão sobre a pretensa tradição reivindicada pela dramaturga, a pesquisadora postule o surgimento de um conflito grave – pois que 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 dessa ordem, sem problematizar a questão que se debate de modo mais profundo, é de causar espanto, especialmente no que se refere à necessária reflexão sobre a história das edições dos textos para teatro de Lourdes – pois, é claríssimo, 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. Se o texto ramalhiano, escrito para ser encenado, não é literatura e não deve ser tomado como tal, afinal, o que ele é? Realmente, eles não são apenas literatura. Eles são isso também. Mas, antes de tudo, são textos produzidos dentro de concepções, convenções e regras do mercado teatral moderno. Dizer qualquer coisa contrária a isso é ignorar a história do teatro em Campina Grande no último quartel do século XX, que se nucleou na dramaturgia ramalhiana, 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.

3 Para além da simples expressão localista

Em outra direção, Valéria Andrade já se perguntou sobre as razões que ainda manteriam a dramaturgia paraibana em situação “clandestina” no quadro de dramaturgos 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). Certamente, esse percurso responsivo poderia ser tomado, como ela aponta, enquanto um fio condutor de uma atuação que se deu 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 dramaturga como inextrincável em relação à produção que emana de seus contextos e circunstâncias; e outra que é a delimitação da obra ramalhiana em uma perspectiva cíclica de desenvolvimento. Creio não ser equivocado afirmar que essa dupla estratégia, então, funda-se em dimensões distintas, já perseguidas também por Andrade (2007): a histórica, ao buscar relações de origem dessa dramaturgia em expressões como as do 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 critério temático-formal, debruçado sobre os ciclos de sua obra, tendo como pano de fundo uma perspectiva já apegada a certa aproximação com os estudos culturais, pela via dos estudos de gênero e/ou feministas.

É elucidativa a leitura dos estudos de Valéria Andrade (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 1923, nos limites entre Paraíba e Rio Grande do Norte, Lourdes Ramalho estreou escrevendo uma peça, espécie de blague contra a direção do internato em que estudava, em Recife (PE), em 1939. Dali até a década de 1970, 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. Nesse ínterim, o marido se tornou juiz, transitando por várias comarcas do interior do estado da Paraíba e passando a residir, definitivamente, em Campina Grande, a partir de 1958. Conforme Silva (2005, p. 26), Lourdes nessa época vivia “escrevendo textos, mas como diz ela, rasgando porque não havia oportunidades”.⁴ Era um outro momento da vida cultural dessa cidade. O Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC) só seria inaugurado em 1963, tornando-se anos depois o espaço privilegiado onde peças ramalhianas seriam representadas, conferindo à autora a notoriedade como dramaturga.

Foi com o grupo de teatro da Escola Normal que ela apresentou sua primeira peça no TMSC, em 1970: uma comédia intitulada *Na Lua é assim*, um daqueles textos que se perderam no tempo, e, depois, para aquele palco levou, também, *Ingrato é o Céu*. Posteriormente, estreia outra peça sua, em 1973, preparada para um festival de teatro infantil, intitulada *O príncipe valente*. Mas é curioso como, sobre essa fase, a dramaturga 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. Nesse 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). Depois de 1974, já sendo reconhecida professora, louvada poetisa e, agora, presidente da FACMA, Lourdes Ramalho vai ter a sua “hora do *ai, d-a-dá*”. Essa expressão é, na verdade, um verso, à guisa de refrão de um coco, que abre e fecha a peça *Fogo-fátuo*, de sua autoria, estreada em Campina Grande naquele ano.

Foi esse o espetáculo que deu o pontapé inicial para a inserção do teatro campinense em meio a um conjunto de processos que, nacionalmente, são vinculados à tradição do teatro moderno brasileiro. Tal inserção tem seu marco quando da realização do I Festival Nacional

⁴ Observe-se o que afirma Valéria Andrade, na verdade expandindo esse 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 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).

de Teatro (FENAT), ocorrido no TMSC, de 13 a 23 de julho de 1974, para o qual aportaram grupos de muitos lugares do Brasil, além de críticos de importantes meios de divulgação, como Jefferson Del Rios, como correspondente da *Folha de S. Paulo*. Nas crônicas publicadas, ele chama a atenção para aquilo que, hoje, 40 anos depois, ainda é 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. 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, 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, 1974c, [s.p.]), sendo destacados os nomes de Márcio de Souza, do Amazonas, Vital Santos, de Pernambuco, e José Bezerra Filho, da Paraíba, 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 se tornar conhecida como a dramaturga.

Como não seria diferente, os espetáculos apresentados no I FENAT eram 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, ativando-se no imaginário local, com ainda mais potência, quando articulado a um nome que, no I FENAT, chegou a Campina Grande sob grandes e fortes aplausos: Paschoal Carlos Magno, nomeado patrono daquela empreitada, ainda tão identificada aos grupos de teatro de estudante. A cidade-sede mostrou, no festival, dois espetáculos, ambos surgidos a partir de textos de autores locais, contemplando uma tendência do teatro produzido na Paraíba nesse 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, 1974a, [s.p.]).

Já o segundo encerrou o festival, como apresentação *hors concours*, escolhida para tal fito em uma prévia, quando 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. Sobre essa 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, o único elemento que lograsse sobrevivência fosse sua dramaturgia.⁵ Parece ser nessa direção a apreciação de 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, 1974a, [s.p.]).

⁵ A versão publicada (RAMALHO, [ca. 1980]), conforme consta, é o resultado do processo de reescrita para uma nova montagem dessa peça, feita em 1979, agora pelo Grupo Raul Prhyston (há registros que falam, também, que essa montagem foi do Grupo Feira), com direção de Hermano José, havendo uma cópia datiloscrita do texto na Funarte, junto a croquis de figurinos, e que me parece ser a fonte utilizada para a versão publicada em livro na década seguinte.

Como se percebe, o crítico não levanta nenhuma discussão sobre a encenação (seria ela, afinal, tão frágil que dispensaria qualquer reflexão?), a não ser quando 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 habilidades específicas, descobre os veios de minério numa mina, lucra com isso, malandramente engana aos amigos, gasta tudo com mulheres e, pobre de novo, retorna à antiga vida. Na verdade, não é tão simples assim afirmar qual seria o núcleo principal da trama, pois ela se dá sob múltiplos focos – mesmo havendo certa convergência às ações e relações que se travam com João Campina, que problematiza um perfil de herói. As personagens se digladiam por melhores condições de vida, em meio a relações de produção de riquezas e exploração do trabalho, expondo a fragilidade da ideia de um indivíduo livre na modernidade, em relação ao comando de suas forças produtivas, à posse da terra e dos bens de consumo, ou mesmo em termos das relações amorosas e sexuais (expressas em Zefa e Dora, ou mesmo na relação entre Maria Augusta e Neco), ou, também, 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 quadros de comédias de costumes, cozidos 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 da exploração da xelita para ser vendida ao norte-americanos – essa é a dimensão representativa do quadro social, cuja temporalidade se expõe ciclicamente, no movimento dialético de ganhar-perder. A dramaturga evoca mais as situações do que as ações das personagens, representando ambientes e a sua realidade cotidiana, dissecando comportamentos dos que ali passam, tocando o *fait divers* para compor uma crítica ao contexto do pós-guerra, nos entornos de 1945, e o avanço da economia estadunidense e do seu imperialismo.

Desde a adolescência, como já anotou Valéria Andrade (2005, p. 318), a dramaturga inicia 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 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). Sua atividade dramática 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 – que lhe permitiam escrever para a cena, no contexto das confraternizações e festividades de casa, tendo como primeiros atores os parentes próximos e depois os filhos –, mas também se tornava, como ela sempre destaca, uma opção pedagógica preferencial em sua atividade como professora.

A questão é que, na década de 1970, ainda estavam se consolidando, em Campina Grande, experiências atreladas a uma concepção de teatro moderno. E será a montagem de um outro texto seu, *As velhas*, em 1975, sob direção de Rubens Teixeira e com o elenco da FACMA, o marco inicial de um processo com longa duração – a saber, a valorização de um dado repertório dramático como traço identitário de uma cena teatral local. Portanto, é interessante pensar o processo de construção cênica de *As velhas* como um fluxo de continuidade do que ocorrera com *Fogo-fátuo*, em relação ao qual guarda muitas diferenças – 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, nessa altura conduzida por um diretor moderno, declaradamente. Por isso, essas dinâmicas se apresentam como um caminho que leva à definitiva consolidação do nome de Lourdes Ramalho como “dramaturga campinense”, havendo sobre isso uma ação determinante das relações que ela trava com Paschoal Carlos Magno, o primeiro intelectual externo à Paraíba a identificá-la e valorizá-la como tal.

Portanto, é esse um momento em que cresce na cidade, a despeito das adversidades, uma enorme vontade de fazer teatro. Essa atividade, no entanto, misturava-se com 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, adoravam-na. É essa personalidade extremamente agregadora que – mediante um acúmulo de funções, ora como dramaturga, ora como produtora, ora também exercendo uma função próxima à de uma ensaiadora – passa a compreender a necessidade urgente de diálogo da sua dramaturgia com uma vivência cênica mais apurada. Aponta-se, então, o surgimento de uma 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 ao trabalho de transposição do texto para a cena, o que sinalizava a necessidade de domínio absoluto da atividade que, assim, interseccionava as funções da autora-ensaiadora.

Quando no Sudeste já se havia chegado às práticas ditas contemporâneas, em Campina Grande ainda se buscava a plena consolidação da modernidade teatral. Assim, Lourdes Ramalho convergia para a cena uma experiência artística atinente a sua atuação pedagógica, além de outras práticas familiares cotidianas relativas ao teatro (inserido nas pequenas realizações diárias e festivas), colaborando com os atores para a construção e o entendimento da cena, remediando 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 três contadas vezes. Destaca-se, então, o trabalho da dramaturga com o grupo, notadamente no que se referia à construção coesa da vocalidade das personagens, que brotava 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 ao espaço geográfico e, para a autora, afetivo e identitário da região do Seridó (espaço que une, em termos interestaduais, o sertão nordestino), a ser desenvolvido mediante uma realização teatral.

Em outras palavras, as obras oscilavam entre o programa (estético e/ou político) com o qual genealogicamente se relacionavam e a maneira como, estética ou criticamente, promoviam uma mediação entre o espaço e as pessoas representadas. Por isso se faz 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).

Nessa 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. Aceno de resistência e compensação, a obra regionalista seria, portanto, capaz de suprir as barreiras que separam o público cidadão 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 isso, mas não é só isso. Os ritmos urbanos, tecnológicos, 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, re-ação.

4 Considerações finais

A história dos espetáculos e do sistema teatral campinense ainda está por ser contada. Antes de chegar a qualquer conclusão, este trabalho aponta 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.

Proceder a um estudo de caso como este é, ainda, marcar um terreno político na medida em que se faz necessário rediscutir o construto conceitual que designa, assentado sobre bases cronológicas e espaciais hegemônicas, aquilo o que tem sido considerado sob a expressão “teatro brasileiro”. Há, portanto, aqui, a prova de que há muitos *brasis* dentro do Brasil e que, assim, as cenas locais (ou regionais) só podem ser entendidas pelas suas diferenças, pelas suas dessemelhanças em relação ao que vem sendo tomado como uno e estável. Mesmo que o recorte feito tenha sido muito específico, estabelecendo maior ênfase sobre a atuação de uma empreendedora cultural, reforça-se a hipótese de que houve, no tumultuoso percurso do teatro moderno brasileiro, uma multiplicidade de modernidades, que se adequaram a diferentes percursos de desenvolvimento da própria noção de moderno, sendo verificado na cena campinense um processo tardio de implementação daquele paradigma. A 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 distância daquilo o que se verificava no Sudeste. Na década de 1970, Lourdes Ramalho questionava a própria modernidade ao se deixar enredar

nas malhas da regionalidade, tornada uma marca de nascença para a cena campinense daquele período, e, mais que isso, um veio produtivo e produtor de modernidades.

Referências

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

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). *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: EDUEPB; A Coruña: Universidade da Coruña, 2011. p. 29-51.

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

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

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. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Editora Unicamp, 1994. v. 2, p. 665-702.

DEL RIOS, Jefferson. Festival de Campina Grande: em busca de um teatro popular. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 ago. 1974a. Ilustrada, p. 29. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/08/01/21//4352831>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

DEL RIOS, Jefferson. Festival de Campina Grande: Paschoal, o MEC, o SNT e um mundo de sonhos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago 1974b.

Ilustrada, p. 25. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/08/03/21//4353589>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

DEL RIOS, Jefferson. Festival de Teatro de Campina Grande. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1974c. Ilustrada, p. 35. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/07/30/21//4361567>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012. v. 1: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2013. v. 2: Do modernismo às tendências contemporâneas.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004. p. 7-22.

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

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; A Coruña: Universidade da Coruña, 2011. p. 53-81.

LEMAIRE, Ria. Onde vindes filha branca y colorida? Reflexões em torno do tema mulher e oralidade. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 21-38.

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

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

RAMALHO, Lourdes. O ibérico na dramaturgia do Nordeste. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). *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; A Coruã: Universidade da Coruã, 2011. p. 29-51.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Flor de cactus*. Campina Grande: Editora Universitária; FURNE, 1972.

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].

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

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