



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS - PORTUGUÊS

**A DISCUSSÃO EM TORNO DA PEÇA OS MAL-AMADOS, DE LOURDES  
RAMALHO: PRODUÇÃO CRÍTICA E MEMÓRIA SOBRE O TEATRO CAMPINENSE**

Monalisa Barboza Santos

CAMPINA GRANDE – PB  
Outubro, 2016

MONALISA BARBOZA SANTOS

**A DISCUSSÃO EM TORNO DA PEÇA OS MAL-AMADOS, DE LOURDES  
RAMALHO: PRODUÇÃO CRÍTICA E MEMÓRIA SOBRE O TEATRO CAMPINENSE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura Plena em Letras (Português), da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de Licenciado em Letras.

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

CAMPINA GRANDE – PB  
Outubro, 2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S237d Santos, Monalisa Barboza

A discussão em torno da peça [manuscrito] : produção crítica e memória sobre o teatro campinense / Monalisa Barboza Santos. - 2016.

60 p. : il.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.

"Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes".

1. Teatro paraibano. 2. Dramaturgia moderna. 3. Método histórico. 4. Historiografia teatral. I. Título.

21. ed. CDD 869.2

MONALISA BARBOZA SANTOS

**A DISCUSSÃO EM TORNO DA PEÇA OS MAL-AMADOS, DE LOURDES RAMALHO:  
PRODUÇÃO CRÍTICA E MEMÓRIA SOBRE O TEATRO CAMPINENSE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura Plena em Letras (Português), da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Aprovado em 17 / 10 / 2016

**Banca Examinadora**

Diógenes André Vieira Maciel Nota: 10.0  
Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel – DLA/UEPB (Orientador)

Duílio Pereira da Cunha Lima Nota: 10.0  
Prof. Me. Duílio Pereira da Cunha Lima – UAAMI/UFCG (Examinador)

Kalina Naro Guimarães Nota: 10.0  
Profa. Dra. Kalina Naro Guimarães – DLA/UEPB (Examinadora)

Média: DEZ

## RESUMO

Trata-se de uma problematização sobre as demandas historiográficas do Teatro no Brasil, mediante reflexões acerca dos procedimentos metodológicos em pesquisas teatrais, uma vez que escrever sobre teatro é lidar com a ausência quase constante de seu objeto de estudo, fundamentada nas discussões feitas por Guinsburg; Patriota (2012), Brandão (2001-2010) e Rabetti (2006). A partir desta motivação, buscou-se refletir sobre uma história do teatro brasileiro para além do eixo Rio-São Paulo, preenchendo os pontos escuros sobre a tradição teatral paraibana, especificamente em Campina Grande. Lourdes Ramalho, nesta pesquisa, funcionou como âncora e porto seguro, visto que, com base em suas influências, visou-se uma melhor compreensão do cenário teatral campinense, cujo incentivo trouxe à tona diferentes formas de fazer e pensar teatro em nossa região, que é possível recuperar pelas contribuições dadas por Andrade (2012); Maciel (2012). A fim de aplicar tais questões, tomou-se a articulação entre texto e cena, através das discussões em torno da peça "Os Mal-Amados" - cujo texto é de 1976 e montagem do ano de 1977 --, executando-se uma pesquisa documental, pela qual elencou-se questões cruciais relacionadas ao tema, à forma e à recepção crítica da peça. Esta pesquisa explicita a importância do teatro para o desenvolvimento da cultura de um povo, que se enxerga e se reconhece na escrita ramalhiana, uma vez que suas peças trazem personagens, temas e linguagem que refletem o regionalismo e que indica a necessidade de tratar de modo mais aprofundado sobre uma história que ainda espera ser escrita.

**Palavras-chave:** teatro paraibano; dramaturgia moderna; método histórico; historiografia teatral.

## ABSTRACT

This study consists on a discussion on the historiographical demands of the Brazilian theater through reflections on the methodological procedures in theater researches, as writing about theater is also dealing with the absence of the object of study. Based on Guinsburg; Patriota (2012), Brandão (2001-2010) and Rabetti's (2006) discussions. From this motivation, our aim was to reflect on a history of the Brazilian theater beyond the Rio-São Paulo area, enlightening the shadows of the theater tradition in Paraíba, specifically in Campina Grande. The playwright Lourdes Ramalho supported this research as an anchor, as from her influences it was aimed a better comprehension of Campina Grande's theater scenario, her encouragement also developed different ways of doing and thinking theater in this region, which are possible to recover through the contributions given mainly by Andrade (2012) and Maciel (2012). To apply those questions, we joint text and scene, through the discussions on the play "Os Mal-Amados" - written in 1976 and staged in 1977 - and a documental research, by which it was listed questions on the theme, the form and the critical reception of the play. This research shows the importance of the theater to the development of people's culture, which recognizes themselves in Ramalho's writing as her plays bring characters, themes and languages that reflect the local and indicate the need of a deeper treatment on the history that is still waiting to be written.

**Keywords:** Theater in Paraíba; modern dramaturgy; historical methods; historiographical theater.

**Dedico**

A todos que, persistentemente, creram nesse sonho junto comigo.

## AGRADECIMENTOS

“A gratidão é a memória do coração”, já dizia o filósofo grego Antístenes. Nesse momento, a palavra gratidão é o que me define. Gratidão ao meu porto seguro, meu melhor amigo, aquele que me deu sabedoria e inteligência para todas as coisas. Acalmou-me nos momentos difíceis, deu-me coragem, afinal, é isso que a vida quer de nós. Agradeço ao meu grande Deus, grata eu sou por teu imenso amor, Senhor.

Grata sou a todos da minha família, sanguínea e espiritual. De modo especial, agradeço aos meus pais – Painho e Mainha, Marccone Gomes e Zenilda Barbosa, aos meus avós maternos – Dona Nice e Seu Barbosa. Eu sei que vocês nunca duvidaram de mim, mesmo sem terem grandes instruções, souberam me ensinar o valor do estudo. Agradeço a minha família espiritual, Manancial, por todas as orações e palavras que me fortaleceram, vocês acreditaram desde o primeiro momento que eu chegaria lá e cá estou.

Um agradecimento todo especial, ao meu amor, Ítalo Colaço, companheiro de todas as horas. O seu abraço, seu apoio, sua paciência e suas palavras tornaram esse momento possível.

Agradecer as minhas amigas, aquelas de sempre, as responsabilidades chegam, mas os laços permanecem, Dhayane Camilla, Larissa Guerra, Lígia Albuquerque, eu sei que a minha vitória é a vitória de vocês. Obrigada a todos que estiveram comigo nessa jornada acadêmica, pessoas que quero levar e preservar em meu coração por toda a minha vida.

Ao meu querido orientador, Diógenes Maciel, sua generosidade e atenção me incentivaram nesse empreendimento, você que me apresentou o universo teatral, que já faz meu coração bater mais forte. Obrigada por toda paciência e pelos ensinamentos que você me proporcionou.

Agradeço a CAPES, pela oportunidade de participar do Programa Institucional de Bolsa e Iniciação à Docência (PIBID), experiência que me proporcionou um grande avanço profissional e acadêmico. Agradeço a professora Magliana Rodrigues, por ter acreditado em meu potencial nesse projeto. A todos que fizeram e fazem parte do projeto CLIC (Cultura, Literatura e Criatividade: do erudito ao popular), que representam algo além do que colegas de profissão: Diana Nunes, Fabiana Souza, Ana Daniele, Eloiza Chaves, Nathalia Isis, vocês são pessoas incríveis.



## SUMÁRIO

<b>PALAVRAS INICIAIS .....</b>	<b>9</b>
<b>1. ENTRE DEMANDAS HISTORIOGRÁFICAS .....</b>	<b>12</b>
1.1 REFLEXÕES METODOLÓGICAS: UM PERCURSO NECESSÁRIO.....	16
<b>2. TEXTO, CENA E PALCO.....</b>	<b>26</b>
2.1 MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO: AS CONTRIBUIÇÕES RAMALHIANAS.....	30
2.2 ASPECTOS DA ESCRITA RAMALHIANA: UMA PERSPECTIVA CÍCLICA.....	33
<b>3. PROBLEMATIZAÇÕES EM TORNO DO TRÁGICO E DA TRAGÉDIA .....</b>	<b>40</b>
3.1 AINDA A DISCUSSÃO EM TORNO DO GÊNERO .....	44
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>57</b>

## PALAVRAS INICIAIS

A história, de uma maneira geral, pode ser entendida como uma forma de observação do tempo e da atuação do homem sobre ele. Na contemporaneidade, os estudiosos enfrentam grandes barreiras quando se trata da busca por uma historiografia. Isso porque o pesquisador se envolverá, no desenvolvimento da pesquisa, com indagações que exigirão dele um posicionamento acerca dos procedimentos metodológicos adotados, assim como no estabelecimento de efeitos de verdade sobre os fatos. Em outras palavras, ele lidará com a questão da credibilidade que se volta a uma dada maneira de encarar um objeto. Por estes caminhos, Guinsburg e Patriota (2012) esclarecem sobre o que consiste a busca por uma história, apresentando algumas metas apreendidas pelos pesquisadores da área, evidenciando, portanto, um caminho a ser traçado por esses estudiosos:

Buscar ações dos homens no tempo tem sido a grande ambição da história e dos historiadores. Em virtude disso, temas, períodos e interpretações são revisitados com vistas a não somente estabelecer um conhecimento de fatos ocorridos no passado, mas também a visitar experiências de outrora por intermédio de proposições, debates e/ou questionamentos do tempo presente (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 17).

Ao considerar conjecturas e momentos de confronto do tempo presente, o historiador visa, com base em questões atuais, reconstruir as ações do homem no tempo. Para que ele alcance tais feitos, deverá lidar com evidências históricas e as relações discursivas apreendidas, pois estas se tornaram fontes para o desenvolvimento e estabelecimento da história. A historiografia, tomando como base essa vertente, está diretamente relacionada às produções culturais, políticas e socioeconômicas de uma determinada época. Sendo assim, apoiado nesses fatores é que são estabelecidos métodos que delineiam uma descrição histórica, que, apesar dos avanços apreendidos, apresenta dificuldades em comparação ao envolvimento de outras áreas do conhecimento.

A história do teatro está diretamente ligada à noção de tempo, isso porque o teatro é uma arte efêmera e, por isso, temporal. Brandão (2010) traz um elemento crucial para o entendimento de seu posicionamento em relação ao fator tempo e aos estudos em artes cênicas, adotando uma definição dada por Marc Bloch, para quem o tempo é lugar de intensa

mudança e duração, constituindo-se como um fenômeno de “construção deliberada”, termo compreendido por Norbert Elias, que se relaciona a esta ideia de um saber que é construído em um longo processo, edificado sobre um saber já adquirido e da influência neste acontecimento, de modo que ele possa ser ampliado.

Nos estudos atuais sobre teatro, entende-se a importância da construção de sua história no Brasil, porém, esse percurso possui alguns obstáculos. O primeiro deles é que os polos, nos estudos teatrais, centram-se, quase predominantemente, no Sudeste e Sul, dessa maneira, quando se discute sobre uma historiografia do teatro brasileiro, está se falando sobre questões que envolvem, principalmente, Rio de Janeiro e São Paulo. Destarte, como este eixo representa uma atividade que possui manifestações em todo o Brasil? Será que não se produzem manifestações artísticas, dessa vertente, em outros locais do nosso país? Ou seja, há uma problemática a ser considerada em torno do Nordeste: de que forma pode-se estabelecer uma historiografia do teatro no Estado da Paraíba, especialmente, em Campina Grande?

Lidar com o teatro é relacionar-se constantemente com o efêmero, pois escrever sobre a história do teatro é institucionalizar essa forma passageira da arte de representar. Questão essa que ocupa o lugar-comum mais utilizado, ou seja, a observância da representação teatral como algo efêmero, constituindo-se como um grande desafio para os pesquisadores que visam erigir estudos através daquilo que não pode ser alcançado materialmente, mas que deixa resquícios, ou seja, registros, derivados desses eventos.

Esse fator é relevante, pois abre margens para as pesquisas realizadas atualmente, que consideram o espetáculo como elemento determinante para a existência do texto dramático, contemplando uma metodologia de pesquisa em artes cênicas voltada para relação entre a encenação e a dramaturgia. Vale salientar que, por muito tempo, na história da pesquisa teatral, o foco estava voltado à dramaturgia, como algo absoluto, fechado em si, textocêntrico. Por isso, esta pesquisa visa abordar o texto dramático além de sua condição literária, isto é, como um ponto de atrito, em que se relacionam a escrita, a performance e a fluidez, presente não só na encenação, mas também no texto.

Com base nesses esclarecimentos, esta monografia toma como base o objetivo de problematizar a historiografia do teatro de Campina Grande, mediante a análise- interpretação do texto e da recepção crítica de “Os mal-amados”, de Lourdes Ramalho. Sendo assim, especificamente, objetivamos compreender o diálogo interartístico estabelecido entre o teatro (encenação) e dramaturgia, como também ponderar a influência da “imagem social”

da dramaturga, Lourdes Ramalho e suas confluências no surgimento de um projeto artístico do teatro campinense.

Com fundamento nessas questões, os textos ramalhianos nos apontam um rompimento a esta tradição dramática, em que o texto dramático é contemplado como elemento “meramente” literário. Suas produções estavam diretamente ligadas a esta área de atrito entre dramaturgia e teatro, pois em sua dramaturgia são vistos pontos de tensão à chamada tradição, configurando-se como uma espécie de formalização de uma dramaturgia (nordestina) moderna, uma vez que a obra ramalhiana “ocupa um lugar significativo na história do teatro paraibano moderno/contemporâneo, marcando a formação de um público que reconhece e se reconhece em seus textos” (MACIEL, 2012, p. 93).

A fim de atingir tais objetivos, através desse olhar analítico, organizamos nosso trabalho em três capítulos. O primeiro deles está relacionado às questões mais gerais a respeito da Historiografia do Teatro brasileiro, adentrando na discussão sobre os procedimentos metodológicos adotados por pesquisadores em artes cênicas, esclarecendo, portanto, a metodologia adotada para a construção desse trabalho, uma vez que essa perspectiva de estudar teatro a partir da análise, não só com base na dramaturgia, mas também na recepção dessas manifestações estéticas, tomando como objeto as fontes.

O segundo capítulo, volta-se para a compreensão do cenário campinense ao que é feito no âmbito teatral nacional, através do empreendimento do que seria o teatro moderno, marcado, principalmente, na tomada da cena como principal elemento da atividade teatral. Além disso, nesse capítulo, apresentamos a representação da obra de Lourdes Ramalho no cenário paraibano/nacional – com participação em diversos concursos, fundado em uma construção cíclica, esclarecendo sobre o empreendimento temático e estético da dramaturga.

A peça “Os Mal-Amados” é apresentada com mais evidência no capítulo três, cujo ponto de partida é a sua compreensão sob um viés problemático em torno da tragédia e do trágico. Para realizar esta análise-interpretação, foram tomadas como bases algumas críticas do espetáculo e entrevistas, como também o texto da peça, realizando confluências e divergências entre ambos.

## 1. ENTRE DEMANDAS HISTORIOGRÁFICAS

No que se refere às dificuldades em torno de um empreendimento historiográfico, ao se transportar a discussão para o âmbito dos estudos das artes cênicas, compreende-se que há, também, grandes desafios a serem ultrapassados em relação à problematização em torno da escrita de uma História do Teatro Brasileiro, que passou por diversos momentos: inicialmente, o teatro era visto, pelos críticos do século XIX, como uma espécie de instrumento civilizatório do povo brasileiro, dessa forma, fazer teatro não poderia estar direcionado, somente, para o entretenimento, pois lhe era atribuída a responsabilidade de formar intelectualmente aquele mesmo povo.

Apoiado nisso, estabelecem-se alguns valores artísticos que acabaram influenciando as escritas de “uma” história específica, pois, assim como afirmam Guinsburg e Patriota (2012, p. 32-33), por serem “provenientes dos estudos literários, em sua maioria, elas preservaram tais valores como normas absolutas, e o interesse que o teatro suscitou deveu-se particularmente à literatura dramática e as possibilidades estéticas nele contidas”. Considerando tais afirmativas, os críticos e os literatos do século XIX mediaram a produção teatral brasileira sob uma ótica europeia, e, concomitantemente, de forma hierarquizante, consideravam o que era produzido por aqui como manifestações de baixa qualidade, como as comédias e operetas que agradavam ao público, mas incomodavam aos críticos.

Em consequência, as produções que não se encaixavam nos padrões da “alta literatura” foram excluídas de um estudo mais aprofundado, sendo recusadas nos ordenamentos cronológicos, que reproduziam um dado modo de escrever a história do teatro, cuja preocupação estava mais voltada para o fato de documentar cronologicamente as produções, sem uma maior reflexão crítica sobre o que se produzia. Figuras influentes do período, a exemplo de Machado de Assis, buscavam justificar que as produções realizadas só agradavam pessoas que eram intelectualmente inferiores, identificando-as de modo culturalmente rebaixado, em comparação às pessoas “educadas pelas belas letras”. As produções teatrais, do século XIX, passaram por um determinado cunho valorativo, em que se defendia uma “modernização” do teatro brasileiro, estabelecendo um determinado ponto de vista em que:

Essa avaliação, de um lado, apresenta elementos importantes para que se possa pensar em nível de um repertório de época e em evidências acerca de uma história cultural do Brasil do século XIX. Por outro lado, essas ideias confrontadas às obras que efetivamente foram realizadas expuseram as

disparidades existentes entre o que se almejava e o que se produzia [...]. Sob esse viés, aceitaram-se os argumentos de baixa formação intelectual e a ausência de repertório artístico por parte da plateia do país como responsáveis pela proliferação da comédia sem a dimensão que lhe concedeu (GUNSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 38).

Avançando no tempo, diversos estudos definem as décadas de 1940, 1950 e 1960 como período determinante à constituição da definitiva modernização do teatro brasileiro. Um dos primeiros pontos, nesse processo, está ligado à ideia de uma proposta *culturalista e internacionalista*, ou seja, havia a busca por referências culturais e internacionais para uma reformulação estética, a fim de que se alcançasse algo adequado artisticamente. Uma das atribuições, para que se alcançasse essa “elevação” do modo como se fazia teatro, estava ainda centrada no diretor teatral, pois, na tradição, não se tinha referência a esta figura, que será um dos elementos de institucionalização do que se entenderá como teatro moderno. Diante disso, ocorreu uma maior participação de diretores estrangeiros, para que se realizasse “uma atividade artística que, mais que ir ao encontro de um gosto médio, dirigia-se pela perspectiva de uma política cultural e econômica voltada para a elevação de um público a ser *refinado* teatralmente” (RABETTI, 1998, p. 16). O que ocorria, por outro lado, era a instituição de uma visão de atraso no fazer teatral, impondo um “determinismo ideológico” diante da missão de alcançar uma civilidade teatral equiparada ao que era produzido externamente. Consequentemente, essa busca resultara em práticas excludentes relacionadas ao que se produzia no Brasil:

Cultural e esteticamente, portanto, o sentido que, de alguma maneira, norteava os participantes desta primeira etapa de nossa modernização teatral era dado por uma perspectiva que dominaríamos *culturalista*, na medida em que, em nome de uma visão de substrato hierárquico e elitista ditado por uma “cultura superior”, recortava, denegando, faixas inteiras de nossa tradição cultural – e, em meio a elas, a teatral –, em busca de uma atualização assentada, muitas vezes, em práticas de exclusão (RABETTI, 1998, p. 17).

Tal avaliação mostra as disparidades ao estabelecimento de uma Historiografia do Teatro, inicialmente diante da postura do século XIX, quando, por um critério de gosto, a plateia era tomada como “culturalmente inferior” por valorizar, por exemplo, as formas do teatro musicado e da comédia; por outro lado, diversos estudiosos consideraram a busca por esse modelo estético e cultural “europeizado”. Por consequência, as pessoas que escreveram essa História ignoraram o que era produzido em sintonia com o universo social brasileiro, pois enxergaram a atividade cênica brasileira como algo inferior ao que se produzia na

Europa. Através dessa realidade, como se poderia lidar com um *internacionalismo e culturalismo* se não havia uma consideração acerca das produções mais populares? Como constituir uma modernidade se havia uma negação à identidade teatral que não seguia os padrões estabelecidos na Europa? Pode-se perceber que este processo de modernização entra em confronto com a tradição popular, pois o que se era produzido estava bastante voltado ao cômico ou festivo, dirigido à diversão e entretenimento, não sendo considerado pelos defensores da modernização como algo que deveria ser levado a sério.

Posteriormente, o modo de observar a modernização afastou-se dessa zona culturalista e passou a focar em uma renovação político/social. Dessa maneira, como afirma Rabetti (1998, p. 17-18), “as manifestações culturais tradicionais ou populares mais amplas, quase sempre se entendeu porta-voz de mensagens ou de sentidos predominantemente extrateatrais a serem levados a um povo que se pretendia transformar (renovar, conscientizar)”. Como resultado desse posicionamento, inicia-se uma busca que exclui as histórias construídas no tempo, denominadas, em muitos momentos, como um campo “localista ou regionalista”, pois fez-se necessário construir um dado modo de observar a historiografia e de entendê-la sob o ponto de vista de uma referência cultural que representasse uma identidade do país, funcionando, nesse caso, como uma visão panorâmica.

Isso ocasiona grandes vazios, nunca preenchidos diante da escassez de trabalhos sobre o tema no Brasil, principalmente em relação às cenas fora do eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, o termo “teatro brasileiro” precisa ser problematizado, pois funciona como seta importante para tal entendimento. O teatro no Brasil fora apontado anteriormente como uma busca constante do modelo advindo da tradição europeia, ligado sempre à dramaturgia (enquanto gênero da Literatura), voltado às exigências e modelos de tradições textuais, afastando-se cada vez mais de uma compreensão identitária particular. Sobre essa questão, Brandão (2010, p. 337) acrescenta que “alguns volumes são muito mais estudos de História de Literatura Dramática do que estudos sobre o teatro, sua diversidade, seus procedimentos, mecanismos, conceitos, imagens, motores, personalidades e acontecimentos”.

Assim, considerando os elementos apontados pela professora, constatamos que há diversos pontos que são excluídos sob o ponto de vista textocêntrico do teatro e da própria amplitude do que se entende por teatro brasileiro, cuja organização nos impulsiona ao seguinte questionamento: até que ponto esse teatro representa o que é produzido em todo território nacional? Durante o século XIX e início do XX observa-se a cena teatral voltada ao que se fazia no Rio de Janeiro, até então, capital do Brasil. Como consequência dessa

configuração, devemos considerar a organização político-econômica da época, unida à busca de uma estruturação da identidade nacional profundamente marcada pelos fatos coloniais. Obtemos, sob esse ponto de vista, um fazer teatral muito centralizado no Rio de Janeiro, justamente pelos fatores dicotômicos entre Corte x Província, constituindo o teatro como uma prática fortemente atrelada à vida cortesã. Todavia, não se pode esquecer que essa prática não acontecia só na capital e que quase todo território nacional conhecia as manifestações artísticas teatrais, mesmo que de forma episódica, ainda que São Paulo seja uma das poucas referências que compareçam. Sobre essa visão fechada em comparação ao restante do Brasil, a pesquisadora esclarece que:

[...] muito pouco é dito da história teatral dos outros estados. Quando muito, são apresentadas notas esparsas, restritas à localização de ciclos locais ou personalidades, fatos de exceção que escamoteiam o vazio de pesquisa, um dos maiores problemas da área de estudos, muito embora os estudiosos se empenhem em contribuir para vencer tantas limitações. (BRANDÃO, 2010, p. 338).

Sobre esse aspecto, a historiografia do teatro brasileiro funciona como um forte elemento de exclusão do que se produz no restante do Brasil, exigindo, cada vez mais, o envolvimento de pesquisadores que objetivem preencher essas lacunas deixadas ao longo da história, como, por exemplo, o tratamento do teatro feito no Nordeste, em nosso caso, no estado da Paraíba, especificamente no município de Campina Grande.

As lacunas e as séries, conforme apontadas por Brandão (2010), nos levam à reflexão sobre esses pontos claros e escuros da escrita da historiografia do teatro, na medida em que percebemos obras e estudos que funcionam baseados em uma prática exclusiva e generalizante. As lacunas ligadas ao afastamento do tempo histórico, voltado à prática teatral e a nacionalidade, que acaba omitindo temas e parcelas do que ainda não foi escrito e estudado; as séries ligadas a repetições do que já fora produzido anteriormente, assim como apontam Brandão (2010) e Guinsburg e Patriota (2012), no caso de pesquisadores capazes de apontar as lacunas de outros que vieram antes deles, mas que acabam reproduzindo aquilo que criticavam, elaborando “simples sequência cronológica, esforços que em geral não alcançam a totalidade do território nacional, mesmo porque as pesquisas locais não foram realizadas” (BRANDÃO, 2010, p. 339).

Pode-se inferir, portanto, que os estudos acerca de uma História do Teatro Brasileiro precisam de uma atenção maior: isso se dá pelo fato de que ao tratarmos a pesquisa teatral brasileira entramos em confronto com a questão da tradição de um fazer teatral, que, ao longo



da história, está marcado por diversas rupturas e ressignificações. Cabe-nos, deste modo, indagar a que passos anda a pesquisa teatral nos dias atuais em nossa realidade? Brandão (2006), sobre este ponto, com base em outros teóricos, afirma que

Novas formas de pesquisa têm se confirmado recentemente, renovando a atividade. E tais seriam, nas universidades, os mestrados e doutorados voltados para a prática, em que um *memorial* acompanha uma experiência de encenação, de dramaturgia ou de jogo dramático (BRANDÃO, 2006, p.108).

As pesquisas realizadas nos dias de hoje estão voltadas ao estabelecimento de um novo conhecimento, transformando e refletindo o que está posto. Analisando criticamente tais questões, isso significa que, por se tratar de algo especificamente novo, o pesquisador não deve estar alheio ao que lhe é apresentado e, sim, adaptando a sua metodologia ao objeto estudado. No tocante ao tratamento e reflexões sobre metodologias, fator que será melhor esclarecido no próximo tópico, pesquisas recentes, no âmbito da dramaturgia, buscam realizar trabalhos que colocam em xeque essa problemática, demonstrando a importância de trabalhos nesse sentido, cuja procedência propõe-se a um caráter exploratório, uma vez que, em diversos momentos, não se é dada a atenção necessária para esses pontos.

### 1.1 REFLEXÕES METODOLÓGICAS: UM PERCURSO NECESSÁRIO

Sobre as questões metodológicas, Chauí (1994 *apud* BRANDÃO, 2006) esclarece que a metodologia está ligada ao fato do pesquisador investigar e seguir uma dada maneira de planejamento e execução de uma tarefa, cujo objetivo será a produção de percurso racional que o leve ao conhecimento de algo. Tal ponto é importante, pois o pesquisador visará, mais do que chegar a um determinado alvo, estabelecer um caminho seguro e coerente para que este alcance seus objetivos. Essa definição relaciona-se à etimologia da palavra, mas o entendimento que hoje possuímos de metodologia nasceu no século XIX. Sendo assim, estabelecemos a visão sobre a metodologia como algo que nos leva a refletir criticamente sobre os procedimentos. No âmbito teatral, a partir de indagações do que seria esse tipo de metodologia é que se tem resultados do que o objeto pode se tornar, lidando, geralmente, com alguns dilemas.

O “dilema referencial” é um termo utilizado por Christopher Balme e recuperado por Brandão (2006), cuja compreensão, para a pesquisa teatral, é indispensável. A situação das fontes, que servem como âncora para os estudos teatrais, passa por esse dilema, isso porque

é impossível para aquele que trabalha na área realizar um estudo monumental sobre um determinado tema, pois ele sempre, mesmo que trabalhe com algo que está em cartaz, em algum momento de sua pesquisa, trabalhará e lidará com as ausências. Em outras palavras, a pesquisadora enfatiza que, através de uma metodologia de pesquisa em artes cênicas,

O objeto não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos [...]; será preciso recorrer a registros da obra para buscar analisá-la, em lugar de lidar com a obra em si, e a tensão será a do valor de veracidade atribuído aos documentos considerados: em que medida eles evidenciam efetivamente o que ocorreu na cena? (BRANDÃO, 2006, p. 111).

Uma segunda indagação está para a questão dos documentos utilizados nessas pesquisas. Isso significa dizer que a criticidade dos estudiosos deve considerar as razões que impulsionaram uma determinada apreciação, mediante análise de entrevista, crônica ou outros gêneros divulgados, em relação àquele determinado episódio, cujo objeto está em análise. O fato é que as pesquisas realizadas não estão organizadas de forma linear, pois as análises e as reflexões não foram feitas de forma continuada, impossibilitando o estabelecimento de uma tradição, isso explica a tendenciosa ação da primazia do texto dramático fechado em si, discutida anteriormente, como se trouxesse à tona uma entidade monumental – o estabelecimento de uma visão diferenciada em torno deste fator que é bem recente nos estudos teatrais.

O modo como a pesquisa em dramaturgia foi fundamentado no Classicismo francês trouxe a concepção do “primado ingênuo da literatura” como fator relevante para o que desenrolaria, posteriormente, nos estudos teatrais. Com base na leitura do texto da *Poética*, de Aristóteles foi-se adotada na época uma visão que condicionara o espetáculo “como condição menor, inferior e acidental da existência do teatro” (BRANDÃO, 2006, p. 112). Todavia, essa foi “uma” forma de interpretação do texto de Aristóteles. Hoje, compreende-se que a sua intenção foi o reconhecimento da especificidade do texto dramático e não uma exclusão do espetáculo, que passou a ser considerado foco nos estudos e pesquisas desenvolvidas. Essa questão contribui com traços novos para a concepção do desenho da história do Teatro moderno, cujo olhar está atento para “o espetáculo como uma condição decisiva de sua existência. Assim, considerar a metodologia de pesquisa em artes cênicas, nos dias atuais, significa tomar partido em relação ao espetáculo, atribuir um determinado estatuto à encenação e à sua relação com a dramaturgia” (BRANDÃO, 2006, p. 113). Os estudos,

portanto, com foco no teatro, devem considerar as abordagens que estabeleçam um diálogo entre o texto e o palco, isto é, a execução plena do texto através da encenação.

Compreende-se, apoiado nas discussões realizadas até o momento, que as questões sobre as pesquisas teatrais demonstram um diálogo entre passado e presente, constituindo essas manifestações artísticas como algo diretamente ligado ao tempo, isto é, algo histórico e que direcionará o olhar do pesquisador para fatos temporais, tornando sua metodologia voltada aos estudos históricos. Diante disso, o método histórico confronta o modo como se instituíam os estudos, até então, na historiografia brasileira, marcada por questões sem uma conceituação clara.

A homogeneidade, unidade e gênese, esclarecidas por Brandão (2006, p. 116), são elementos a serem observados nesse trajeto, isso significa que o pesquisador deverá “focalizar a situação das diferenças, irrupções, descontinuidades, logo visualizar algo imprescindível ao trabalho de arte: a ruptura e o novo”. A começar nesse processo de rompimento e inovação, o método não se constitui como regras fixadas, em que o teatro não está relacionado a uma prática temporal, pois, como vimos, é nele que encontramos o ambiente propício para estudos históricos e métodos que devem ser reformulados de acordo com cada época da História, relacionando os sujeitos participantes dela, cujo destaque se volta às estrelas/ monstros sagrados<sup>1</sup>, notadamente no âmbito do teatro moderno.

A fim de que haja uma construção da Historiografia do Teatro Brasileiro nos dias atuais, precisamos traçar um difícil percurso que gira em torno do seguinte questionamento: de que forma estruturar uma historiografia do Teatro no tempo presente? Tal percurso só pode ser traçado no estabelecimento de uma metodologia de pesquisa adequada. Em diversos registros da historiografia brasileira, podemos observar as lacunas em relação ao registro das fontes consultadas e sobre a metodologia utilizada nesse processo, assim como esclarece Brandão (2001), pois em diversos momentos dessa construção não foram explicitados os critérios de seleção de determinadas fontes e a maneira como esse material é abordado.

Um primeiro ponto acerca do método de estudo relaciona-se ao entendimento de que não está mais em destaque um estudo voltado exclusivamente para análise do texto das peças ou de outros materiais que possam estar acima da cena, isto é, “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 unidos à dinâmica da

---

<sup>1</sup> Brandão (2001, p. 199) utiliza essas expressões para lidar aos grandes nomes da atividade teatral, sendo assim, consideradas estrelas, monstros sagrados, ou seja, “astros de primeira grandeza, sejam eles atores, autores ou encenadores”.

montagem” (BRANDÃO, 2001, p. 213). Considerando essa questão, uma nova postura deve ser adotada, pois algumas fontes configuram-se de modo mais direto ao fato estudado, enquanto outras estão mais distantes em analogia ao objeto.

Sob esse prisma, o pesquisador entra em uma situação paradoxal na construção de uma historiografia, por isso, o mesmo deve adotar um olhar criterioso a fim de que possa levantar provas e contraprovas sobre um determinado assunto, porém o seu olhar deve evitar “contaminar-se” pelo embevecimento em torno de um determinado artista, dramaturgo, etc. Com base nessa perspectiva, remonta-se a possibilidade de construir uma história transpassada por um olhar determinado, isto é, um dado ponto de vista, esse que não está mais voltado só para a análise dos textos da peça e sim a um universo além, dos documentos usados, por exemplo, em montagens, surgidas do contato com aquele evento, fato constituído em dois tipos de fontes primárias e subdivididas em primeiro e segundo grau, como esclarece Brandão (2001):

Assim, para a determinação de uma tipologia das fontes para o trabalho em História do Teatro, em particular para o teatro brasileiro, seria interessante estabelecer as fontes primárias de primeiro grau. Elas englobariam o texto (e de preferência – apesar de raros documentos deste tipo serem preservados e franqueados aos historiadores no Brasil – o texto poderia ser o texto da montagem), os cadernos de ensaio e de montagem ou esboços, *croquis*, esquemas, maquetes e plantas (todos esses assinados por diretores, atores, cenógrafos, técnicos), as fotos e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação (BRANDÃO, 2001, p. 213-214).

Ponderando a descrição realizada pela pesquisadora, as fontes primárias de primeiro grau estão relacionadas ao *fato*, isto é, na sua preparação, como, por exemplo, os documentos de preparação técnica da encenação – “cadernos de ensaios, *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” (BRANDÃO, 2001, p. 214-215), configurando-se, pois, como fontes de primeiro grau, dada sua relação proximal com o objeto estudado.

Por outro lado, as fontes primárias de segundo grau, estão mais distantes do fato, ou melhor, do objeto em foco, pois são formas de disseminação e divulgação do fato ocorrido, isto é, tais fontes não atuam no processo de montagem, visando, portanto, compartilhar percepções da obra teatral já na fase de recepção, são eles os “trabalhos dos jornalistas e críticos, relatos e textos de fãs ou espectadores, comentários de contemporâneos ou documentos oficiais, fosse por sua exterioridade calculada” (BRANDÃO, 2001, p. 214). Quanto

ao trato com as fontes secundárias, à exemplo dos textos jornalísticos, os pesquisadores devem reconhecer as especificidades dos textos divulgados nesses suportes, pois eles são perpassados por “juízos de valor eventual”, nomenclatura utilizada por Brandão (2001) para esclarecer que tais textos não são imparciais, pois estão divulgando um dado ponto de vista sobre um determinado evento. Do mesmo modo, o pesquisador deverá “se despir de qualquer *fetichismo* diante do texto de jornal, reconhecer sua materialidade fugaz e parcial, sua vulnerabilidade, latentes em seu modo de fazer” (BRANDÃO, 2001, p.214).

Diante dessa situação paradoxal no tratamento das fontes jornalísticas, o recurso da prova e contraprova deve ser adotado, meio pelo qual o estudioso poderá estabelecer comparações que permitirão refutar determinadas afirmações relacionadas à escrita de uma história teatral. O que é inegável é que este tipo de fonte é bastante rico para o desenvolvimento de referências para o historiador. Outra problemática se relaciona à construção de uma *imagem social* do artista, pois Brandão (2001, p. 199) afirma que “escrever história do teatro é, em mais de um sentido, produzir poeira de estrelas, escrever história das estrelas”.

Essa poeira estelar está para o modo como um evento é representado através das diversas fontes e meios, perpassados pelo contexto que influenciará esse narrar. Ao lidar com essa estrela e com pessoas desse universo estelar ocorre uma defesa por uma identidade corrente por parte daquela pessoa, isto é, essa “imagem social é a um só tempo um projeto artístico e um cálculo do mercado – portanto, dotada de um baixo teor de oscilação ao longo da carreira do artista” (BRANDÃO, 2010, p. 215). Dessa forma, imagens “glamourizadas” são pintadas a partir da busca de um reconhecimento e de uma consagração. De tal modo, através do posicionamento específico do pesquisador, uma das questões mais relevantes é a compreensão do artista como uma identidade conceitual, cujo traçado fornece uma ideia e indicação de um projeto estético/programa artístico, considerando o meio no qual ele está inserido, assim como o diálogo estabelecido com o que se era produzido na época, resultando no que Brandão (2001, p. 216) definiria como “uma história do nosso próprio tempo”, considerando as estrelas como pontos chaves para a história do teatro, mas que exige do pesquisador um olhar mais atento e crítico em relação às heranças deixadas por essas elas no Teatro Brasileiro.

De modo geral, até o momento, observamos diversos fatores que dificultam o trabalho do pesquisador. Por muito tempo, uma prática muito comum nesses estudos se relacionava à prática de subalternização das experiências cênicas, que, agora, solicita nova postura, como

uma forma de revisão, a fim de que haja uma desestabilização do império textocêntrico construído até então. Sobre esse aspecto, faz-se necessária compreensão acerca da importância da representação histórica que a cena possui, isso porque ela é fundamental para configuração momentânea e, conseqüentemente, a sua dispersão, representando o ponto chave da história que ocorre ali, no momento do seu acontecimento, unindo elementos de uma memória que deve ser considerada criticamente pelo historiador.

A história do fato teatral, através da cena e da performance, afastou-se do ramo da impossibilidade de estudo, mesmo que localizada em tempos distantes, pois algumas conquistas são alcançadas através da assimilação dos diversos documentos, os avanços empreendidos através de acervos iconográficos e as discussões de métodos realizadas nos dias atuais. Assim, como esclarece Rabetti (2006), o historiador encontra-se com este desafio de recuperação, como uma operação que visa resgatar essa história por meio de documentos:

O trabalho do historiador das artes do espetáculo pode encontrar lugar na exigência de procedimentos que vasculhem acervos em busca de documentos e obras raras (suas operações resgate), destinados, no entanto, a uma operação de qualidade superior, que decorre de sua responsabilidade de, ao final das contas, manter tudo em jogo, disponível a novas formas de articulação, possíveis com a agregação de novos dados, com alcance de novos paradigmas teóricos (RABETTI, 2006, p. 40).

Através desse processo, o pesquisador lidará constantemente com esse processo de ordenação e reordenação dos traços deixados pelo caminho, não como uma forma de acumulação, mas sim na busca de atribuição de novos sentidos guardados pela nossa cultura e que ele tem a possibilidade de desenvolver empreendimentos sobre esse objeto, tornando-se, pois, como afirma a pesquisadora, um processo de “bricolagem” ligada à ideia de um trabalho de junção entre partes, uma forma de reciclagem de trabalho manual.

Rabetti (2006) demonstra que, no decorrer do século XX, foi-se adotando novas posturas sobre esse ponto, uma forma de desconstrução da visão cristalizada da história, desencadeando em outros ramos, como ela esclarece a seguir:

Os estudos históricos começam a se debruçar-se cada vez menos em fatos isolados, perscrutando movimentos, e movimentos de duração cada vez maior do que daqueles apenas entrevistados na datação cristalizada de um ‘acontecimento’ mais ou menos memorável. O novo lugar do acontecimento passa a ser encarado e discutido como apenas um momento particular [...]. Essa elasticidade operada no conceito de história abre novas possibilidades experimentais para seu estudo (RABETTI, 2006, p. 44).

Através dessas novas possibilidades de estudo, as interpretações, ideologias, ideias e mentalidades acabam por fazer parte da relação entre o historiador e o objeto estudado, portanto a sua interpretação passa a ser valorizada. Isso posto, a história passa a ser compreendida não como fatos isolados, mas como uma nova forma de enxergar diversos fatores temporais. Ela passa a ser interpretada e atualizada, ampliando sua margem de risco, que deve ser amenizada na interação e interlocução entre os documentos existentes e os que são produzidos nesse processo.

A pesquisa teatral, portanto, fundamenta-se em dois polos relacionados à historicidade e à construção. Rabetti (2006), através das contribuições de Walter Benjamin (1985) esclarece que existem efeitos artísticos que geram vivência e outros que geram experiência. Através dos meios de comunicação em massa, os primeiros estímulos, unidos à vivência, trazem reações instantâneas e transitórias. Sendo, portanto, a experiência, de modo contrário:

[...] decorreria de obras que, se constituindo na consciência e na busca de sua historicidade, permitem a percepção profunda de pertencimento – a um trajeto, a um coletivo, a um lugar. Em outras palavras, talvez pudesse, para enfrentar a fugacidade dos sentidos momentâneos e a condicionada efemeridade da produção espetacular, encontrar novos termos, mais fecundos, na vitalidade possibilitada por uma experiência vital, geradora da compreensão de pertencimento, de percursos, de história (RABETTI, 2006, p.49).

Diante desses incentivos e modos de olhar a atividade teatral, percebemos que um fator determinante, presente em nossa sociedade de modo geral, é a questão da mundialização, processo pelo qual o mundo se torna um só, em que os meios de comunicação exercem um papel importante. Pierre Nora (1993) afirma que vivemos em um período de *aceleração histórica*, resultado da rapidez presente na contemporaneidade, ligada à noção de oscilação e busca de um passado, ameaçados pelo perigo do esquecimento, resultando em um processo de busca por registros, traços e arquivos, ou seja, pela constituição de uma história. Em outras palavras, o pesquisador esclarece que esta aceleração se trata de “[...] uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio” (NORA, 1993, p. 07). Através disso é que buscamos percorrer os caminhos que visam à elaboração de uma História, considerando essa forma de registro, distanciamento, problematização crítica e reflexão, como observamos em Nora (1993), cujo objetivo é observar como uma dada história se constrói, com base em seus registros.

Nesse ponto, visamos esclarecer sobre compreensão do material escolhido e a metodologia adotada nesse trabalho. Buscamos observar a contribuição, isto é, as influências que a figura de Lourdes Ramalho trouxe para a ebulição do teatro na década de 1970, produzido em Campina Grande, procurando compreender como estas permanecem até hoje, constituindo-se como um recorte de uma história. Adotando os procedimentos metodológicos norteadores, eles que estão elencados ao contraste entre fontes e documentos, que demonstram uma dada narrativa criada pelos próprios sujeitos pertencentes a ela. Isto é, uma das questões norteadoras deste trabalho está relacionada também a uma investigação voltada a uma história de si, criada, em nosso caso, pela dramaturga através do *clipping*, termo que se constitui:

[...] como um material produzido tanto *sobre* quanto *por* eles nos diversos veículos de imprensa da cidade – revistas e jornais, fundamentalmente [...]. O *clipping* [...] 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 (MACHADO, 2015, p. 228).

A palavra “editar” ganha um teor crucial no desenvolvimento desta pesquisa, pois, estamos lidando com uma fonte, que demonstra as impressões e um olhar da autora, nesse caso, Lourdes Ramalho, em relação a tudo o que para ela se constituiu como importante em sua carreira.

Através das circunstâncias do presente é que se busca a leitura de um passado, esse que se apresenta suscetível a apreensões, interpretações e disputas, como Machado (2015, p. 227) afirma “assim, é possível construir e desconstruir o passado de modos os mais variados, administrando seus significados e sentidos. Portanto, certas leituras assumem um caráter mais proeminente se sobrepondo a outras, constituindo o que chamamos de ‘história’”.

A evolução histórica e a questão da “aceleração deliberada” – termo apontado anteriormente por Nora (1993), demonstram que ao lidarmos com arquivos, buscamos realizar uma reconstrução, através dos vestígios deixados, uma confrontação entre o passado e os vestígios vivos, revelando a questão da legitimidade da história, como afirma Rousso (1996). Nessa situação, lidaremos com arquivos escritos, mediante sistematização de informações constantes em documentos que trazem memórias históricas sobre o teatro de Campina Grande, através da figura de Lourdes Ramalho e de peças pertinentes à produção de grupos atrelados a esta autora. Nesse sentido, cabem-nos algumas reflexões acerca desse



método de pesquisa, isso porque Rousso (1996, p. 86) demonstra, no que consiste ao trabalho de um pesquisador que utiliza das fontes, que:

A utilização de um “arquivo” pelos historiadores só pode ser compreendida sob a luz da noção de “fonte”. Chamaremos de “fontes” todos os vestígios do passado que os homens e o tempo conservaram, voluntariamente ou não – sejam eles originais ou reconstruídos, minerais, escritos, sonoros, fotográficos, audiovisuais, ou até mesmo, daqui pra frente, “virtuais” [...], 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 uma coerência interna e refutável, portanto de uma inteligibilidade científica.

Uma dificuldade nesse tipo de trabalho é o tratamento das fontes, isto é, os vestígios que tragam fatos racionais sobre o passado, acarretando na busca de fontes mais pertinentes, isso porque não poderemos erigir um fato tal como ocorreu em sua integridade, pois os documentos escritos, que embasarão a nossa pesquisa, foram produzidos por sujeitos influenciados por instituições, feitos com um objetivo imediato, sem a pretensão, pelo menos em sua grande maioria, de tornar-se objeto de investigação em tempos posteriores, na medida em que, ao lado de um texto dramaturgico, colocamos matérias jornalísticas que dão conta de seu processo e montagem e, depois, de sua recepção. Em outras palavras, devemos compreender o arquivo como “produto de uma linguagem própria, que emana de indivíduos singulares ainda que possa exprimir o ponto de vista de um coletivo (administração, empresa, partido político etc.)” (ROUSSO, 1996, p. 88).

Apoiado nesses fatores apontados por Rousso (1996), devemos observar as fontes selecionadas com um olhar de desconfiança, pois o modo como a história é narrada demonstra a defesa por interesses particulares. Dessa forma, o estudo que toma como base o *clipping* não deve estar voltado apenas a um estudo de um grupo, dramaturgo ou de uma história da dramaturgia e sim, deve ser visto como uma forma de investigar e analisar a narrativa construída por esse(s) sujeito(s), à exemplo do *clipping*.

Considerando tais questões, outro fator está voltado ao olhar minucioso sobre os textos de cunho jornalísticos, pois eles estão condicionados a diversas circunstâncias, todavia, “sendo um documento com especificidades, no entanto, isso não invalida sua apreciação como documento histórico” (MACHADO, 2015, p. 228). Por conseguinte, o uso do álbum de recortes pessoal da autora nos dá subsídio para a busca de um traço em relação a como ocorria a recepção do que se era produzido na época, isto é, influências que interagem com as

produções da autora, assim como ela selecionou e, apesar de não haver uma ordem cronológica dos fatos, há uma preocupação com a memória do que foi por ela feito.

Destarte, os capítulos posteriores visarão uma abordagem voltada ao tratamento das fontes como forma de compreensão do projeto artístico-cultural que se apresenta em torno da figura da dramaturga, Lourdes Ramalho, considerada primeira dama do teatro paraibano, ou mesmo da dramaturgia nordestina, da década de 1970 a partir desse dado modo de observar a historiografia do teatro paraibano.

## 2. TEXTO, CENA E PALCO

Como já afirmamos no capítulo anterior, problematizar uma história do teatro é, antes de tudo, recolher “poeira das estrelas” (BRANDÃO, 2001, p. 199), pois, desde o momento em que o estudioso busca institucionalizar o efêmero, ele também busca reduzir o impacto e as influências das estrelas de uma determinada época. Cabe, portanto, ao historiador, seguir um percurso paradoxal: lidar com uma historiografia com base em uma visão crítica, investigando de forma cuidadosa com o olhar de embevecimento em torno do objeto analisado.

A dinâmica da constituição de uma *cena* campinense moderna está relacionada à busca de um reconhecimento de práticas que se instauram no Brasil, evidenciando a perspectiva do que se entende, por exemplo, por teatro brasileiro conforme as limitações que se impõem a este mesmo empreendimento. Do mesmo modo, propomos que mediante a compreensão de uma cena regional torna-se visível o que se pretendia realizar numa cena nacional mais ampla. Ao questionar uma historiografia do teatro campinense, através da figura de Lourdes Ramalho, observamos que isso é possível através de uma relação entre o empreendimento individual – em que se considera com muita evidência a figura da dramaturga – e a busca por um modelo ou projeto de grupo.

No tocante ao teatro moderno, inicialmente, cabe-nos a reflexão sobre algumas questões que cercam esse termo. A primeira delas é sobre o que se entende por “moderno”, uma vez que este termo, em particular, denota uma série de sentidos, assim como afirma Brandão (2009). Nesse caso, a autora reconhece que, para discutir sobre a história de um teatro moderno, devemos observar este “moderno” como algo distante de um aspecto de valorização ou desvalorização, pois não devemos, automaticamente, o entender como aquilo que é novo em uma época, ou seja, “[...] não iremos considerar o moderno em sua acepção etimológica: moderno não é simplesmente o que é de nossa época, mero fruto de uma proximidade temporal. Iremos considerá-lo a partir da História do Teatro Europeu, como um capítulo da História da Arte Moderna” (BRANDÃO, 2009, p. 43).

Sob este aspecto, a noção de moderno, que nos interessa, volta-se ao entendimento de um fato histórico de rompimento, através de uma intervenção coletiva, significando que há uma suspensão do que se entende por tradicional e cujos resultados são visíveis na história das artes, atuando, portanto, como um fato fundador. O teatro, então, passa por diversos

momentos, sendo considerado como arte menor. Posteriormente, no século XIX, as manifestações teatrais passam a ser vistas como instrumento educacional e moralizador, além disso, como observamos no capítulo anterior, o teatro é também considerado como gênero literário, fato que prejudica em larga escala a sua compreensão, pois a cena passa a ser ignorada, ponto que fora apontado, nesta empreitada, em diversos momentos.

O advento da cena torna-se, segundo Brandão (2009), um episódio fundante das discussões em torno do teatro moderno. Todavia, este fator, ignorado em muitos momentos, inaugura um rompimento em relação a uma tradição aristotélica, pela qual o teatro é visto sob a perspectiva literária, isto é, como literatura dramática. Sendo assim, os estudos que nascem e buscam a compreensão e discussão do teatro moderno, à exemplo de Brandão (2009), visam reconhecer a questão da multiplicidade e manifestação do texto teatral através do reconhecimento da cena, alcançando como resultado essa maior viabilização do texto, obtendo como consequência:

[...] o aparecimento dos textos teatrais como liberdade, expansão ilimitada das opções poéticas possíveis frente às convenções teatrais e dramatúrgicas, situação que gerou uma multiplicidade impressionante de vertentes de trabalho autoral. Surgiu até mesmo o teatro da palavra já citado, em que a *cena* podia pretender ser representação efetiva de uma “essência” do texto (BRANDÃO, 2009, p. 45).

Além disso, outras mudanças puderam ser firmadas e o teatro passou por diversas eras, apontadas pela pesquisadora acima citada. A fase da supremacia do texto dramático, em que a atividade teatral era conduzida por uma “era do dizer” e uma “era do ator”, cujo papel voltava-se a arquitetar as palavras, com o passar do tempo, tais condições de estrelato e outras convenções foram quebradas, entrando em “cena” a figura do diretor-encenador, como elemento crucial do fazer criativo, subordinando, conseqüentemente, os demais artifícios apontados anteriormente.

O teatro moderno acarretou transformações e a criação de tendências influenciadoras para a configuração de uma nova forma de pensar e fazer teatro no Brasil, entre eles podemos destacar as manifestações artísticas da França e da Itália, através de diversas figuras. Sobre esse ponto, Brandão (2009) destaca as contribuições sobre os papéis do diretor além da visão de um novo público, questões trabalhadas por Jacques Copeau, pois, segundo o teatrólogo, a responsabilidade de unir os diversos elementos que fazem parte do espetáculo é do diretor, pois ele deve compreender o que o autor objetivava, o que exige desse profissional uma preparação técnica e criativa.

Em tal caso, observa-se que a cena teatral se transforma em ponto de partida quando o assunto é o teatro moderno, questão herdada por meio de um processo de dependência cultural, em que o Brasil é atingido por algumas tendências surgidas na Europa e que nos leva a aferir um novo conceito de teatro moderno, como afirma a pesquisadora:

Trata-se de um momento revolucionário da história da cena, em que o palco foi capaz de habilitar-se para o diálogo com as transformações da sociedade ocidental, ainda que estivesse se preparando para deixar de ser a diversão popular por excelência, derrota que lhe será infligida no século XX. De certa forma, ainda que não deixasse de ser uma prática local, aldeã, o teatro passou a poder pretender ter a cara do mundo, situação que torna natural a sua difusão em diferentes países (BRANDÃO, 2009, p.66).

Assim, é posta em xeque a concepção autonomista da dramaturgia em relação ao palco, tomando-a para além de sua condição literária, pois se observa a fluidez do texto do mesmo modo como ocorre na encenação. Nesses termos, observar os elementos que constituem a manifestação interna do teatro é algo crucial para os estudos sobre estas manifestações artísticas, porém, nesse momento, cabe-nos chamar a atenção para outra questão: o entrecruzamento sobre o que cerca tais acontecimentos, ou seja, o que lhe é externo, como afirma Pavis (2008, p. 2), “compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção que resulta desses deslocamentos imprevistos”.

Nessa perspectiva, lida-se com as relações entre culturas, seja uma cultura-fonte ou uma cultura-alvo, termos esclarecidos por Pavis (2008), através da figura da ampulheta, em que “na bola superior encontra-se a figura estrangeira, a cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais e artísticas” (PAVIS, 2008, p. 3). Isso posto, observa-se um movimento de escoamento, configurado não por uma dominação de uma cultura sobre a outra, mas como uma imantação, no que corresponde a sua necessidade concreta, da cultura-alvo em torno da cultura-fonte. Este processo torna-se uma troca, uma hibridação de tradições e raças, resultando em um processo de mestiçagem.

O teatro, portanto, apresenta-se como aquele que busca traduzir, através de diversos elementos, marcas culturais, elementos abstratos, unidos à crenças e valores de uma sociedade. Trata-se, portanto, de uma mestiçagem que se realiza em cena, por meio da qual a encenação dialoga com a tradição do teatro. Como afirma Pavis (2008, p. 15) isso significa que “a encenação ou a transposição intercultural são uma tradução sob a forma de

apropriação da cultura estrangeira, a qual possui as suas próprias modelizações”, constituindo, dessa forma, um movimento de mestiçagem, que se realiza em cena.

Ao lidar com questões que envolvem o teatro como cruzamentos de cultura, deve-se compreender e diferenciar alguns termos relacionados à materialidade da prática teatral, como “texto dramático, representação e encenação”. Pavis (2008), dialogando com esta tradição ocidental, esclarece que a encenação é o *locus* em que se estabelece uma interação entre texto dramático e representação<sup>2</sup>. O primeiro termo compreendido como a produção feita previamente como traço escrito e o segundo relacionado ao que se vê e ouve no palco. A encenação, portanto, se constitui como a junção da enunciação de um texto pela representação. Sobre este aspecto, Pavis (2008, p. 22) esclarece que encenação “é um objeto do conhecimento, o sistema das relações que tanto a produção (os atores, o encenador, a cena em geral), quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos a partir daí constituídos por sistemas significantes”.

Tomando como base esta afirmação, a encenação não pode ser entendida como algo isolado à estruturação, pois, ela só se torna possível por meio de uma recepção e reconstrução envolvendo os espectadores e toda equipe de produção artística. Ela também não deve ser vista como um modo de extirpação do texto, isto é, como algo que deve ser fiel, como execução, uma imitação do texto, isto é, seu objetivo não é preencher lacunas do texto, sendo estruturada como resultado de um circuito, apontado por Pavis (2008, p. 25), “historicamente determinado de concretização: significante (obra-coisa), significado (objeto estético) e Contexto social [...] de um dado meio, são variáveis que modificam a concretização do texto e que é mais ou menos possível reconstruir”.

Desse modo, há uma concomitância entre o texto e a cena, mesmo que um tenha sido previamente estruturado em relação ao outro. O empreendimento entre esses dois fatores apresenta-se como uma forma de justificar a fluidez do objeto de estudo apontada por Brandão (2006). Segundo a pesquisadora, o texto “é fato recorrente mesmo quando a reflexão está voltada para a cena, mas para a dramaturgia, na medida em que a explicitação plena do próprio texto de teatro só acontece em cena” (BRANDÃO, 2006, p. 111). O texto e a cena, portanto, são percebidos ao mesmo tempo, esse fator constitui, portanto, a quebra do

---

<sup>2</sup> Sobre este fator, Pavis (2008) esclarece que esta relação texto escrito e representação não deve ser vista como um reencontro entre referentes, por isso, devem ser vistos como a ficcionalização, por meio de uma teoria, que tenha em vista o espectador, adotando, portanto, a noção de mediação entre o que diz o texto dramático e o que se é figurado no palco. Por isso, “caso haja uma relação evidente entre texto e representação isso não se daria sob a forma da tradução ou duplicação do primeiro no segundo, mas de translação e confrontação, de um universo ficcional estruturado a partir do texto e de universo ficcional produzido pelo palco” (PAVIS, 2008, p. 26).

paradigma do texto como algo permanentemente hegemônico, constituindo a encenação como um momento de embate, pois ela busca levantar hipóteses de experimentação tensional de um texto, conduzindo o espectador através das produções de sentidos e sensações.

## 2.1 MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO: AS CONTRIBUIÇÕES RAMALHIANAS

Durante o processo de modernização da cena do teatro no Brasil, muitas companhias à exemplo do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), TPN (Teatro Popular do Nordeste), e órgãos oficiais como o SNT (Serviço Nacional do Teatro), entre outros, incentivavam o aparecimento de uma dramaturgia que fosse a “cara” do Brasil. Via-se a necessidade do comprometimento com projetos, que assumissem a proposta de escrever sobre os problemas que circundavam o Brasil. Para isso, assim como afirma Andrade (2005), nasceu a proposta de redemocratização do teatro, sobre o povo e para o povo, cujo conteúdo trouxesse assuntos de interesse popular, voltados a uma literatura popular, questões observadas no “Manifesto do Teatro Popular do Nordeste”. Neste contexto, na Paraíba, também se tinha esta preocupação em torno de uma modernização do cenário teatral. Em tal situação, iniciou-se uma série de propostas, através de concursos, a fim de incentivar a escrita dessa “nova” forma de fazer teatro.

Sobre a escrita de Lourdes Ramalho, é possível observar o rompimento e as tensões em relação à tradição<sup>3</sup>, configurando-se como uma autora relevante à formação de uma dramaturgia nordestina, seja em relação à escrita de seus textos, que podem ser vistos desde uma leitura fechada até o seu trânsito para a cena, seja pelas questões temáticas que envolveram suas experiências dramáticas, como afirma Andrade (2012):

Desde sua primeira experiência propriamente dramática, ainda na adolescência, Lourdes dá mostras do seu entendimento, já em formação, da tornada ação cênica como possibilidade de transformação da realidade à sua volta. Criticando a inoperância estrutural do internato onde estudava, em Recife-PE, aquele texto de estreia em público [...], denunciava, em chave cômica, problemas como a falta de qualificação docente e a adoção de medidas disciplinares abusivas (ANDRADE, 2012, p. 223).

Em seu itinerário em busca da escrita de uma dramaturgia, a dramaturga demonstrou seu comprometimento com a problemática de uma tradição cultural nordestina, através de

---

<sup>3</sup> Tradição que se relaciona ao que se produzia naquela época, ou seja, Lourdes demonstra um trabalho que visa inovar a forma de escrever e pensar teatro, voltando o seu olhar para as demandas nordestina, escrevendo uma dramaturgia de cunho regionalista e universalista.

uma dinâmica teatral em torno do popular/nacional, deixando ser influenciada, em muitos momentos, pela tradição ibérica. Em 1970, Lourdes passa a receber destaque, cujo:

Resultado antes do próprio percurso de vida pessoal que exatamente do engajamento ao projeto artístico-cultural voltado para a valorização e a assimilação de temáticas e procedimentos da criação popular, seu fazer literário revelaria a autora politicamente comprometida, cujos textos recriam, criticamente, o universo da gente comum do sertão nordestino (ANDRADE, 2005, p. 317).

Entre os anos de 1970 e 1978, Lourdes Ramalho tratava de temáticas em torno da denúncia e injustiças sociais, centradas e influenciadas pela cultura ibérica, cujo contexto histórico-político-social muito tem a ver com o cenário do Nordeste brasileiro, isso porque ambas culturas mostram o forte empenho em torno das problemáticas entre o feminino e masculino, por exemplo. A própria dramaturga ressalta a influência recebida do dramaturgo espanhol Federico García Lorca, informação dada por Andrade (2005) por meio de entrevista com a autora. Ele, que representa um forte influenciador da dramaturgia ibérica, através de temáticas em torno das organizações sociais hispânicas, demonstrando a forte presença do preconceito em torno da mulher, como esclarece, em outras palavras, Andrade (2005):

[...] em García Lorca, os grandes eixos temáticos em torno dos quais sua dramaturgia se constrói – a paixão amorosa, o desejo irrealizável e a morte – encontram sustentação no jogo relacional de domínio/submissão que se estabelece socialmente entre o feminino e masculino, verificamos que é do lugar da mulher que o poeta empreende sua reflexão acerca de questões universais, desenvolvendo-a como uma crítica à sociedade andaluza e espanhola do seu tempo e, sobretudo, como uma denúncia do normativo social enquanto mecanismo gerador de diferenças irreconciliáveis entre desejo e realidade (ANDRADE, 2005, p. 320).

Diante dessas reflexões, pode-se compreender pontos de consonância entre a produção de Ramalho e Lorca, uma vez que são pintados cenários que trazem a tragicidade, em torno de uma ambientação rural, marcadamente regionalista, tendo como antagonista, de tal modo como afirma Diaz-Plaza (1948 *apud* ANDRADE, 2005, p. 321), “a atmosfera de asfixia e vigilância que engessa a convivência social neste ambiente com pesadas exortações à virtude e à honra”. Tais questões podem ser observadas nas ações de uma sociedade que gira em torno da opressão em relação à honra feminina, sob tensões moralizantes semelhantes àquelas vividas tanto nos vilarejos da Espanha (em García Lorca), quanto no interior do sertão nordestino (em Lourdes Ramalho).



A escrita dramaturgical da autora apresenta-nos um arcabouço de produções que giram em torno do questionamento e do projeto que visa reinventar a cultura e o imaginário nordestino. Para isso, a dramaturga adota uma escrita de cunho político-social, anti-patriarcalista e contra-hegemônico, assim como afirmam Andrade; Schneider e Maciel (2008).

Lourdes, considerando tais questões, pode ser equiparada ao âmbito nacional, ao propor um projeto estético em torno da figura da mulher, alicerçado nos questionamentos das ordens patriarcalistas estabelecidas pela sociedade, mesmo que isto tenha sido realizada de forma despretensiosa se pensarmos nos movimentos feministas emergentes da época, isso porque Lourdes Ramalho não estava ligada a tais correntes<sup>4</sup>. Em entrevista a Ronaldo Dinoá, publicada no Diário da Borborema em 1982, ao ser questionada sobre seus textos possuírem "um toque feminista e um certo ranço em relação aos homens", a dramaturga rebate dizendo que:

Não, não é assim não. Muito embora não sejam propriamente feministas, eles são femininos mesmo, e como femininos eles se ressentem do machismo tão em voga na nossa região. Então, como eu conto histórias da região, eu tenho que trazer à baila isso. Coloco sempre mulheres fortes dentro dos textos, não sei porque esse reflexo<sup>5</sup>.

Apesar da importante produção da dramaturga, seu reconhecimento, no âmbito nacional, não é efetivado, porém, a mesma demonstra grande importância no cenário local do Nordeste brasileiro, com o estrondoso sucesso obtido com a primeira montagem do seu texto "As velhas", em 1975, assim como apontam Andrade, Schneider e Maciel (2008).

Nesse momento, é possível destacar o seu olhar voltado aos problemas sociais, entre opressor e oprimido, seja no âmbito da política, como podemos observar em "As Velhas" (1975), seja no questionamento das relações vivenciadas entre homens e mulheres, à exemplo de "Os Mal-Amados" e outros exemplos, explorados por Andrade et. al. (2008, p. 68): "Uma mulher dama, Guiomar sem rir sem chorar, A mulher da viração, Um homem e uma mulher, Fiel espelho meu e Guiomar Filha da mãe". Com base nisso,

[...] no itinerário que faz sertão adentro, em busca das raízes ibero-judaicas e populares da cultura nordestina, a autora passa por entre muitas veredas

---

<sup>4</sup> Essa informação nos é apresentada por Andrade, Schneider e Maciel (2008), uma vez que os pesquisadores esclarecem que Lourdes não demonstrou interesse em relacionar-se com correntes feministas, porém "não há como deixar de observar a forma alternativa com que são construídas suas personagens no que se refere ao acesso ao poder" (ANDRANDE; SCHNEIDER; MACIEL, 2008, p. 77).

<sup>5</sup> Trecho retirado da entrevista concedida à Ronaldo Dinoá, publicada no Diário da Borborema, no dia 05 de setembro de 1982, p. 3.

do feminino e do masculino, fazendo aflorar representações de gênero que tanto denunciam quanto põem em xeque a ordem assimétrica que ainda hoje preside as relações entre homens e mulheres no Brasil, principalmente na região Nordeste (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2008, p. 69).

Então, fundamentada no questionamento das representações de gênero, como forma de denúncia, Lourdes Ramalho, através de sua dramaturgia, sinaliza uma proposta de nova ordem, levada por princípios de justiça e cooperação, como afirmam os autores anteriormente citados. Desde sua infância, a autora dá mostras de seu engajamento na dramaturgia, durante o decorrer dos anos, ela se dedicara à profissão docente, aos ofícios de mãe e esposa, não abandonando a sua paixão pelo teatro e pela dramaturgia, deixando marcas por onde passara.

## 2.2 ASPECTOS DA ESCRITA RAMALHIANA: UMA PERSPECTIVA CÍCLICA

O período entre 1940 e 1970 funcionou como um tempo de preparação da autora, que, inicialmente, era receosa quanto às suas produções, porém, depois de alguns concursos<sup>6</sup>, Lourdes assumirá a sua identidade de autora e artista, passando a organizar e publicar os seus textos. Sobre este período formativo Maciel (2012) esclarece que pouco se sabe além das informações dadas pela autora, são “fagulhas de sua memória biográfica, inscrita no torvelinho de sua experiência cultural, profissional e pessoal” (MACIEL, 2012, p. 95).

Diante desse processo, em que se define a figura da dramaturga, surge a recepção crítica especializada da sua obra que começa a ser compreendida por meio de ciclos, como veremos adiante. Andrade (2012) nos aponta duas maneiras de enxergar Lourdes Ramalho, o primeiro ciclo, mais relevante para esta pesquisa, relaciona-se ao que fora produzido até o final da década de 1980, em que a dramaturga, criticamente, discute a cultura nordestina. Isso significa que questões como “hábitos, comportamentos, preconceitos, crenças, práticas

---

<sup>6</sup> A trajetória de participação de Lourdes Ramalho em concursos e festivais funcionaram como um divisor de águas no processo de identificação da professora com sua identidade como autora e artista. Vale destacar a sua participação em alguns deles, como, por exemplo, o III Festival da FENATA, [em 1975] (Federação Nacional de Teatro Amador), “com a primeira montagem do seu texto *As velhas*, em Ponta Grossa/PB [...] [momento em que] leva o Primeiro Lugar do festival e também os prêmios de Melhor Atriz e de Melhor Partitura Musical” (ANDRADE, 2012, p. 222). Em uma outra montagem, esse mesmo texto foi premiado no Projeto Mambembão (1988) e no XII Festival Internacional de Teatro Ibérico (Portugal 1990). A Feira, outro texto de Lourdes Ramalho, também recebe premiação de Melhor Texto através do concurso promovido pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT). Diante disso, esses exemplos servem como um norteamento em relação ao período de efervescência na escrita ramalhiana, servindo, portanto, como um breve esclarecimento sobre suas produções.

religiosas -, a partir de conflitos vividos por homens e mulheres pobres, quase sempre no contexto rural da região” (ANDRADE, 2012, p. 225), fizeram parte de suas produções, como ocorre, por exemplo, em “Os Mal-amados” – texto que contribuirá para a nossa discussão.

Um ponto importante para o desenvolvimento do primeiro ciclo é a questão da centralidade da representação da figura feminina, marcada por conflitos de uma sociedade patriarcal, ocorrendo, portanto, um protagonismo em relação à hegemonia do homem (ser masculino), caracterizando esta mulher como um ser “rebelde e insolente” ao que se era imposto:

Donas de si e de todo um universo sob seu comando, estas mulheres ramalhianas dão existência a um Nordeste onde estão em xeque as assimetrias de poder e rigidez das fronteiras entre territórios do feminino e do masculino; onde se anuncia uma nova ordem, avessa às regras de ganância e individualismo ditadas pelo capital. Dessas mulheres vem o impulso de uma segunda dinâmica relevante na dramaturgia de Lourdes Ramalho, em que o poder, transitando entre o acima e o abaixo, como numa roda do destino, passa das mãos masculinas para as femininas (ANDRADE, 2012, p. 226).

O segundo ciclo de Lourdes Ramalho é descrito por Andrade (2012) como um período que se inicia na década de 1990, possuindo as características formais dos cordéis, através de diversas canções e falas versificadas, reforçando, portanto, o compromisso de restauração das tradições culturais, tomando-o como importante elemento de escrita dramaturgic. Essa segunda forma de representação da escrita ramalhiana destaca-se pela forma como a cultura nordestina relaciona-se com a tradição dramática ibérica e com a cultura popular. Isso porque, como afirma Maciel (2012, p. 102):

Neste momento, a pesquisa estética de Lourdes Ramalho se voltou para o desvendamento e ressignificação das raízes ético-culturais deste lócus: cadinho onde se misturam a cultura ibérica do século XVI, em seus fortes matizes judaicos ou judaizantes, agora assumidos pela dramaturga como identidade a ser difundida, defendida e compreendida por si e pelo seu público-destino, cruzando-se com a cultura popular do Nordeste, em suas dinâmicas contemporâneas.

A começar esse projeto estético, característico do segundo ciclo, a autora procurou estruturar um entrecruzamento entre culturas, realizando esta dinâmica de troca de uma cultura-fonte com referência a uma cultura-alvo, através da dinâmica da ampulheta, como fora apontado anteriormente com base nas ideias de Pavis (2008). Através de textos como “Charivari; Presépio mambembe, Romance do Conquistador, O trovador encantado, Guiomar

Filha da mãe, entre outros” (MACIEL, 2012, p. 102) – o segundo ciclo relaciona-se fortemente com a cultura popular através dos folhetos nordestinos, realizando uma equação entre os temas e somadas as formas dramáticas, cujo resultado é uma forma dramática híbrida.

A escrita ramalhiana traz diversas indagações acerca dos papéis femininos e masculinos em nossa sociedade, demonstrando, em vários momentos, uma “desordem instaurada pela Professora/dramaturga, cuja postura na vida dá existência a um ser-mulher que rompe com a ordem do feminino dócil, frágil e obediente, impróprio, portanto, à ordem hegemônica do masculino” (ANDRADE, 2012, p. 229).

A dramaturga passou por diversos ciclos, cujo entrelaçamento se dá dentro de um contexto familiar, de onde se obtinha referências artístico-culturais, somadas às heranças da crença judaica. Em outras palavras, Andrade (2012, p. 233) esclarece esse modo de ressignificação da escrita de Lourdes Ramalho:

Todo esse refazer *dentro da vida* formaliza esteticamente a possibilidade de um *refazer da vida*, reconhecível, afinal, no modo como a dramaturga opera, [...] seja ao inventariar e dar visibilidade a práticas culturais e experiências de mundo da gente do sertão nordestino, seja ao situá-las num contexto propício à leitura e à desleitura de memória ancestral desta cultura, seja, ainda, ao projetar, pela alegoria, um novo conceito de nação brasileira. [...] Este anúncio de reconstrução sociocultural de toda uma comunidade em sua dignidade e autonomia, em diálogo com narrativas de uma contra-história do passado nacional, surge como proposta de reconhecimento crítico da memória ancestral como ponto de partida para se reinventar o presente. Em outras palavras, se um povo, no caso o do Nordeste brasileiro, se reconhece tão desterrado e marginal quanto seus antepassados judeus, o se reconhecer hábil e resistente para *refazer* a vida e sua história como eles o fizeram do lado de cá é o outro lado da moeda.

Pois então, observa-se que sua escrita vai de encontro a diversos fatores sociais que “sofrem mutações rápidas, com uma ênfase especial para as dinâmicas de gênero, envolvidas pelas malhas dos papéis de homens e mulheres nos grupos familiares e, obviamente, na sociedade como um todo” (MACIEL, 2012, p. 99). Tais questões estão desenvolvidas em alguns ciclos, marcados por diferenças formais e ligados, em alguns casos, por temáticas semelhantes: vemos que o primeiro ciclo de Lourdes Ramalho é marcado por textos em prosa, cuja temática se desenvolve em torno da figura feminina como foco central, envolvendo questões pertinentes às dinâmicas de gênero. Isso significa que o patriarcado é colocado em questão por uma modificação do modo de agir das mulheres, questionando paradigmas até então propostos, ou seja, a igualdade e a diferença são pontos chaves para a

compreensão dessa primeira fase, em que a intervenção feminina torna-se a jogada final para o desenrolar dos textos.

Maciel (2012) demonstra que a dramaturga ocupa um lugar de destaque na configuração de um teatro paraibano moderno/contemporâneo, deixando diversas influências no meio teatral. Essas influências marcam o percurso artístico da autora, pois apresentam um fazer teatral ligado diretamente às suas influências pessoais, caracterizando-se como uma produção dramaturgic próxima à concepção de “um fazer dentro da vida” (AYALA, 1989 *apud* MACIEL, 2012, p. 93). Isso porque, Lourdes dá mostras de suas produções atreladas a outras funções exercidas por ela, ou seja, o que era produzido estava ligado ao seu cotidiano, influenciado também por sua herança familiar.

Posto isto, seu ponto de origem fora marcado por essa relação com as formas populares. Em outras palavras, como afirma Maciel (2012, p. 94), nasce “[d]o aprendizado e a consequente assimilação dos procedimentos próprios da literatura popular, tão caros à sua escrita dramaturgic e sempre tão destacados pela sua ainda parca fortuna crítica”. Nesta primeira fase, não se desenvolvera, portanto, uma consciência e reconhecimento da própria autora sobre o êxito de suas produções, que, posteriormente, incentivada por Paschoal Carlos Magno, grande expoente da vida teatral brasileira, assume o papel de dramaturga, mediante reconhecimento da sua criatividade.

Através de sua capacidade criativa, a, até então, professora, ao assumir o seu papel de dramaturga e agitadora cultural, traz em diversos textos uma espécie de reatualização de temáticas já observadas na literatura nordestina. Tratando de temas do universo nordestino, a dramaturgia ramalhiana entra em um campo de definição do regionalista/popular, entrando em praxe o entendimento que se alimenta em torno de uma produção dita como popular, considerada muitas vezes como algo “inferior”, ou seja:

Em nossa vida cultural, ainda elitista e classista, “popular” parece ser sinônimo de pobre, arcaico, menor ou não elaborado, daí “regional” ainda comparecer com um termo tão cheio de perigosas nuanças ou, também, como já superado, em termos de avaliação crítica, quando curiosamente passaria a indicar algo em desuso, num contexto em que as fronteiras culturais teriam se esgarçado (MACIEL, 2012, p. 96).

Este fator, portanto, apresenta-nos uma visão acerca do termo regional/popular, que deve ser visto como outro ângulo, isto é, como uma forma de elaboração de outra ideia de nação, relevando um novo potencial crítico, político e estético. Questões discutidas por Carvalheira (2011 *apud* MACIEL, 2012), em que o regional/popular seja uma forma de

“dessemelhança”, fundado em um modo de observar uma manifestação artística, que difere ao que se é produzido nacionalmente, tornando o regionalismo uma forte denominação para entendermos o que se produz literariamente no Brasil.

Após os devidos esclarecimentos sobre os dois ciclos ramalhanos, cabe-nos apontar os pontos de aproximação entre eles que estão representados pela figura feminina, marcados por personagens que lutam pelos seus direitos: “são, ainda, mulheres que assumem como detentoras de conhecimento, portadoras de diplomas, professoras que defendem o direito de ensinar novos modos de ver o mundo, na sala de aula e na vida – afinal, transformar a vida em arte também é transformar um parte em outra parte” (MACIEL, 2012, p. 103). Por conseguinte, a escrita de Lourdes Ramalho é tensionada com base em temas recorrentes, envolvendo a mulher que rejeita os padrões que são estabelecidos, resultando em um “ciclo enclave”, isto é, representações de um conjunto de “alegorias nacionais”, como expõe Maciel (2012).

Essa definição de um ciclo nos apresenta critérios que vão além das definições estilístico-formais e conteudísticas, pois se relacionam a questões no âmbito ideológico e político, influenciando um novo modo de organização social, isso porque esses textos demarcam uma nova concepção de nação que põem em questionamento a organização até então apregoada.

Através da leitura de jornais da época, adotados como fonte de pesquisa, é possível observar a importância da dramaturgia para o cenário cultural do teatro paraibano. Moraes (2014) relata que a "Professora Lourdes Ramalho", como era conhecida nas notícias da época, atuara com grande representatividade nas questões que envolvia cultura e teatro. Moraes (2014, p. 40), comenta a representação da autora em uma matéria do Diário da Borborema – no dia 22 de março de 1975, em que:

O destaque é para a posse da "professora Lourdes Ramalho", como diretora da seção Paraíba da Sociedade Brasileira de Educação através da Arte (SOBREART) [...]. Como já afirmamos, é muito diversificado o campo de atuação de Lourdes Ramalho, nos levando ao entendimento de que a mesma não seria apenas “um porto seguro” dramático, mas, para continuarmos com as metáforas marítimas, um navio cargueiro, cheio de boas ideias e muito material cultural, atracando em vários portos do cenário cultural paraibano.

Em diversos momentos dessa primeira fase, entre 1970 e 1980, Lourdes Ramalho, inicialmente, executava empreendimentos sem uma forte preocupação em torno da documentação de seus textos. O período anterior a 1975 funcionara como uma espécie de

preparação da dramaturga, é nesse período que a figura de Paschoal Carlos Magno torna-se importante para a atuação da professora nos palcos paraibanos, questão esclarecida por Andrade (2012, p. 224): “Neste seu processo de autoconscientização autoral é encorajada pelo criador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Paschoal Carlos Magno, com quem desenvolve relações de amizade afetiva e intelectual quando da visita dele à Paraíba para o I Festival de Inverno de Campina Grande, em 1976”.

Na entrevista dada ao Diário da Borborema, a autora esclarece a importância da figura de seu incentivador e amigo, afirmando que guarda grande “saudade de um irmão querido e um homem que deu muita força a todo Brasil, e particularmente a Campina Grande. Porque depois que Paschoal veio aqui, o Teatro em Campina tomou nova dimensão”, declara Lourdes Ramalho em (1982). Essas novas dimensões relacionam-se diretamente a sua escrita, cuja influência desembocará no cenário teatral campinense.

Esse período, portanto, foi marcado por uma grande efervescência em relação a concursos realizados dentro e fora da Paraíba, em que o nome da dramaturga Lourdes Ramalho começa a ganhar espaço. Sobre isso, em uma matéria veiculada pelo Jornal “O Norte”, de João Pessoa-PB, no dia 27 de maio de 1977, Paulo Queiroz esclarece, ao anunciar a montagem de “Os Mal-Amados”, a sua admiração em torno da escrita da dramaturga:

Não é por um dia ter ouvido de Pascoal Carlos Magno que Lourdes Ramalho era uma grande escritora que acho “Os-Mal-Amados” um grande texto mesmo sem conhecê-lo. É o tal caso, não vi e já gostei. Também não é oportunismo, ou seja, porque a peça obteve o 1º prêmio do I Concurso Paraibano de Peças Teatrais no ano passado que tenho certeza se sua boa qualidade. Isso apenas veio provar que eu sempre estive certo desde que comecei a achar bons os textos de Lourdes Ramalho.

Esses recortes fazem parte do acervo organizado pelo pesquisador Duílio Cunha, em que há um empreendimento acerca dos projetos teatrais desenvolvidos em toda Paraíba e pesquisados em jornais à exemplo d’O Norte – João Pessoa/PB, além de várias referências a prêmios e concursos realizados. Como nos é apresentado nesse trecho, observamos que a peça “Os Mal-Amados” (1976) ganhou o concurso realizado no mesmo ano, texto esse que fecha um ciclo de obras com grandes repercussões, como “Fogo Fátuo”, “As velhas”, “A Feira”. Em diversos momentos, ao lidar com essas fontes, observamos os projetos empreendidos pela dramaturga como “teatro pesquisa”, assim como observamos, por exemplo, na reportagem datada no dia 23 de abril de 1977, no jornal “O Norte” da capital paraibana:

A peça tem produção da Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (Sobrearte) Núcleo Paraíba, para uma montagem do Grupo Cênico “Paschoal Carlos Magno”, com patrocínio MEC-Funarte, Serviço Nacional de Teatro e SEC/Pb, destacando-se por sua categoria no teatro-pesquisa.

Nessa notícia também relacionada à estreia da montagem de (1977) da peça “Os Mal-Amados”, chamamos atenção para o termo “teatro-pesquisa”, muitas vezes utilizado ao referenciar as produções feitas por Lourdes Ramalho e o empreendimento de grupo almejado pelo grupo cênico Paschoal Carlos Magno, nome escolhido de forma definitiva após diversas mudanças. Sobre esse novo grupo a reportagem esclarece que:

Em 1970, surge, sob iniciativa da Professora Maria Lourdes Ramalho, um grupo novo no cenário artístico de Campina Grande, propondo-se a documentar não só episódios e fatos de envolvimento sócio-políticos, mas realidades nordestinas tanto na geografia carencial, devido as estiagens, como no estudo de tipos de preconceitos, tabus, falares regionais.

Em torno dessa questão, aponta-se que a dramaturga e seu grupo cênico pretendia desenvolver temas dentro de um âmbito linguístico, cuja característica já pode ser vista em outras obras, ao tratar de tabus, como, por exemplo, a questão da virgindade no sertão. Através do texto "Os Mal-Amados", as crônicas apontam que a autora extrapola essa pesquisa adentrando em problemas universais, de ordem social, como é apontado no recorte feito no jornal "O Norte" do dia 06 de maio de 1977:

O texto, premiado com 1º prêmio do I Concurso Paraibano de Peças Teatrais, trata do tabu da virgindade no sertão, no início deste século. O tema é tratado dentro da perspectiva de pesquisa linguística, característica das obras anteriores da mesma autora. Tal como em suas outras peças Lourdes Ramalho situa a ação em torno de ocorrências de cunho social extrapolando a mera pesquisa desse teor para problemas de características universais, no caso, o preconceito de ordem sexual numa região subdesenvolvida.

Levando em consideração as reflexões apontadas em torno da cena, texto e palco, assim como a representação da figura da dramaturga no cenário do teatro paraibano/campinense, buscamos realizar uma retrospectiva em torno das produções da dramaturga e os efeitos da sua recepção, fator que será aprofundado através da análise e interpretação da peça “Os Mal-Amados” de 1976, trazendo outros elementos além do que já foram apresentados anteriormente.



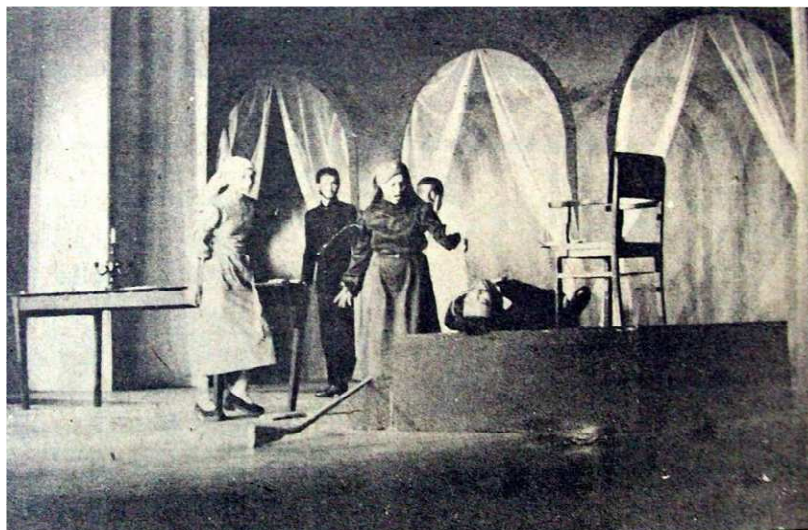
### 3. PROBLEMATIZAÇÕES EM TORNO DO TRÁGICO E DA TRAGÉDIA

A partir de agora, objetivamos sistematizar, através de fontes obtidas por recortes de jornais e entrevistas, relatos e questões em torno da montagem de um texto da dramaturga Lourdes Ramalho, a fim de recuperar aspectos memoriais da cena teatral campinense/paraibana. Para isso, tomaremos como base a primeira montagem *d'Os Mal-Amados*, datada no ano de 1977, que faz parte de um momento importante do teatro campinense, entre início e fim da década de 1970, quando diversas peças de Campina Grande alcançam sucesso nacional por meio de festivais. Como fora apontado anteriormente, as peças da dramaturga representam uma forte intensificação da atividade do teatro campinense da época.

O texto dirigido por José Francisco Filho no ano de 1977, após o texto, de 1976, ter sido classificado em 1º lugar no concurso promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, tendo sido produzida pela Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (SOBREART). A peça foi resultado de um incentivo à produção cênica do teatro paraibano, através do patrocínio do MEC-Funarte, SNT (Serviço Nacional de Teatro) e SEC/PB. Sobre a direção de José Francisco, em algumas passagens de jornais, percebemos indicações da proposta do diretor, que buscou, através de impressões dadas por Hermano José – no jornal O NORTE em maio de 1977, construir um espetáculo universalista e regionalista, marcado como uma fuga do convencional:

Deixando de lado toda a conotação realista, José Francisco concebeu um espetáculo de linha quase absurda: a casa dos Santa Rosa lembra um claustro conventual e as entradas e saídas das personagens, não têm uma ordem lógica, como se ali houvesse mil portas. Julião senta-se num trono, símbolo do seu poder. Seu cetro é um chicote. O ambiente é de alucinação, e o servil Clemente inconscientemente, por vezes, ridiculariza o patrão, sem que ambos se dêem [*sic*] conta disto. O guarda-roupa é sombrio, com forte sugestão clerical, ambientando o pensamento medieval do Sertão no início do século, com suas normas inquisitoriais.

Figura 1 – Foto de divulgação de “Os Mal-Amados”



Fonte: O NORTE, 27 de maio de 1977.

A foto apresentada juntamente com a descrição sobre a estética apreendida pelo diretor, nos apresenta uma visão das personagens: Mariinha, Paulina, Dr. Pedro, Clemente, e Julião, constituindo-se como uma forma de registro, uma busca pelo arquivamento da memória. No teatro, diversos registros podem ser estabelecidos, porém, por ser uma arte temporal, nenhum deles poderá recuperar o fato teatral em sua completude, isso porque aquele fato jamais ocorrerá da mesma forma.

Nos estudos teatrais, as fotos funcionam como um elemento analisável de um determinado objeto, funcionando como meio de análise crítica sobre algo. Metzler (2009) realiza algumas considerações a respeito do registro, como uma forma de realizar estudos teatrais baseados na imagem: a pesquisadora enfatiza algumas questões concernentes à ação de lidar com registros de divulgação e circulação jornalística, por meio da fotografia de divulgação de um determinado espetáculo, cuja pretensão está voltada para a conquista de um público, isto é, a venda de um produto, que, nesse caso, é o espetáculo anunciado. Sabendo disso, em que medida as fotos voltadas a esse objetivo realmente corresponde ao que ocorreria em cena? Não se pode negar que há uma enorme probabilidade de que essas fotos se utilizem de artifícios e formas que ajudem os interessados a alcançar tal objetivo.

Dessa forma, a foto de divulgação representa o que irá acontecer, porém não há uma comprovação do que de fato ocorreu e se foi da mesma forma como fora divulgado. Noção bastante ligada ao futuro, futuro este visto pela autora como uma “abstração que reside apenas no âmbito a imaginação; um tempo impossível, já que, em se realizar, deixa de ser; é

um tempo que não existe de fato – em se tratando de teatro, essa afirmação se potencializa, dado o seu caráter da arte do presente” (METZLER, 2009, p. 248).

Em relação ao seu caráter documental, a foto de divulgação está carregada por diversos pensamentos e, para o pesquisador em artes cênicas, a sua análise pode contribuir para considerações sobre o registro de “ideias, projetos e também valores estéticos”, de tal modo como afirma Metzler (2009, p. 249).

É o que podemos destacar em uma das fotos a que tivemos acesso até o momento, da montagem d’*Os Mal-Amados*, pois nela existe uma intenção de venda, isto é, o espetáculo, tanto é que se dedica uma série de críticas e posicionamentos, destacando-se o trabalho dos atores, do diretor, da dramaturga, do grupo cênico Paschoal Carlos Magno, etc. Através da foto, anteriormente exibida, observamos a intenção em trazer ao leitor do jornal uma concretude visual do que fora descrito, isto é, demonstrando a forma como o espetáculo traz esse ambiente de “claustro conventual”, uma espécie de trono de Julião (símbolo de poder), as portas e o clima sombrio, que funcionam como inferências realizadas mediante a descrição do ambiente em conjunto com a análise da foto de divulgação, que pretende divulgar uma impressão do espetáculo.

Através dos recortes analisados, observamos a estreia do espetáculo, em 27 de março de 1977 (Dia Internacional do Teatro), no Teatro Severino Cabral, em Campina Grande, e nos dias 06, 07 e 08 de maio do mesmo ano, no Teatro Santa Roza, na capital paraibana. Em seu elenco, “*Os Mal-Amados*” trazia célebres figuras do teatro campinense: Gilmar Albuquerque (Julião), Ligia Arnaud (Paulina), Florismar G. Melo (Isidoro), Ana de Fátima (Mariinha), Antonio Nunes (Clemente), Antônio Ernesto do Rego (D. Pedro) e Hermano José (Gumericino).

Lourdes Ramalho, antes do texto dramaturgico, escreve uma nota de indicação sobre o texto, funcionando como uma chave de compreensão do que será apresentado:

Regional – documentário do linguajar nordestino/costumes/preconceitos – enfocando idos de 1922 // Universal – porque em todas as épocas e em todos os lugares as mulheres foram sempre tratadas como objetos, propriedade dos homens. A personagem principal do presente texto, Julião Santa Rosa, muito tem ainda dos bárbaros que invadiram a Península Ibérica, ou dos pagãos que escravizavam as mulheres e faziam delas instrumentos de prazer ou vingança (RAMALHO, 1980, p. 83).

Ao evidenciar essa indicação, já se nota que a peça tratará dos preconceitos e da opressão da mulher, uma vez que a ação dramática se centra na figura de Julião Santa Rosa, um coronel bem típico do sertão nordestino, carregado de preconceitos. O enredo se passa no sertão nordestino no ano de 1922: Julião encontra-se irado por conta de uma situação

envolvendo sua filha, Ana Rosa, que se envolveu com um sacerdote da cidade, frequentador de sua casa, e que, conseqüentemente, acabou engravidando. Seu pai, ao descobrir o ocorrido, dá ordens para que matem o padre e pretende dar cabo de sua filha, tramando a simulação de uma morte natural. No decorrer da trama, diversos personagens participam da ação: Paulina (esposa de Julião), Mariinha (afilhada de Julião e Paulina), Clemente (criado), Isidoro (vizinho da família), Gumercindo (empregado) e Dr. Pedro Santos (advogado). Este último sendo sobrinho do padre, dirige-se a cidade para acertar contas com o assassino de seu tio.

Em capítulos anteriores, demonstramos a importância da escrita da dramaturga Lourdes Ramalho e a efervescência observada no teatro campinense/paraibano por conta de sua atividade. Em entrevista a Ronaldo Dinoá, publicada no Diário da Borborema (1982, p. 3), ao ser questionada a respeito dos prêmios conseguidos com seus textos a dramaturga esclarece:

O maior de todos, foi aquele prêmio nacional em Ponta Grossa, com a peça “As Velhas”; [com] “Os Mal Amados” recebemos o primeiro lugar de textos de concurso de dramaturgia que dividimos com João Pessoa; Menção Honrosa com “A Eleição”, e muitos prêmios de segundo e terceiro lugares.

*Os Mal-Amados*, portanto, foi uma peça nascida por esse incentivo – através de um concurso, e que, através disso, se propôs a atender os pré-requisitos para adequar-se ao que estava sendo proposto. Em nossas pesquisas, através da análise do álbum de recortes da dramaturga, tivemos acesso ao edital do II Concurso de Teatro Paraibano de Peças Teatrais – divulgado em João Pessoa, no dia 17 de maio de 1977. Considerando que os editais são gêneros que possuem um padrão, em relação ao que é proposto, identificamos a forma como este concurso incentivava a produção de textos de caráter regional, apresentando como objetivo: “estimular o desenvolvimento da dramaturgia paraibana”. No artigo 6, deste mesmo regulamento, é esclarecido que: “originais poderão versar sobre qualquer tema relacionado com a realidade nordestina, deverão ser inéditos e ter a extensão que permita um espetáculo de duração mínima de 90 (minutos)”. Diante disso, podemos compreender um pouco mais sobre a proposta de Lourdes Ramalho, uma vez que a dramaturga considera sua peça regional e universal, por tratar de temas e costumes de uma dada região, com suporte em uma temática universal, relacionada aos tabus ainda presente em nossa sociedade.

Creemos que, ao recuperarmos aspectos da peça, podemos analisá-la, problematizando-a em alguns elementos tensionais e de resignificação, retornando a questões apontadas nos

capítulos anteriores, utilizando-se do artifício das fontes, refletindo sobre a recepção crítica da peça, tomando como base a cena e entre outras problemáticas.

### 3.1 AINDA A DISCUSSÃO EM TORNO DO GÊNERO

“Os Mal-Amados é uma tragédia”. A frase pronunciada por Lourdes Ramalho em entrevista ao *Diário da Borborema*, no 05 de setembro de 1982, nos leva a refletir sobre o modo como a autora identifica sua produção. Na coletânea *Teatro paraibano, hoje* (CORRÊA NETO et. al., 1980), a peça é identificada sob a identificação de “Texto Teatral Trágico”. Nesse ponto, buscamos problematizar os pontos que envolvem essa questão. Sobre isso, Guinsburg; Faria e Lima (2006, p. 291) esclarecem a questão da tragédia nas manifestações teatrais brasileiras:

Esse gênero nobre do teatro, criado pelos gregos na Antiguidade, e recriado pelos italianos no Renascimento e principalmente pelos franceses no século XVII, não teve grande fortuna no Brasil. Nos nossos tempos coloniais, a vida teatral foi descontínua e limitada a pequenos festivais comemorativos, a espetáculos na sua maioria cômicos, realizados em ocasiões especiais, tudo muito tosco e incompatível com a grandeza da tragédia, que exigia intérpretes bem preparados para recitar os seus versos.

Diante das palavras dos autores anteriormente citados, percebe-se que já existe uma problemática em torno da produção da tragédia em nosso país, uma vez que eles declaram que tal forma “não teve grande fortuna no Brasil” e que o que se era produzido tinha um caráter cômico e, por conseguinte, não se equiparava à tragédia. Porém, o que realmente significa o texto teatral Trágico? O que se espera de um dramaturgo, cuja produção busca alcançar tal forma?

Lesky (1996) esclarece que a problemática em torno da arte trágica, mesmo abrangendo diferentes espaços, parte e retorna a questões envolvendo o que se produzia na Grécia, desde os primeiros prelúdios do trágico da obra de arte.

Há algo, sem dúvida, que podemos afirmar com inteira segurança: os gregos que criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação desde no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo (LESKY, 1996, p. 27).

Recuperando as considerações do pesquisador, não houve o desenvolvimento de uma teoria em torno da tragédia que abarcasse a concepção de mundo, assim como afirma Lesky (1996). Desde a Antiguidade, observam-se relações conflituosas em torno da definição da tragédia e, em 1824, propagou-se uma ideia sobre a essência desse problemática em que o trágico, segundo Müller (1824 *apud* LESKY, 1996, p. 31) é visto como “uma contradição irreconciliável” funcionando como a ponta de um fio que nos leva a questões bem mais profundas.

Um dos primeiros requisitos, em torno do aparecimento do efeito trágico, diz da “dignidade de queda”, isso significa dizer que para que um texto possa se encaixar nas modelações do trágico, ele deve estar relacionado explicitamente ao destino dos heróis: esta dignidade de queda relaciona-se ao modo como alguém que se encontrava em um alto patamar desaba dessa alta posição, para um destino miserável, um infortúnio. A ideia de que esses personagens deveriam ser reis, homens de Estado e heróis começou a ser combatida no século XIX, segundo Lesky (1996). Outro ponto, no tocante da relação entre o trágico e o herói relaciona-se à “altura da queda”, que, segundo Lesky (1996, p.33), “[...] deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível [...]”. Outro aspecto, diz da “possibilidade de relação com o nosso próprio mundo”, um dos pontos que diz da interação vida/arte, uma vez que se compreende quando o sujeito é atingido profundamente é que se experimenta o trágico. Um quarto ponto está para a consciência do sujeito em relação aos acontecimentos do ato trágico, pois se “uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (LESKY, 1996, p. 34), ou seja, esse ponto de vista demonstra que deve existir uma consciência, como uma prestação de contas.

Em Aristóteles, há indicações do que se deve ou não seguir para alcançar o efeito próprio da tragédia, e, um dos pontos destacados é a questão do despertar das emoções que o espectador deve sentir: medo e compaixão, esta última que se relaciona a uma compaixão a um sofrimento imerecido, da mesma forma como afirma Machado (2006):

[...] a tragédia não deve representar nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna ou da felicidade para a infelicidade, mas o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça e que, se cai no infortúnio, é por força de algum erro [*harmatia*] e não porque seja vil e malvado (MACHADO, 2006, p. 29).

O despertar desses sentimentos no espectador relaciona-se à finalidade de “purgar as emoções”, como apontou Lesky (1996), que se pauta na catarse. Isso significa que esta concepção da tragédia grega se fundamenta na transformação do negativo em positivo, ou seja, “essa emoção purificada que ele [espectador] sente nesse momento – que é uma emoção estética – é acompanhada de prazer” (MACHADO, 2006, p. 30).

Essas questões apontadas por Lesky (1996) e Machado (2006), nesse primeiro momento, relacionam-se com a apresentação das posições da tragédia enquanto modelo grego, isto é, apresenta-se, com base em Aristóteles, “um ponto de vista formal e classificatório, não vê a tragédia como expressão de um tipo de visão do mundo ou de sabedoria que a modernidade chamará de trágica” (MACHADO, 2006, p. 42). Pretendemos trazer problematizações da tragédia na peça de Lourdes Ramalho, a fim de demonstrar a forma como essa tradição reverbera em questões importantes para a compreensão da peça e de sua recepção crítica, através do texto/montagem d’*Os Mal-Amados*.

Na peça, os Santa Rosa são atingidos por uma situação trágica, após a descoberta de Julião em relação a Ana Rosa. A partir das ações do protagonista, situações cada vez mais sérias atingem sua família: através do assassinato do Padre – questão que será melhor esclarecida em momento oportuno; “a morte para o mundo” de Ana Rosa, uma vez que seu pai determina que irá enclausurá-la no sótão da casa em companhia dos ratos; o fato dele, Julião, ser atingido por uma hemiplegia, que deixa metade de seu corpo paralisado; assim como a descoberta feita por Dr. Pedro Santos (advogado) e o desfecho da história com a importante participação de Paulina. Considerando tais acontecimentos, através dessas questões apontadas por Lesky (1996), nas críticas e reflexões realizadas na época, principalmente, em torno de Julião nos leva a refletir sobre esta relação com o nosso próprio mundo:

Major Julião, personagem principal, psicopata, cultivador de ódios, agressivo, homicida, tirano? Quando lhe atirarão a primeira pedra? Acaso nascemos odiando? Ou adquirimos este sentimento no desejo de sobrevivermos a um meio-ambiente que não nos proporciona o prazer de nos auto-afirmarmos? Vivemos reagindo. Somos cadeia de estímulos e reações. A agressividade do Major Julião não poderia ser construtiva: - mal orientada, acaba gerando em sua forma destrutiva, o ódio (FIGUEIREDO, 1977).

Teresinha Figueiredo, através dessa reflexão realizada no jornal *O Norte*, em 27 de maio de 1977, nos leva a refletir acerca da aproximação entre o que ocorre na trama e a realidade presente na época, cuja permanência se observa nos dias atuais, sua crítica tem sob título

“Como os nossos ancestrais” e suas palavras trazem reflexões sobre a figura de Julião Santa Rosa como produto de seu meio, que age através de uma autoafirmação, como que suas atitudes fossem orientadas por estímulos e reações. Em diversos momentos da peça, o patriarca explicita a sua preocupação com a sua honra, afirmando coisas do tipo: “Eu tenho que acabar com essa com ela antes que a vizinhança toda tome conhecimento da desgraça e venha fazer chacota na minha cara! Tenho que acabar com essa cachorra antes que os vira-lata do mundo todo venha ganhar no meio terreiro!” (RAMALHO, 1980, p. 92).

Através das palavras de Teresinha Figueiredo (1977), portanto, podemos aferir que há essa relação trágica entre o acontecimento e a relação com o mundo:

Somos nós que estruturamos as gerações... O clima de tragédia em que se desenrola o texto é fruto da família patriarcal brasileira: fazendeiros e senhores de engenho que ainda permitem no quadro da industrialização. Nela, a família é envolvida em grandes contradições, que não podem ser superadas dentro do sistema vigente de valores institucionais, produtores do sentimento de culpa, maior obstáculo à formação de uma personalidade independente. A revolta irrefletida no Major Julião perde-se na desorganização final da ação: - hemiplégico, para não esmorecer, revitaliza seu impulso violento, alimentando a si mesmo, no vazio e na busca desesperada de qualquer objeto que o satisfaça: - “Paulina, reforce o que for de porta e janela com troço pesado e mande botar muita lenha dentro de casa... Atice a fogueria [*sic*], Quelemente! Já quase sem vida no chão ainda pretende: “- Se der um passo... atiro... Aqui ninguém dá Or...”.

Vê-se, diante das reflexões sobre o nascimento e o empreendimento em torno da tragédia, um radicalismo e a construção de algumas formas fixas. Uma outra concepção a este respeito relaciona-se a uma contradição inconciliável, isto é, demonstra-se que essa forma não admite soluções, pois esta agiria como uma contradição ao que se entende pelo termo em questão. Alguns empreendimentos modernos converteram esta falta de solução como ponto central para autenticar novas tragédias, porém, este fato traz à tona diversas problemáticas, isso porque Lesky (1996) apresenta-nos uma lista diversa de peças consideradas tragédias, porém que tiveram desfechos resolvidos, configurando-se como contraditórias em relação ao que a tradição apregoara desde a antiguidade.

Diante desse processo, observa-se um empreendimento relacionado à forma como a tragédia traz diversos acontecimentos dolorosos e cheios de sofrimento, assegurando “o efeito que Aristóteles reconheceu como específico, ou seja, o desencadeamento liberador de determinados afetos, foi ele necessariamente considerado, em grau cada vez maior, como o que caracterizava propriamente a tragédia” (LESKY, 1996, p. 37). Houve, do mesmo modo, uma conversão em relação a uma peça trágica como uma peça triste, observa-se, pois, que



muitas tragédias áticas possuem desfechos felizes e conciliatórios. Isso ocorre, pois, sob esse ponto de vista, o efeito trágico está para a mudança de destino, seja pela passagem da felicidade para infelicidade ou o sentido oposto, da infelicidade para a felicidade.

Até o momento, observamos questões a respeito da visão da problemática em torno da tragédia. Apoiados nisso, considera-se relevante o levantamento de algumas distinções conceituais entre três pontos. O primeiro deles corresponde à visão cerradamente trágica do mundo, assim como afirma Lesky (1996, p. 38), “que é a concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente”. O segundo ponto relaciona-se ao modo como se ascende o conflito trágico cerrado, em que a situação apresentada não possui saída, cujo fim é a destruição, todavia, por mais que esse discurso seja fechado não há uma representação total do mundo, sendo parcial. O terceiro fenômeno é a situação trágica, que nos apresenta elementos, em que a falta de saída não é definitiva, uma vez que se pode apresentar uma solução para tal situação.

Dessa forma, a utilização do termo “trágico” traz alguns clareamentos acerca da problemática levantada, cuja efetivação se dá em obras que terminam em reconciliações, ou seja, “apesar disso, chamamo-las tragédias, e isto não só para indicar sua pertinência a determinado gênero da literatura clássica mas também por causa de seu conteúdo trágico, que dentro dessas peças se configura em sua situação trágica” (LESKY, 1996, p. 39). Abre-se, pois, um leque de visões que possibilitam o uso do trágico, uma vez que se relaciona a esta abertura para o desenlace do conflito empreendido, o segundo que é essa maneira fechada do trágico e um terceiro que nos possibilita uma interpretação sobre o que realmente ocorreu, assim como explica em outras palavras o pesquisador:

Uma tragédia ática pode, como acabamos de ver, participar do autenticamente trágico na forma manifesta da situação trágica, o que não impede um desfecho feliz. Mas também pode ter por tema o conflito trágico fechado termina com a morte. [...] [assim como] o mais extremo aperfeiçoamento do trágico numa visão cerradamente trágica do mundo, ou se o poeta nos deixa aberto um caminho a libertação e a compreensão interpretativa (LESKY, 1996, p. 40).

No recorte ainda na série de posicionamentos acerca da peça no jornal *O Norte*, observamos a seguinte:

É o sentimento de honra do sertanejo, intrinsecamente ligado às coisas do sexo. “Os Mal-Amados” é uma tragédia em que entra também o sentimento

religioso medieval e que poderia passar-se na Sicília ou em qualquer outra parte do mundo, onde persistem normas rígidas, e às vezes irracionais de comportamento. O atrito da personalidade despótica de Julião Santa Rosa com mais uma heroica personalidade da galeria da autora Paulina Santa Rosa, esposa do patriarca que embora aparentemente submissa, traz dentro de si o germe da revolta que finda por explodir de maneira inesperada e brutal, compõe uma estória tensa, trágica (JOSÉ, 1977).

Tomando como base esse trecho, é possível elencá-lo ao que se vinha apresentando anteriormente, no que toca o desenlace da peça, durante o decorrer da ação dramática é possível observarmos diversas situações de grande tensão. Paulina, por sua vez, está sempre marcada por esse caráter submisso, tendo como indicações de fala “voz apagada”; “Trêmula, mas decidida”; “tomando coragem” e, com o decorrer dos acontecimentos, toma uma iniciativa inesperada. A todo momento intercedendo pela filha, Paulina se vê obrigada a atender as vontades de Julião, até que, no momento em que Gumercindo volta a casa para tirar satisfação sobre a acusação feita por seu ex-patrão. Ainda sobre o assassinato do Padre, a farsa é descoberta por Dr. Pedro Santos e, o patriarca, por sua vez, decide dar cabo de todos que estão contra ele ateando fogo na casa:

JULIÃO Quelemente! Abra o que for de baú e empilhe as roupa nessa fogueira do corredor! Vai ser a noite de São Bartolomeu! Quem for do lado daquele padre dos seiscentos diabos vai virar cinza hoje!

PAULINA Você tá doido? Queimar os pano da casa?

JULIÃO Ninguém vai mais precisar de pano aqui não. Defunto num troca de roupa...

VOZ DE FORA Arrocha a mão sem pena! Bota esse diabo abaixo logo!

JULIÃO Mariinha, bote mais lenha na fogueira! MARIINHA Se botar, pega no sóte!

JULIÃO É isso mesmo! Quero ver o sóte arder!

PAULINA Endoideceu duma vez!

CLEMENTE O fogaréu já tá esquentando tudo! (*Aparece num crescendo o vermelhão da fogueira, lá dentro.*)

PEDRO (*Pondo a arma no peito de Julião.*) Entregue-se duma vez, Julião Santa Rosa, assassino do meu tio!

JULIÃO Abaixei essa arma, idiota, que há muito num funciona. Pensa que eu era besta pra lhe dar uma que atirasse? Agora, sim, você tá debaixo de minha mira! Fique aí quietinho se quiser ver o fim da festança – bote os pano na fogueira, Quelemente!

PAULINA Julião, você tá tremendo. Daqui a pouco tem outra congestão e num tem quem vá lhe acudir. Vou trazer o resto do café que tá na panela. (*Sai.*) (RAMALHO, 1980, p. 143-144).

A passagem da infelicidade para a felicidade está presente na trajetória apresentada por Lourdes Ramalho, em *Os Mal-Amados*, uma vez que a peça está marcada por acontecimentos trágicos do início ao fim. O envenenamento de Julião – que representa seu infortúnio, delibera a libertação de todos daquela família, pois, através da atitude de Paulina torna-se possível a resolução para a situação de Ana Rosa:

PAULINA (*Entra e atravessa a mira que Julião faz para Pedro.*) Deixe essa besteira e venha tomar o café pra sua mão num tremer quando Gumercindo entrar.

JULIÃO Pra que essas delicadeza, logo agora?

PAULINA Num quero morrer nas mãos de um sobrinho! E do jeito que ele tá irado, num vai poupar a vida de ninguém! E eu preciso ficar viva – tenho que dar conta dos rato da casa...

(*As batidas e as vozes continuam perturbando. Mariinha e Clemente se movimentam.*)

JULIÃO (i.) Arre, que coisa ruim! Tá uma górdal!

PAULINA Foi requentado – acha que eu inda ia fazer café num destempero desse?

JULIÃO Tome, tá de cortar os figo.

[...]

PAULINA Vigie água pra apagar o fogo, Quelemente! Vá buscar terra lá fora! Abra a porta, deixe Gumercindo entrar – aqui num tem mais nada a fazer!

JULIÃO Se sair... eu... atiro... ai, (*Vomita.*) o café... (*Tenta levantar sozinho e sai torto, tombando, agarrado no estômago.*)

PAULINA (*Cínica.*) Que remédio milagroso – ele até andou!

GUMERCINDO A derradeira marretada! Força!

MARIINHA Eu vou abrir, Gumercindo!

JULIÃO Aqui... ninguém... dá or... or... tou me... quei... mando vivo! (*Roda sobre si mesmo várias vezes e cai, vomitando.*)

PAULINA Isso será mais quente do que o fogo do inferno?

CLEMENTE Ajuda a apagar a fogueira senão queima a santinha!

PAULINA Dana água, dana terra, chame esses home pra apagar o fogo!

JULIÃO Eu... aca... bo com... tu... di... nho... (*Vomita.*) (RAMALHO, 1980, p. 144; 148)

Após ser envenenado por Paulina com toxina para rato, Julião agoniza e a matriarca toma as rédeas da situação, mandando que acabem com o incêndio provocado por Julião. Ela, retira a chave do sótão do pescoço do defunto e fala para Dr. Pedro: “Você vingou seu tio! É seu, portanto, o galardão! Assuba naquela escada e traga pra vida a santa que durante oito ano viveu emparedada por esse arrenegado! ”.

Carmélio Reynaldo (A UNIÃO, 1977), em uma avaliação sobre *Os Mal-Amados* e outras peças de Lourdes Ramalho, demonstra seu posicionamento ao abordar a questão das definições acerca de um gênero em determinada peça. Para isso, ele traz alguns exemplos de espetáculos montados por Lourdes e sua mãe, Ana de Figueiredo, com seus alunos:

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 (REYNALDO, 1977, p. 16).

Diante desse comentário, Reynaldo esclarece sobre o modo popular como as peças eram definidas enquanto gênero, como uma espécie de amadorismo por parte da autora, o que nos leva a refletir sobre a seguinte questão: até que ponto a peça *Os Mal-Amados* configura-se como uma tragédia, nos termos tradicionais? Nessa mesma crítica, publicada no dia 15 de maio, ele demonstra algumas falhas em relação à peça, demonstrando seus posicionamentos e preferências, declarando:

Outros motivos que me levam a preferir *As Velhas* a *Os Mal-Amados* é a forma como a trama, nesta peça, se desenlaça e leva o advogado a descobrir o mandante do assassinato do tio. O recurso quebra totalmente o clima dramático quando o negro Clemente, à maneira dos personagens de esquetes circenses, fornece pistas das quais qualquer pessoa deduz o restante, e depois desconversam atrapalhado, tentando remendar. Ora, se o escravo era a única pessoa de confiança de Julião Santa Rosa, não poderia agir como um tolo nem um tagarela para assunto de tal natureza! (REYNALDO, 1977, p. 16).

A partir daí, Reynaldo inicia uma série de apontamentos em relação a alguma inadequações, que na sua opinião cercam a montagem da peça, através da figura de Clemente,

principalmente. O autor ressalta que, em muitos momentos, a peça assemelha-se mais a uma farsa do que a um drama. Para ele, essas falhas podem ser atribuídas ao modo de trabalho do diretor:

É possível que a direção tenha prejudicado a elaboração desses dois personagens [Paulina e Mariinha] no espetáculo, pois a montagem é um exemplar típico do “Teatro do Diretor”, onde o maior destaque são os “achados” da direção, que geralmente sacrifica texto e atores. A direção de José Francisco Filho merece restrições principalmente na tentativa de dar um clima de teatro do absurdo à montagem – segundo informa Hermano José (assistente de direção) no *Jornal da Paraíba* de 12 de março deste ano – pondo algumas marcações que lembram mais Farsa do que Drama, principalmente em Clemente, que se movimenta como um palhaço e representa com todos os chavões do gênero, quebrando logo o clima criado com a entrada de Paulina e Mariinha com os castiçais (REYNALDO, 1977, p. 16).

Em relação à linguagem utilizada, em diversos momentos, podemos perceber forte presença do linguajar regional, característico do sertão nordestino. Reynaldo, ao realizar um comparativo em relação a linguajar utilizado em diferentes peças da dramaturgia, demonstra uma melhor adequação em relação a condição social, enfatizando a importância de uma pesquisa vocabular a este respeito:

Em *A Feira e Os Mal-Amados*, a pesquisa de Lourdes Ramalho para captar corretamente [o] falar [d]o povo sertanejo está mais cristalizada, inclusive com personagens falando de acordo com sua condição social. Em *As Velhas*, o linguajar está na forma bruta, cada palavra parece ter sido pesquisada e repensada antes de ir pro papel e isso dar [sic.] ao texto, no palco, uma força dramática surpreendente.

Apesar da condição social dos personagens de *Os Mal-Amados* exigir um falar mais próximo da forma “correta”, no espetáculo, mais do que em *As Velhas*, os atores cometeram vários deslizes, falando “incorretamente” tantas vezes que para explicar usarei um semelhante (me parece que o único) sucedido em *As Velhas*, com Ana de Fátima na sua magistral interpretação de Branca, que me ocorre agora. Em determinado momento ela está contando um caso de que alguém necessitou correr e diz “pernas pra que te quero”, quando o sertanejo, nesta expressão, diz “perna”, no singular, em vez do plural, que ao ouvido o espectador já ambientado com a ação soa mal (REYNALDO, 1977, p. 16).

Apreende-se, portanto, que a crítica destaca uma melhor adequação em relação ao falar nordestino nas peças – *A Feira* e em *Os Mal-Amados*, o que nos leva a crer que os atores compreenderam a proposta da dramaturgia, que em diversos momentos utiliza-se de vocábulos característicos da fala, adequando-se à condição social, o que, na opinião de

Carmélio Reynaldo, aponta para a falta de uma maior lapidação como em *As Velhas*. Lourdes, em seu empreendimento com *Os Mal-Amados*, “como nas suas outras peças, [ tem como] veículo os costumes e o linguajar do povo do Sertão, que ela conhece muito bem e a que dedica pesquisa constante. O tema é o preconceito sexual, principalmente o tabu da virgindade” (O NORTE, maio de 1977).

Através das interpretações em torno da recepção e críticas levantadas em torno da peça, algumas hipóteses podem ser construídas, sob o ponto de vista que *Os Mal-Amados*, possui sim um conteúdo trágico, porém, não se configura como uma tragédia clássica, visto que, durante o espetáculo, em diversos momentos, há uma quebra do clima tenso, por exemplo, através das conversas e gafes cometidas por Clemente. Além disso, outra questão é a forma como se realiza o desfecho, através da vingança de Paulina, que para Reynaldo poderia ter assumido um papel mais vigoroso, uma vez que personagens femininas, anteriormente construídas por Lourdes, possuíam uma forte carga de personalidade:

Ao elaborar os personagens de *Os Mal-Amados*, faltou à autora identificação com cada um dos personagens, tendo ela concentrado todo o vigor em Julião Santa Rosa, o que deu a Gilmar Albuquerque material para explorar sua capacidade como ator. Antes de ver a peça pensei que Lourdes Ramalho tinha descarregado um vigor catártico em Paulina ou em Mariinha, como nas anteriores em que os personagens femininos são pessoas de forte personalidade. Mas isso não aconteceu, embora se sinta ter sido essa a intenção da autora (REYNALDO, 1977, p. 16).

Em tal caso, algumas conjecturas podem ser evidenciadas: observa-se que as personagens mais vigorosas, neste caso, não são as mulheres, e sim, os homens, fator evidenciado pelo o título *Os Mal-Amados*. Paulina, Mariinha e Ana Rosa – esta que não participa em nenhum momento da ação dramática, são reféns dos ditos de Julião, ou seja, elas são representadas de modo mais apagado se formos comparar a outras peças da mesma autora, como, por exemplo, em *As velhas* – através das matriarcas Ludovina e Mariana. Todavia, através da personagem feminina Ana Rosa, compreende-se em torno dessa questão do trágico uma “dignidade de erro”, sendo possível observar um processo ascensional, apesar das questões trágicas que a envolveram, com base nas relações dos demais personagens, isto é, a forma como eles a descrevem, ao contrário do que faz Julião. Diante das atitudes do padrinho e sobre a situação de Ana Rosa, Mariinha declara:

MARIINHA Isso é um agouro! Ana Rosa caída de cama e um caixão de boca aberta esperando por ela! Era até bom que morresse logo – só assim assubia pro céu!

JULIÃO De qualquer jeito ela assobe – nem que seja pra um bem pertinho daqui – o céu dos rato! E por isso é que chamei vocês. Quando Quelemente alimpar o sóte, mande levar uma quarta d'água, um tamborete, a rede e o bacio, qué pra ela fazer as necessidade – a “santa” vai assubir pro céu com tripa e tudo!

MARIINHA De quem Padrinho tá falando?

JULIÃO Da nova moradeira do sóte. Ana Rosa, se num morrer de verdade, vai morrer pro mundo – guardadinha lá em riba... Viva só pros de casa.

Esse processo de ascensão ocorre, por exemplo, quando ela é colocada no sótão – parte de cima da casa dos Santa Rosa. Além disso, vale destacar a forma como Clemente dirige-se a ela em diversos momentos como “Santinha”, “Prinspa”, “Virge”. O patriarca ao encomendar o caixão de Ana Rosa, trama sobre a forma como dirá as pessoas que sua filha morreu, manda Clemente colocar pesos de areia no caixão e fechar com pregos, a fim de que nenhum curioso descubra a verdade. Ana Rosa, apesar de não participar da ação dramática, é aquela que move todos os personagens em sua volta e que, ao passar por esse período de enclausuramento, encontrará a liberdade no processo de queda vivenciado por Julião Santa Rosa, que culmina em sua morte e no desenlace da peça.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Institucionalizar o efêmero não é um percurso simples, ainda mais quando se trata de uma pesquisa em teatro, cujo caminho é cheio de percalços que dificultam a atuação do pesquisador. Portanto, dificilmente ele conseguirá construir e finalizar a sua pesquisa em sua totalidade, uma vez que fatores como o tempo interferem diretamente nos resquícios deixados pela manifestação teatral.

Questionamentos em torno da metodologia em pesquisas teatrais, empreendimentos acerca da construção de uma Historiografia do teatro brasileiro, principalmente a uma história que não foi escrita, foi o que nos motivou a realizar esta pesquisa. Isso porque as pesquisas realizadas até o momento em torno do teatro brasileiro estão voltadas a autores já consagrados e a determinadas regiões em que a atividade teatral acontecia com mais recorrência, as quais são polos, hoje, em pesquisas desse porte.

Tomando como base tais indicações, adentramos em um universo teatral em busca de respostas, a fim de esclarecer e discutir, mesmo que rapidamente, sobre o teatro moderno e as influências observadas em nosso cenário nordestino/paraibano/campinense, a partir do reconhecimento da cena como ponto de partida para os estudos sobre a arte de representar. No tocante às representações teatrais campinenses, nos ancoramos em Lourdes Ramalho, como agitadora e incentivadora cultural do teatro paraibano, seja como professora e/ou dramaturga, uma mulher que ainda é desconhecida no âmbito da dramaturgia nacional, em comparação a outras figuras, mas que tem forte representação na cultura teatral em Campina Grande – cidade natal de seu coração, de onde alcançou voo. A dramaturga e sua obra em torno de uma perspectiva cíclica foi tema crucial de nossas discussões, da mesma forma como a sua participação em diversos concursos que incentivou o momento teatral paraibano, principalmente, do início ao fim da década de 1970, através das suas peças “Fogo Fátuo”, “A Feira”, “As Velhas” e “Os Mal-Amados”.

Em nossa empreitada, foram poucos os registros encontrados sobre o objeto analisado, nos detemos à investigação do álbum de recortes de Lourdes Ramalho, uma espécie de *clipping*, em que a autora trazia recortes de jornais, sem seguir ordem cronológica ou temática, possuindo notícias, reportagens e críticas relacionadas as suas produções. Além disso, analisamos alguns resquícios sobre sua produção no material organizado por Duílio Cunha, em sua pesquisa sobre o teatro paraibano, pelo qual tivemos acesso ao material de jornais da



capital paraibana, João Pessoa. Fatores que nos leva a crer que, através do acesso a outras fontes, esta pesquisa pode ser ampliada futuramente, uma vez que existem acervos e materiais jornalísticos organizados em bibliotecas e que ainda não foram investigados.

Sob essas condições, buscamos construir uma peça do grande mosaico da história do teatro paraibano, em torno da dramaturga Lourdes Ramalho e da peça “Os Mal-Amados”. Através do percurso analítico empreendido que, apesar das dificuldades, pode contribuir para a compreensão da recepção crítica da peça, através do empreendimento em torno da cena e do texto, levando sempre em consideração as motivações das fontes secundárias consultadas, ou seja, em que os textos jornalísticos, por exemplo, passam por um “juízo de valor eventual”, não sendo imparciais no que cerne os seus objetivos de divulgação, exigindo-nos, portanto, o artifício da prova e contraprova, a fim de compreender através dos olhos de outrem a estética apreendida por esta montagem de 1977.

A importância em torno da temática presente na peça analisada é um fator relevante a ser destacado, pois continua atuando de maneira forte em nossa sociedade contemporânea, isso porque a mulher ainda é tratada como objeto e propriedade do homem. A crítica construída por Lourdes desmascara uma sociedade patriarcal que impõe formas de comportamentos em relação a mulher, envolvendo a questão da virgindade, da pureza, em que a mulher deve se preservar e uma vez que foge desse padrão sofre as consequências. Além disso, observa-se a crítica também em relações que envolve o catolicismo, através da relação entre Ana Rosa, demonstrando questões e temas polêmicos que continuam sendo debatidos e que possuem, portanto, um caráter universal, como afirma Ramalho (1980).

Além desses pontos temáticos, no que concerne à recepção e definição do gênero da peça, empreendemos a aplicação de uma nova vertente em torno da compreensão da tragédia e da filosofia do trágico, demonstrando, através da aplicação em críticas e referências em torno da peça na época de sua montagem, assim como afirmações da dramaturga, compreendendo, portanto, que há um conteúdo trágico em “Os Mal-Amados”, porém, a peça não representa a tragédia nos moldes clássico dos gregos, ou seja, alguns apontamentos a este respeito foram realizados, mas que ainda requerem um maior aprofundamento e ampliação, o que resultaria em outra pesquisa.

## REFERÊNCIAS

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

\_\_\_\_\_. SCHNEIDER, Liane; MACIEL, Diógenes. O teatro feminino-feminista-libertário de Lourdes Ramalho. **Faces de Eva**. nº 21. Edições Colibri. Universidade de Nova Lisboa, 2008, p. 63-78.

\_\_\_\_\_. A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, Sheila Diab. AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs). **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005, p. 315-331.

BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). **Para um história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 333-375.

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

\_\_\_\_\_. 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.

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

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23. Disponível em: <[http://www.janduarte.com.br/textos/teoria/invencao\\_tradicoes.pdf](http://www.janduarte.com.br/textos/teoria/invencao_tradicoes.pdf)>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

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

\_\_\_\_\_. FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). Tragédia. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 291-292.

GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes A. V. (orgs.). **Dramaturgia e Teatro: intersecções**. Maceió: EDUFAL, 2008.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

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.

MACHADO, Roberto. Poética da tragédia e filosofia do trágico. In: \_\_\_\_\_. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Azhar, 2006, p. 23-49.

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. **Scripta Uniandrade**, v. 10, n. 1, p. 92-108, jan.-jun. 2012. Disponível em: <[http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%2010\\_1\\_final\\_12.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%2010_1_final_12.pdf)>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília-DF, v. 18, n. 28, p. 327-347, 2009.

\_\_\_\_\_. ANDRADE, Valéria. A dramaturgia/teatro em cordel de Lourdes Ramalho. In: GOMES, André Luís. MACIEL, Diógenes A. V. **Dramaturgia e teatro**: intersecções. Maceió: EDUFAL, 2008, p. 101-130.

\_\_\_\_\_. 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; João Pessoa: Bagagem; Ideia, 2005, p. 113-122. MACIEL

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.

MORAES, José Marcos Batista de. **DO TEXTO À CENA, DA CENA AO TEXTO**: Reflexões sobre diferentes encenação d'as velhas, de Lourdes Ramalho. 2014. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

PAVIS, Patrice. Para uma teoria de Cultura e de Encenação. In: \_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva: 2008, p. 1-20.

\_\_\_\_\_. Do texto para o palco: um parto difícil. In: \_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva: 2008, p. 21-42.

RABETTI, Beti. 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.

\_\_\_\_\_. **História do teatro como História da cultura**: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. Folheto, Rio de Janeiro, n.2, p. 16-21, 1998.

RAMALHO, Lourdes. Os Mal-Amados. In: CORRÊA NETO, Alarico et. al. **Teatro paraibano, hoje**. João Pessoa: A União, 1980, p. 81-150.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85-92, jul. 1996. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2019/1158>.

## TEXTOS E ARQUIVOS PESQUISADOS EM JORNAIS

DINOÁ, Ronaldo. D. Lourdes Ramalho: uma mulher a serviço da cultura teatral campinense. **Diário da Borborema**, Campina Grande, 05 set. 1982, p. 2-3.

FIGUEIREDO, Teresinha. Como nossos ancestrais. OS MAL AMADOS: UMA TRAGÉDIA SERTANEJA. LOURDES RAMALHO: POR UM TEATRO PARAIBANO. **O NORTE**, João Pessoa, 27 mai. 1977.

QUEIROZ, Paulo. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. OS MAL AMADOS: UMA TRAGÉDIA SERTANEJA. LOURDES RAMALHO: POR UM TEATRO PARAIBANO. **O NORTE**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

JOSÉ, Hermano. Uma linha quase absurda. OS MAL AMADOS: UMA TRAGÉDIA SERTANEJA. LOURDES RAMALHO: POR UM TEATRO PARAIBANO. **O NORTE**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

\_\_\_\_\_. A autora. OS MAL AMADOS: UMA TRAGÉDIA SERTANEJA. LOURDES RAMALHO: POR UM TEATRO PARAIBANO. **O NORTE**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

\_\_\_\_\_. Os Mal-Amados. OS MAL AMADOS: UMA TRAGÉDIA SERTANEJA. LOURDES RAMALHO: POR UM TEATRO PARAIBANO. **O NORTE**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

\_\_\_\_\_. O grupo. OS MAL AMADOS: UMA TRAGÉDIA SERTANEJA. LOURDES RAMALHO: POR UM TEATRO PARAIBANO. **O NORTE**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

“MAL-AMADOS” ESTRÉIA HOJE NO SANTA ROZA A PARTIR DE 21 HORAS. **O NORTE**. João Pessoa, 6 mai. 1977, p. 3.

PEÇA “OS MAL-AMADOS” FARÁ SUA TEMPORADA NO STA. ROZA. **O NORTE**. João Pessoa, 23 abr. 1977, p. 5.

QUEIROZ, Paulo. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. OS MAL AMADOS: UMA TRAGÉDIA SERTANEJA. LOURDES RAMALHO: POR UM TEATRO PARAIBANO. **O NORTE**. João Pessoa, 27 de maio de 1977.

REYNALDO, Carmélio. Sobre Os Mal-Amados e outras peças de Lourdes Ramalho. **A UNIÃO**, João Pessoa, 15 mai. 1977, p. 16.

II CONCURSO PARAIBANOS DE PEÇAS TEATRAIS. **A UNIÃO**, João Pessoa, 27 mai. 1977.