



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

**ESPETÁCULO N' *A FEIRA*:  
LOURDES RAMALHO E A ATIVIDADE CULTURAL CAMPINENSE**

Fernanda Félix da Costa Batista

CAMPINA GRANDE – PB  
Outubro, 2016

FERNANDA FÉLIX DA COSTA BATISTA

**ESPETÁCULO N' A FEIRA:  
LOURDES RAMALHO E A ATIVIDADE CULTURAL 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.

B333e Batista, Fernanda Félix da Costa  
Espetáculo n'a Feira [manuscrito] : Lourdes Ramalho e a  
atividade cultural campinense / Fernanda Felix da Costa Batista. -  
2016.  
48 p.

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.História do teatro. 2.Teatro paraibano. 3.Dramaturgia. 4.  
Lourdes Ramalho. I. Título.

21. ed. CDD B869.2

FERNANDA FÉLIX DA COSTA BATISTA

ESPETÁCULO N<sup>o</sup> A FEIRA:  
LOURDES RAMALHO E A ATIVIDADE CULTURAL 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 discussão sobre as relações entre o Teatro e a História, tomando como ponto de partida os estudos sobre o Teatro brasileiro relacionados ao teatro moderno, a partir das pesquisas empreendidas principalmente por Brandão (2001) e Maciel (2012), com vistas a problematizar o lugar do teatro nordestino no cenário nacional e o silenciamento das artes cênicas dessa região diante da produção do eixo Rio-São Paulo. Tem-se como objetivo compreender a importância de Lourdes Ramalho para o teatro campinense, bem como para o cenário nacional, mediante pesquisas sobre a obra da autora e sua divisão em ciclos. A pesquisa resultante se caracteriza como documental ao passo que utiliza fontes de jornais e outros documentos impressos para tecer considerações sobre a peça *A feira*, encenada em 1976, constitui-se enquanto um documento histórico aberto às interpretações que dialogam com o contexto de produção em que foi produzido/recebido. Diante da análise empreendida é possível perceber um constante diálogo entre o texto ramalhiano e o cenário histórico-cultural vivido no Brasil entre os anos 1965-1985, bem como o uso de linguagem que se quer representativa da realidade cultural representada pela dramaturgia.

**PALAVRAS-CHAVE:** história do teatro; teatro paraibano; dramaturgia; Lourdes Ramalho.

## ABSTRACT

This is a discussion on the relationship between theater and history, taking as its starting point the study of the Brazilian theater related to modern theater, from research undertaken mainly by Brandao (2001) and Maciel (2012) etc., with a view to discuss the place of the northeastern theater on the national scene and the silencing of performing arts this region before the production of the Rio-São Paulo axis. It has been aimed at understanding the importance of Lourdes Ramalho to Campina Grande theater as well as to the national scene, through research on the work of the author and its division into cycles. The resulting research is characterized as documentary while using sources of newspapers and other printed documents to make considerations on the part The fair, staged in 1976, is constituted as an open historical document to interpretations that dialogue with the production context in which was made / received. In the face of this analysis it is possible to realize a constant dialogue between the ramalhiano text and the historical-cultural scenario lived in Brazil between the years 1965-1985, as well as the use of language that is both representative of the cultural reality represented by the playwright.

**KEYWORDS:** history of the theater; Paraiba theater; dramaturgy; Lourdes Ramalho.

## AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim de uma graduação com a sensação de dever cumprido é difícil, é gratificante, mas, acima de tudo, é emocionante, por isso escrevo essas palavras com lágrimas nos olhos ao lembrar de todos aqueles que contribuíram de alguma forma para esse sonho se tornar real.

Primeiramente, agradeço a Deus, por toda a força que me deu para chegar até aqui. Quantas vezes me senti fraca diante dos obstáculos impostos pela vida, e pela vida acadêmica, mas Deus me levantou, mostrando que eu conseguiria seguir adiante.

Agradeço a minha mãe, MARIA HELENA, por me mostrar a importância dos estudos, por ser meu exemplo de mulher e de professora, por brigar comigo sempre que eu dizia não ser capaz de fazer alguma coisa. Muito obrigada pelas sábias palavras, pelas reclamações e por acreditar em mim. Agradeço a toda a minha família, em especial à minha tia, IRENE, por ser, também, um exemplo. Obrigada por sempre se preocupar comigo, com a minha saúde, e com as noites que eu passava em claro estudando, pelas palavras sábias, e por ser uma incentivadora dos meus estudos.

Não poderia deixar de agradecer ao meu amor, VAGNER, por me aguentar, mesmo quando nem eu me aguentava, por estar sempre ao meu lado, por acompanhar o meu desespero e tentar me acalmar, mesmo que não tenha conseguido, e por sempre demonstrar ter orgulho de mim, até mesmo nas pequenas vitórias no dia a dia da universidade.

Agradecerei a Deus todos os dias pela vida do meu orientador, DIÓGENES, por me aceitar como sua orientanda, pela paciência que teve comigo a cada dia. Muito obrigada por ser um professor tão bom, por quem eu tenho enorme admiração desde o primeiro período do curso. Obrigada, principalmente, pelo companheirismo e pelo exemplo de profissional/professor que eu levarei para a vida. Agradeço ainda aos professores Kalina Naro Guimarães e Duílio Pereira da Cunha Lima, que participaram da banca examinadora, obrigada pela atenção e pelo conhecimento compartilhado.

Não poderia deixar de mencionar, nesse momento, a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida através do PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência) que foi muito importante para o meu crescimento profissional. Agradeço ainda à minha coordenadora Magliana Rodrigues, pela oportunidade de participar do projeto, e às minhas supervisoras Geovana Nóbrega e Alessandra Miranda, que tanto me ensinaram sobre ser professora. Obrigada a todos que fazem/fizeram parte do *Nas trilhas da língua portuguesa*.

Não pensei que esses agradecimentos fariam eu voltar no tempo e lembrar de tanta coisa, lembro, nesse momento, de cada professor que contribuiu para a minha formação agradeço imensamente a cada um, por serem exemplos de profissionais excelentes. Obrigada por tudo.

Para finalizar, não poderia esquecer daqueles que estiveram comigo a cada dia de aula, durante esses quase quatro anos, Isidoro, Benilde, Roberta, Monalisa, Joseilma, Jayanne, Paula, Caroline, Rogério, Heloísa, Leonardo, obrigada por fazerem parte da minha vida, e da minha história, sem vocês esse tempo não teria graça, não faria sentido.

Vou terminando meus agradecimentos por aqui, simplesmente por não ter mais lágrimas. Muito obrigada a todos: Eu venci!

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2. CONCEPÇÕES METODOLÓGICAS: POR UMA HISTÓRIA DO TEATRO ....</b>	<b>12</b>
<b>3. LOURDES RAMALHO: A TRILHA DA DRAMATURGA E DOS SEUS CICLOS.....</b>	<b>20</b>
<b>4. “A FEIRA”: UMA TRAGICOMÉDIA EM SEU CONTEXTO .....</b>	<b>30</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>45</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>47</b>



## 1. INTRODUÇÃO

A Literatura tem sido forte aliada da história, na medida em que os textos literários interagem com o contexto social em que são produzidos. Com o teatro não é diferente, apesar de seu caráter efêmero, a produção teatral, ao longo dos anos, tem ganhado espaço no cenário nacional, e tem conseguido mostrar sua importância, pois, além de uma expressão artística, o teatro é uma forma de representação do homem e de sua visão de mundo.

Sabendo que o texto é fortemente influenciado pelo contexto em que é produzido, e que, por sua vez, é capaz de contar, sob uma determinada ótica, a história sociocultural de um lugar, e, mais que isso, é capaz de influenciar toda uma época de produção, buscamos neste trabalho responder às seguintes perguntas: De que maneira os sentidos produzidos pelo texto *A feira*, de Lourdes Ramalho, contribuem para a identidade do contexto histórico em que foi produzido e em que é recebido contemporaneamente?; há uma identidade regional pautada na expressão de tipos, linguagem e espaços representados?; esta representação regional ainda é representativa para o contexto contemporâneo?, como os discursos sobre o teatro de Campina Grande auxiliam na composição de uma história de sua encenação?

Para tanto, tomamos com objeto de estudo o texto *A feira*, da dramaturga Lourdes Ramalho, famosa por suas produções teatrais em meados dos anos 1970. Buscamos, portanto, analisar como este texto, montado em 1976, contribui para reflexão e análise de um dado pedaço da história do teatro de Campina Grande, na busca por contribuir com aspectos do estudo da historiografia do teatro no Brasil – tema lacunar, e que, provavelmente, como afirmou Sábato Magaldi, difícil de ser empreendido, pois

Talvez a tarefa não seja de um único pesquisador: exige busca paciente em arquivos e jornais, leitura de alfarrábios e inéditos, a esperança de que se publiquem documentos inencontráveis. Todos fornecemos subsídios para a obra – acreditemos – um dia virá a lume. (MAGALDI, 1996, p. 289 *apud* Guinsburg; Patriota, 2012, p. 45).

Escrever a historiografia do Teatro brasileiro é, assim, tarefa que demanda várias pesquisas sobre o tema, até porque as atividades desenvolvidas em cada região do país têm as suas próprias especificidades. Portanto, a história do teatro brasileiro deverá reunir todas essas histórias, sendo um estudo que perdurará por vários anos. Sabendo da carência desses

estudos, buscamos contribuir tendo como base a atividade cultural de Campina Grande, partindo da produção de Lourdes Ramalho, em diálogo com recortes de jornais que ajudam a reconstituir as narrativas produzidas no contexto de suas encenações.

Uma das grandes características do teatro, e também o maior desafio para quem o pesquisa, é o seu caráter efêmero, mas, provavelmente, seja também este o seu grande valor. Nesta perspectiva, Tânia Brandão já afirmou que, ao escrever história do teatro estamos estabilizando o seu caráter efêmero, e, de certa forma, eternizando aquilo que seria esquecido no tempo. Quanto ao pesquisador, pode-se dizer que ele executa

[...] uma operação paradoxal: uma aclamação no sentido de transpor um fato de sensibilidade corrente para a imortalidade, e um rebaixamento, no sentido de olhar o gênio de uma época não mais com o embevecimento, mas sim com as lentes do juízo crítico. (BRANDÃO, 2001, p. 200)

De tal forma, ao empreender a pesquisa proposta estamos imortalizando fatos, reconstruindo aspectos da história da cultura de um dado momento histórico da cidade que não vivenciamos, a partir dos resquícios deixados pelo tempo, não apenas no texto teatral, mas em outras fontes, escritas e produzidas por quem o vivenciou. Por isso, ao decidir por estudar a história do teatro estamos reconhecendo e valorizando as práticas culturais instauradas na cidade em determinado tempo de sua história, que vão além das contribuições deixadas pela obra escrita.

Objetivamos, de forma geral, construir uma história da atividade cultural em Campina Grande, mediante a análise da montagem e do processo de recepção do texto *A feira*, de Lourdes Ramalho. Para tanto buscamos empreender uma pesquisa de caráter documental com vistas ao levantamento da recepção e história da montagem desse texto, analisando os sentidos produzidos por esse texto e sua contribuição para a identidade do contexto histórico em que foi produzido. Assim, nosso trabalho se estrutura em três partes: na primeira delas, intitulado “Concepções metodológicas: por uma história do teatro”, fazemos uma exposição sobre as discussões em torno do teatro moderno e as concepções metodológicas necessárias à pesquisa documental; na segunda parte, intitulada “Lourdes Ramalho: a trilha da dramaturga e dos seus ciclos”, é discutida a produção da obra ramalhiana em ciclos e a importância da escrita regional da autora no cenário nacional; a terceira parte, intitulada “*A feira*: uma tragicomédia em seu contexto”, articula o texto com os recortes de jornais que foram encontrados, buscando, assim, compreender a relação entre o texto e o contexto de produção e montagem.

## 2. CONCEPÇÕES METODOLÓGICAS: POR UMA HISTÓRIA DO TEATRO

A história do teatro brasileiro sempre esteve voltada às produções artísticas do eixo Rio-São Paulo, o que contribuiu para um silenciamento em torno daquilo o que era desenvolvido no restante do país. Assim, no que toca, principalmente, ao desenvolvimento do, assim chamado, teatro moderno brasileiro, o Rio de Janeiro destaca-se, inicialmente, pela sua potência econômica e cultural no início do século XX; já, no segundo momento, São Paulo, por outro lado, revolucionou certas condições de profissionalização do teatro brasileiro, viabilizando este projeto em outras vertentes (cf. BRANDÃO, 2009).

Se retornarmos no tempo, entenderemos que o teatro, tomado enquanto *sistema*, no Brasil, surgiu no século XIX após a chegada da Família Real portuguesa, uma vez que as encenações eram uma das formas de lazer mais requeridas pelos europeus que por aqui aportaram, influenciando a formação do padrão de gosto da elite brasileira da época. Anos se passaram e as produções teatrais brasileiras foram sendo fortemente influenciadas pelo teatro francês do século XIX (cf. BRANDÃO, 2001). É assim que apenas no século XIX poder-se-á falar em um sistema teatral no Brasil, pois, como explica Maciel (2014), nesse período é possível identificar fatores que contribuíram para tal, a saber:

Temos que considerar que, neste caso, o *sistema*, configura-se a partir de dados específicos: [1] a presença de um autor/dramaturgo, que escreve [2] uma obra, considerada a partir de técnicas de comunicação disponíveis, neste caso, não só fixada em um livro impresso, mas também, a representação da peça, num edifício teatral, devidamente tomado a partir da crescente nacionalização da técnica, dos elencos, dos personagens, etc., para um [3] público, não só restrito ao público-leitor, mas, e principalmente, ampliado ao público de teatro, espaço importante de socialização, somado à crescente atividade crítica acerca das peças: seja sobre o texto, seja em torno da sua representação no palco. (MACIEL, 2014, p.24. Grifo do autor).

As artes cênicas<sup>1</sup>, desde as primeiras representações no país, estiveram marcadas por um certo distanciamento das camadas populares, mas o que não se pode negar é que o

---

<sup>1</sup> Aqui, vamos concordar com o uso indicado por Tânia Brandão, quando ela afirma que “[...] iremos designar aqui como *artes cênicas* apenas o *teatro*, em função de nossa própria orientação acadêmica, muito embora considerando que a simples palavra *teatro* deva desencadear várias controvérsias, que não poderemos explorar no momento.” (BRANDÃO, 2006, p. 107).

teatro é umas das mais ricas artes nacionais. Considerada uma forma de representação do homem e de sua visão de mundo, é também uma representação condicionada pelo momento histórico cultural em que tal representação é produzida e, por isso mesmo, interage com este contexto histórico e com as suas condições de produção/recepção. Pensando por esse viés, é possível reconhecer a contribuição do teatro para a produção de conhecimentos ligados não apenas às artes, mas às outras ciências humanas que se relacionam, direta ou indiretamente, com o homem e com o meio social e cultural em que ele está inserido.

Assim, ao buscar a história das artes cênicas no Brasil encontramos, como dito acima, o Rio de Janeiro e São Paulo como fortes expoentes dessa produção estética, mas só há, de forma sistematizada, pouco ou nenhum registro de ordem historiográfica e crítica dessa atividade no restante do país. É possível supor que essa ausência documental é consequência de um contexto social em que as relações entre arte e sociedade são ainda concebidas a partir de uma visão influenciada pelas expressões que se querem eruditas (cf. MACIEL, 2014), e, portanto, tendem a excluir dados modos de produção. Uma outra questão também se refere ao caráter regional das produções de fora do eixo, pois “às obras de literatura regionalista era atribuído um valor estético baixo ou nulo” (CHIAPPINI, 2014, p. 32).

Isto posto, é considerar a negação que o cenário nacional tem dado às demais regiões o que nos impulsiona a realizar uma pesquisa de cunho historiográfico, com vistas à tessitura de uma história dessas representações, contribuindo para a sistematização do teatro nordestino, particularmente de um período do teatro produzido em Campina Grande – PB, tomando um estudo de caso relativo a uma encenação de *A feira*, da dramaturga Lourdes Ramalho, em 1976.

Metodologicamente, ao considerar uma produção de historiografia sobre o teatro, o pesquisador se defronta com, pelo menos, dois obstáculos, o primeiro e já muito conhecido é a *efemeridade* do evento teatral, e o segundo é aquele que se refere à *veracidade* das fontes utilizadas. Falemos, neste momento, do primeiro obstáculo desse tipo de estudo, a efemeridade, tendo em vista que estamos tratando do estudo do teatro moderno, e, como tal, considerando o espetáculo estamos lidando com a história de uma perda, pois, é como se antes de acontecer o fato cênico já se perdesse no tempo, até porque ele “não é feito para ficar, mas para a representação” (BRANDÃO, 2007, p. 27). Diante dessas considerações a autora aponta que,

[...] quando fazemos uma pesquisa sobre o teatro que nos cerca, ainda em cartaz, este objeto irá deixar de existir e iremos sempre, em algum momento, trabalhar em sua ausência, vivenciando o que se poderia denominar *dilema referencial* [...]; o objeto não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos. (BRANDÃO, 2006, p. 111. Grifo da autora).

Por isso, é também devido ao trabalho com o efêmero que a pesquisa adquire substância, afinal “escrever história do teatro é [...] institucionalizar o efêmero e é também reduzir o impacto sensacional das musas de uma época” (BRANDÃO, 2001, p.199), musas essas compreendidas como autores e profissionais da cena que deram sua contribuição para a história da cena nacional, mas que foram esquecidas no tempo, ficando, portanto, “tristemente reduzidos a rele condição histórica graças à ação das lentes do pesquisador” (BRANDÃO, 2001, p.199). Desta feita, empreender uma pesquisa de cunho historiográfico é algo como “reconstituir as cenas de um crime”, é enfrentar uma busca incansável por pistas de um momento que não pode ser reconstituído, um momento que é fluido e que se perdeu no tempo. Nessa perspectiva, a autora supracitada apresenta uma maneira de buscar essas pistas, indicando ao pesquisador um caminho a ser trilhado, apresentando os recortes de jornal, como uma das principais fontes para esse tipo de estudo: uma pesquisa que se defina enquanto *documental*.

A pesquisa que estamos empreendendo pertence a dois polos amplos e complexos, o estudo da História e do Espetáculo (cf. RABETTI, 2006). Dois campos do conhecimento com distintas práticas, com métodos de análise diferenciados, mas que conseguem, até certo ponto, dialogar entre si. Sendo assim, para que os estudos ocorram de modo adequado é importante observar que

o teatro é uma arte temporal, quer dizer histórica; é a arte que acontece essencialmente no tempo e esta condição determina que a pesquisa em teatro se dê em função dos estudos da temporalidade, ou mais objetivamente, em função da história. Portanto, a metodologia da pesquisa teatral é necessariamente a metodologia dos estudos históricos. (BRANDÃO, 2006, p. 115)

Dessa maneira, essa pesquisa começa a se delinear buscando um diálogo entre dois campos do conhecimento, por isso demanda uma metodologia que contemple também os estudos de cunho historiográfico em relação ao teatro, sendo necessário deixar de lado o pensamento elitista e valorativo que predomina, muitas vezes, entre os pesquisadores ao exaltarem, primordialmente, a presença das “estrelas” ou do ator “monstro sagrado”

BRANDÃO (2001).<sup>2</sup> Tal metodologia contribui para a (re)constituição da história do teatro que está sendo proposta, neste caso, especificamente, a história da atividade cultural de Campina Grande a partir dos resquícios deixados nos recortes de jornais que circulavam no contexto que estamos considerando: são críticas teatrais, crônicas e reportagens sobre as apresentações ocorridas na cidade na década de 1970, com forte presença da dramaturga Lourdes Ramalho.

Estes materiais de pesquisas são concebidos por BRANDÃO (2009) como “vestígios secundários”, pois são resquícios deixados pela cena, que ajudam o pesquisador a reconstituir de alguma forma o acontecimento teatral. Recorremos, para tal, aos álbuns de recorte da artista, que podem construir, mediante um modo de interpretar, uma “história de si”, tal como a pesquisa empreendida por Machado (2015) que, ao utilizar o *clipping*<sup>3</sup> para analisar como ocorre a construção de uma narrativa de si, aponta para a solução que buscamos encontrar para lidar com os recortes que formam, “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).

Este *arquivo pessoal* é formado, por sua vez, a partir de um material público, que é, também segundo Machado (2015, p. 228), uma “fortuna crítica” da autora. É preciso ter um senso crítico em relação ao material estudado, principalmente em nosso caso, pois sendo marcado por aspectos de uma história de si, e, portanto, impregnado por interesses – uma vez que foram encontradas apenas as críticas positivas, que exaltam e recomendam a autora e suas apresentações. Dessa maneira, o material estudado pode ser tendencioso, marcado pelo interesse de quem o produziu/organizou, na medida em que, hipoteticamente, se considera que o material foi editado, havendo sobre ele uma intervenção subjetiva.

Logo, há, neste tipo de estudo, que se definir como o termo história está sendo concebido. É válido destacar, ainda, a confusão que frequentemente assola o uso dos termos história e memória neste tipo de pesquisa. Como já é possível notar, este estudo é um olhar para o passado, e, portanto, encontra-se ancorado nas discussões sobre história e

---

<sup>2</sup> Feito isso, é necessário começar a procurar os anônimos, aqueles que, mesmo atrás das coxias, deram sua contribuição para que o espetáculo acontecesse, testemunhas que podem contribuir para a reconstituição de um espetáculo, porque participaram desse acontecimento, e que, mesmo fora da cena, são anônimos, mas “anônimos diferentes dos mortais comuns. São fatos ou existências de alguma forma tocados pelo fulgor das estrelas com que convivem e a cujo brilho servem, foram *contaminados*”. (BRANDÃO, 2001, p. 199. Grifo da autora).

<sup>3</sup> Com base no material que estamos considerando, Machado (2015) considera o *clipping* como um acervo constituído a partir de materiais impressos e divulgados sobre o espetáculo. Dessa maneira, a partir dessa organização é possível considerar que há a possibilidade de uma “história de si” sendo contada.

memória. Em nosso caso, a *história* é o maior operante, como concebe Nora (1993, p. 9): “A história é a reconstrução quase sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”. A história contribui, neste caso, para a análise das narrativas que foram criadas ao longo do tempo sobre determinado acontecimento.

Para uma compreensão satisfatória dessas narrativas, o pesquisador precisa também manter uma postura acordada com a pesquisa, pois deve ser capaz de olhar para seu objeto de estudo com um juízo crítico, postura contrária à simples apreciação do objeto, evitando clamores desnecessários, pois o “que se considera fundamental é observar, neste caso, é o tratamento analítico a ser empreendido e que, no âmbito historiográfico, difere do exercício crítico apreciativo” (RABETTI, 2006, p. 38). Compreende-se que, não raro, o pesquisador deixa-se influenciar pela admiração que tem pelo ator, escritor, enfim, pela estrela que brilha em sua pesquisa, e isenta-se do juízo crítico, tão necessário ao seu trabalho, conferindo, assim, pouco distanciamento e, ao contrário, deixando aflorar uma maior subjetividade relativa ao estudo em curso.

Como foi dito anteriormente, escrever a história do teatro é considerar também os anônimos que participam de sua composição, mas, mais que isso, é também considerar tudo o que há em volta da produção: o momento histórico será, neste caso, fundamental para a compreensão do que é pesquisado. Assim, o contexto histórico cultural de apresentação e de produção do espetáculo é importante para a compreensão do fato teatral como um todo. São as práticas instauradas sobre o fazer teatral que corroboram para a uma interpretação capaz de abranger o máximo de informação e interpretações possíveis do texto e, quando possível, da cena.

A concepção de teatro moderno trouxe consigo uma revolução, assim como ocorre em outras artes, na medida em que apresenta uma nova maneira de ser concebido, considerando como o centro do fazer teatral a *encenação* (cf. BRANDÃO, 2001). Falar em espetáculo, na perspectiva que estamos considerando, é uma maneira de expressar a compreensão na distinta relação que há em vista do teatro moderno, cuja ênfase reflete a importância dessa concepção para as pesquisas de cunho historiográfico. Ressaltamos que, como afirma Tânia Brandão, uma pesquisa textocêntrica, ou seja, em que o texto é o centro, não daria conta desta ordem de pesquisa, devido aos limites impostos pela materialidade do gênero escrito. Mais que isso, o próprio texto dramático também é fugaz, pois “a explicitação plena do texto só acontece na cena” (BRANDÃO, 2006, p. 111)

em diálogo com os demais elementos que ali estão e contribuem para o espetáculo acontecer conforme pensado/planejado por todos. Ainda que encenado outras inúmeras vezes, o contexto será distinto, pois, como afirma Pavis,

As encenações de um mesmo texto dramático, particularmente as realizadas em momentos históricos diferentes, não dão a ler o mesmo texto. É verdade que a letra do texto é a mesma, porém o seu espírito varia consideravelmente. [...] (PAVIS, 2008, p. 25).

Dessa maneira, o teatro, tomado como *moderno*, tal como o conceito fundamentado no século XX, considera, além do texto, outros elementos como importantes eixos do teatro, que fogem à hierarquia tradicionalmente encontrada, em que os principais atores e autores estão em primeiro lugar. Numa perspectiva historiográfica, todos os elementos constituintes do fazer teatral devem ser considerados, interpretados e relacionados. Tais maneiras de conceber o fazer teatral estão em consonância com os conceitos de história considerados por Brandão ao apontar que,

a definição de História adequada ao trabalho em História do Teatro só pode ser aquela proposta em sintonia com o conceito de moderno, condição que privilegia o reconhecimento da encenação como dinâmica poética fundante do fato teatral. Automaticamente a opção invalida a possibilidade de uma História cujo centro de gravidade seja a análise da dramaturgia, como já se observou acima. E tal se dá na medida em que a encenação é o ponto axial do teatro do século XX até mesmo para o debate das peças. (BRANDÃO, 2001, p. 203).

Assim, trabalhando com a noção de teatro moderno, inevitavelmente, a história foge da visão que deve contemplar apenas a dramaturgia, ou seja, o texto. A encenação torna-se o centro para uma interpretação mais geral, por assim dizer, e minuciosa, em que os elementos ao redor da prática teatral corroboram a percepção da encenação como um todo. Esses elementos são todos aqueles resultados da encenação, tanto no que diz respeito ao que está intrínseco ao teatro, como os elementos extrínsecos, como vemos adiante,

Para que se fale em História do Espetáculo e para que esta história incorpore as condições essenciais do teatro do século XX, é preciso fixar alguns pressupostos metodológicos básicos. Em primeiro lugar, não está mais em pauta a mera análise dos textos das peças ou de outras materialidades nobre e incontestes que possam permanecer ao lado e adiante da cena, mas, antes, é preciso estabelecer os vestígios que desvelem o fato teatral e fixar uma tipologia das fontes para o estudo do teatro, abrangendo, além de impressos e manuscritos diretamente ligados à dinâmica da montagem, os jornais, as fontes orais e os documentos



orais, as imagens, as fotos, os vídeos, os filmes e os documentos iconográficos diversos. São todas fontes primárias, ainda que se mantenham em relação mais direta e próxima com o fato estudado, surjam como registro mais imediatos do que outras, cuja razão de ser é extremamente uma certa distância em relação ao objeto, que poderiam, então, ser qualificadas como fontes primárias de segundo grau. (BRANDÃO, 2001, p. 213)

Na perspectiva em que estamos centrados, adotamos os recortes de jornais que constituem os álbuns de Lourdes Ramalho, como fontes primárias de segundo grau, pois elas estão mais distantes do processo da cena, o que lhes confere, em alguns casos, maior apreciação crítica e analítica, pois que são “vestígios espectadores”, diferente daqueles que estão envolvidos emocionalmente com o trabalho teatral, concebidos como “vestígios atuantes”, em contato direto com a cena (BRANDÃO, 2009). Todavia, deve-se ter também um olhar crítico em relação ao material jornalístico em análise, pois é preciso

se despir de qualquer *fetichismo* diante do texto de jornal, reconhecer sua materialidade fugaz e parcial, sua vulnerabilidade, latentes em seu modo de fazer. Estas circunstâncias transformam os textos da imprensa em objetos paradoxais, pois tanto aparecem como seguidores de uma norma absoluta de veiculação de informação, o que seria condição fundamental de sua existência, como operam com um elevado índice de erros de informação, falha constitutiva decorrente de seu modo de produção (BRANDÃO, 2001, p. 214. Grifo da autora)

As fontes consideradas para esta pesquisa são compostas por reportagens, críticas jornalísticas, crônicas e outros materiais de cunho informativo, no entanto, é preciso verificar que os jornais são guiados por uma ideologia, logo, expressam um ponto de vista em relação ao que é abordado, o que desconstrói a totalidade de sua pretensa veracidade. Assim, o pesquisador precisa, portanto, confrontar as informações encontradas. Além disso, toda crítica é feita a partir de um ponto de vista, através da “*incorporação* [e] da percepção extremamente diferenciada, de cada fatia de público que a assiste” (RABETTI, 1998, p. 18) e, sendo assim, as críticas elaboradas sobre algo são tecidas a partir de uma determinada concepção e escala de valor subjetiva.

Nessa perspectiva, partindo das fontes que serão consideradas neste trabalho, a história aqui empreendida caracteriza-se como *documental*, em oposição ao que Brandão (2001) denomina como história monumental, esta última direcionada para contemplação das obras de arte, enquanto a primeira enfatiza os vestígios deixados pelas obras. Ela afirma ainda que o pesquisador não deve querer “ressuscitar” a obra original, o espetáculo,

o que cabe a essa pesquisa é mesmo “promover uma forma de história peculiar” (BRANDÃO, 2001, p. 215).

Para a historiografia que pretendemos construir, apresentamos um diálogo com a encenação mediada pela análise crítica dos álbuns de recorte, que apresentam vestígios dessa apresentação. Com essa pesquisa, os nossos olhos se voltam para a década de 1970, período em que o teatro de Campina Grande obteve momentos de sucesso graças às apresentações de várias peças locais pelo Brasil, destacando-se a presença constante das peças da dramaturga Lourdes Ramalho.

### 3. LOURDES RAMALHO: A TRILHA DA DRAMATURGA E DOS SEUS CICLOS

Para a pesquisa que estamos propondo neste trabalho, um estudo de caso dentro da história do teatro em Campina Grande – PB, tomamos como base a produção de Lourdes Ramalho, a qual, segundo os estudiosos da autora, é uma das maiores influenciadoras da arte teatral do nosso Estado. Como já dissemos anteriormente, este estudo constitui-se como um olhar para o passado, não só porque estamos falando em escrever História, mas devido ao tempo de maior produção da dramaturga em estudo, a década de 1970.

Maria de Lourdes Nunes Ramalho, atualmente, mora em Campina Grande e, por causa da idade, não escreve peças com a mesma proporção que fez no início de sua caminhada pelo teatro. Por outro lado, pensando no passado da produção artístico-cultural da dramaturga, é possível compreender como ela contribuiu para o reconhecimento da produção cênica de Campina Grande ao longo do território nacional. Todavia, se retomarmos uma compreensão mais ampla, não podemos desconsiderar que a contribuição da família Nunes Ramalho para a cultura popular do Brasil começa antes mesmo da produção dramaturgica de Lourdes Ramalho, pois a produção literária popular é algo intrínseco à biografia de sua família, à história de vida da autora e à sua formação artística.

Antes mesmos de ter renome no âmbito da produção teatral do país, começou sua produção no teatro de forma expressiva, apesar da pouca idade quando começou a escrever. Vejamos:

Sua atividade dramaturgica teria, então, um ponto de origem, apenas guardado na memória pessoal, familiar e poética, quando, ainda adolescente, um texto que escreveu para as festividades de fim de ano do internato onde estudava em Recife – PE causou furor ao denunciar a estrutura moral hipócrita de funcionamento do estabelecimento de ensino, fato que pode ser tomado como o limiar de uma linguagem de teatral que, em seu desenvolvimento se aliou às possibilidades de expressão de uma artista que nunca aceitou aquilo que podia ser modificado: principalmente em relação a uma crescente vertente anticlerical, tornada uma tônica na sua obra. (MACIEL, 2012, p. 94)

Identificamos que a produção dessa dramaturga é marcada, desde a sua origem, pela luta por direitos de grupos minoritários, em defesa do que ela considera correto. As primeiras produções da autora não possuem muito destaque, são textos feitos para

encenação em casa ou na escola em que estudava, como dito acima. Somente na década de 1970, Lourdes Ramalho passa a ser conhecida pelos críticos de teatro, quando suas peças são encenadas fora de Campina Grande, através de festivais de teatro amador que aconteciam pelo país, principalmente na região Sul e Sudeste. É desse momento de descoberta do teatro ramalhiano que pretendemos tratar, notadamente da época da encenação de *A feira*, em 1976. Além desse texto, outras peças fazem parte desse momento *áureo* do teatro campinense, bem como da descoberta/reconhecimento da dramaturga, são eles: *Fogo – fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *Os mal – amados* (1977), *A eleição* (1978), esses textos possuem entre outras semelhanças o desejo da autora em representar características do povo nordestino (cf. MACIEL; ANDRADE, 2008)

No entanto, por muito tempo, Lourdes não foi reconhecida como dramaturga, tampouco seus espetáculos tiveram o devido reconhecimento estético. A poetisa, como foi denominada por muito tempo, teve grande participação no desenvolvimento da cultura e da arte em Campina Grande, entre suas contribuições estão: a fundação do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno e a inauguração do Teatro Anna Brito (voltaremos a falar deles em outro momento), mas, mesmo diante de suas contribuições para a região em que vivia e produzia, Lourdes não foi inicialmente reconhecida como uma dramaturga, era conhecida como “a poetisa” ou “a professora”, como é possível observar no recorte de jornal abaixo,

Fomos recebidos pelo casal Paulo – Carolina Zilli, com as características de sua personalidade – Fidalguia e hospitalidade. Ali, uma surpresa nos aguardava; Amadores do grupo FACMA e Campinenses de cultura iam encenar a peça – AS VELHAS – de autoria da *poetisa e escritora conterrânea* Maria de Lourdes Ramalho e eu, era o homenageado. (OLIVEIRA, 1975, p.2. Grifos nossos).

Esse recorte faz parte do jornal *Diário da Borborema* e dá conta de uma apresentação de *As velhas*, em Campina Grande, em uma residência, no ano de 1975, tendo como autor Eurípedes Oliveira. A crônica é denominada “Alma sertaneja” e faz um relato, de forma muito entusiasmada, sobre a apresentação feita pelo grupo da FACMA - Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira. No entanto, ainda que teça elogios à autora, em momento algum há referências a ela enquanto dramaturga, mas como poetisa ou, também, como escritora. Contudo, pode haver quem diga que o uso desta ou daquela palavra seja uma forma de estabelecer coesão no texto, evitando o uso repetitivo do nome

da autora, mas, ainda no mesmo texto, o autor fará uso de *poetisa* para fazer menção à Lourdes, mais uma vez.

Drama simples, sem exageros, vividos mil vezes na realidade, interpretado por gente jovem que traz em si o sangue daqueles mesmos personagens que eles estavam representando. Verdades ditas, sem o recurso das invencionices fantasiosas. Trabalho verdadeiro de folclore nordestino, escrito diante da realidade. Sua autora, a poetisa Maria de Lourdes Ramalho revelou nele um espírito de observação elevado, autêntico. Sentiu e retratou o drama de uma retirada, com os ranchos à sombra das oiticicas e não lhe faltou nem água salobra que servia para matar a sede. O esforço da autora e do seu grupo de jovens intérpretes revela a sobrevivência dos princípios nobres que disciplinavam a formação dos espíritos nas gerações passadas; nem todos os jovens procuram fontes poluídas na ânsia de cultura. Voltaremos a rever os princípios formadores da decência de viver. (OLIVEIRA, 1975, p.16).

Para fechar suas considerações sobre a apresentação assistida, que o surpreendeu positivamente, o cronista tece alguns elogios à produção ramalhiana, diga-se de passagem, merecidos tendo em vista a qualidade que ele afirma ter o texto e a encenação, mas, ainda assim, o autor do texto se mantém chamando Lourdes de *escritora* e *poetisa*. Tais denominações mostram que, apesar da qualidade dos escritos de Lourdes e do trabalho empreendido pelo seu grupo cênico, para o momento e contexto cultural em que ela produzia, aparentemente, não havia o conhecimento das distinções entre as especificidades estéticas de cada arte – talvez, porque poetisa fosse algo que designasse, por si só, sua alta habilidade estética e trato com as palavras. Por outro lado, é possível inferir, também, que o crítico, talvez, não quis dar-lhe a denominação de dramaturga devido o seu lugar, de mulher, na sociedade supondo a autora está aquém dessa nomeação enquanto artista, ou, de outro lado, que isso poderia diminuí-la, diante de certa maneira de hierarquizar os gêneros literários, como maiores ou menores.

Em outro recorte, dessa vez do jornal *O Norte*, que circula na cidade de João Pessoa, na mesma data, Lourdes Ramalho é exaltada pelas apresentações de sua peça pelo Brasil, mas, ainda assim, não recebe o epíteto de dramaturga, mas o de professora,

“As velhas”, encenado pelo grupo de Campina Grande, com direção de Antônio Câmara, foi uma amostra de linguagem do agreste paraibano, recolhida pela *professora* Maria de Lourdes Ramalho, que conservou no texto toda a pureza da comunicação dos sertanejos e que para ser atendido pelas platéias do Sul, exigiu inclusive a distribuição de um pequeno dicionário. (CORREIO, 05/09/1975. Grifo nosso.)

O texto do jornal, dessa vez, fala sobre as apresentações de grupos paraibanos de teatro e suas encenações no Sul do país, as quais impressionaram pela qualidade dos textos e pela desenvoltura dos atores em cena. Ao citar a apresentação, o jornalista a denomina enquanto a *professora*, sua profissão por muito tempo. Dessa maneira até o ano 1975 Lourdes é identificada pela crítica, ainda, como *a professora, a poetisa, a escritora*, situação que aos poucos passará a ganhar outros perfis, com a divulgação de suas peças, que foram ocorrendo em diversos festivais do país – como se esta sua atividade como dramaturga ainda não fosse reconhecida, pois que não se consolidara.

Até o momento, estamos falando das referências feitas à Lourdes até o ano de 1975, mas, durante o 1º Festival de Inverno de Campina Grande, ocorrido em julho do mesmo ano, após a apresentação da peça *As velhas*, ela recebe a visita do embaixador Paschoal Carlos Magno, que tece elogios a seu textos. É a partir de então, que tanto a crítica teatral, quanto a própria autora, passa a reconhecê-la como *a dramaturga* Lourdes Ramalho começa a partir disso, o reconhecimento de Lourdes como uma dramaturga campinense. Assim, após ser reconhecida e se reconhecer enquanto dramaturga, Lourdes passa a produzir espetáculos mais expressivos, que buscam entre outras coisas levar para o restante do Brasil um (re)conhecimento das tradições do Nordeste e do povo nordestino, enfatizando suas lutas e sua força.

Nessa perspectiva, as discussões engendradas sobre tais tradições são essenciais para as pesquisas baseadas na história, pois contribuem para uma melhor compreensão de determinados costumes e interpretação de resquícios históricos encontrados nos textos analisados. Diante disso, compreendemos que as marcas da tradição contribuem para eternizar as marcas regionais e de regionalidade, as quais já foram também exploradas pela literatura canônica nacional, com autores como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos etc. Mas, os enredos tecidos por Lourdes estão muito apegados às tradições do povo que, muitas vezes, são esquecidas/ignoradas. Dessa maneira, a dramaturga leva o receptor a olhar para o passado e identificar suas raízes, compreendendo como são condicionados os comportamentos e os valores dos sujeitos. Mais que isso, considerar as tradições expressas nos textos é também uma forma do pesquisador-historiador entender determinados fenômenos, com vistas a interpretá-los.

Diante das suas contribuições para o cenário artístico-cultural, não é equivocado reconhecer que a dramaturga campinense se constitui como uma referência para escritores iniciantes, ou aqueles com experiência, além de ter se tornado referência para os que

estudam teatro. Dessa maneira, sabendo da vasta produção da autora e de determinadas características que distinguirão esses textos, Maciel (2012) considera a produção artística ramalhiana em uma perspectiva cíclica. É através da contribuição dos estudos de pesquisadores como Andrade (2012) e Maciel (2012), que se dedicaram ao estudo da produção dramaturgical de Lourdes Ramalho, que encontramos uma sistematização dessa produção, que é organizada, segundo os pesquisadores, em ciclos distintos, com objetivos diferenciados:

A visão da obra ramalhiana em ciclos, além de expor um projeto estético em desenvolvimento a partir de diferentes frentes de pesquisa, que se voltam para a construção de novas maneiras de ver o mundo, promovendo uma importante discussão em torno dos arranjos sociais e da cultura, abre espaço, ainda, para uma dimensão ideológica que expõe, a cru, estes mesmos arranjos, mas apresenta novas possibilidades para o seu rompimento e para um devir, este sempre em construção. Categorizar, então, esta obra e seus ciclos, como regionalistas é passar do real para o outro lado, como diria Fernando Pessoa, em que o regionalismo, para além de instrumento secciona, passe a ser uma noção de integração, marcada pela diferença que se nega a ser igual, por se entender diferente, dessemelhante. (MACIEL, 2012, p. 106)

Nessa perspectiva, a obra de Lourdes Ramalho estaria dividida em três ciclos: segundo Maciel (2012), no primeiro ciclo estariam textos, como *Fogo – fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *A feira* (1976), *Os mal – amados* (1977), *A eleição* (1978).

[...] nos quais se decanta o protagonismo feminino como força propulsora da ação dramática, mesmo que esta não se centre apenas no conflito de gênero, mas na maneira como tal conflito é desencadeado pela assimetria de poder estabelecida pelo todo complexo das relações sociais, cultural e econômicas. São textos em que o patriarcado, ou pelo menos sua feição mais tradicional, está em *xequê* – pela modificação dos paradigmas hegemônicos de masculinidade, posto frente a perfis femininos que representam (e nos indagam sobre) o enigma da igualdade e da diferença, tudo isso disposto pela dramaturga como uma tensão entre a ruína e ascensão econômica e moral da família. (MACIEL, 2012, p. 99)

No primeiro ciclo, que tem início nos anos 1970, estariam os textos citados acima marcados pela temática social. Esse primeiro ciclo é um momento de (re)conhecimento do público e da crítica teatral em relação à Lourdes, é um período de afirmação através dos textos. São textos que buscam representar o Nordeste e seu povo, as dificuldades enfrentadas no sertão, em relação à seca, à pobreza, aos desmandos políticos etc., operando uma clara denúncia social, mostrando a todo o Brasil uma realidade, muitas vezes,

ignorada. Além dessas temáticas, em alguns textos, estariam presentes discussões sobre o papel da mulher, em textos como *As velhas*, mas também em outros, como *A feira*, é possível perceber a força da matriarca em nome da família, diante dos problemas impostos pela sociedade patriarcal da época.

Notamos que as discussões engendradas por Lourdes são, também, atuais, pois dialogam com questões que estão em pautas nos discursos contemporâneos, como o empoderamento da mulher e as lutas por seus direitos e por liberdade. Assim, a representação da luta feminina por seus direitos, frente à cultura machista, seria, nos dois ciclos, o ponto de intersecção. Isto revela também um determinado reflexo da vida e produção da dramaturgia de Lourdes Ramalho, afinal ela é uma dramaturga que teve, também, que lutar pelo reconhecimento de sua produção artística e pelo seu reconhecimento enquanto dramaturga, fato que, como já comentamos, só aconteceu pelo incentivo de Paschoal Carlos Magno, durante o I Festival de Inverno de Campina Grande, em 1975.

Ainda segundo os estudiosos da obra ramalhiana que estamos considerando, é possível eleger o segundo ciclo dessa produção cênica. O segundo ciclo tem seu início na década de 1990, marcado pelo diálogo entre a tradição nordestina e a tradição dramática ibérica. Além disso, no que diz respeito aos aspectos formais do texto, nesse período, os textos de Lourdes são concebidos como *dramaturgia em cordel*, denominação dada pela própria autora (cf. MACIEL; ANDRADE, 2008). No segundo ciclo tendo, portanto, Lourdes outros objetivos que se distanciam daqueles propostos no primeiro ciclo. Entre as principais características deste ciclo está a forma do texto, o qual é produzido em versos, notadamente em textos como *Romance do conquistador*, *Charivari*, *O trovador encantado*, *Presépio Mambembe*, *Guiomar filha da mãe*, etc.

Enquanto o primeiro ciclo buscava dar voz aos grupos marginalizados, dar vez aos excluídos da sociedade e denunciar os problemas sociais típicos, principalmente, do Nordeste, como é o caso da seca e da pobreza; o segundo ciclo traz a mulher de uma forma que, a princípio, reforça os estereótipos relacionados a ela, contudo, não deixa de tratar, em segundo plano, de temáticas sociais. Quanto a essa representação da mulher temos, nesses textos, “uma representação que se aproxima perigosamente de imagens estereotipadas da mulher como encarnação do diabo, aliás, bastante frequentes na tradição do folheto.” (MACIEL; ANDRADE, 2008, p. 114). No entanto, apesar dessa primeira impressão, Lourdes, na leitura do todo do texto, constrói “imagens de forte impacto, relacionadas à



vivência da sexualidade feminina característica de vários outros momentos da dramaturgia de Lourdes Ramalho.” (MACIEL; ANDRADE, 2008, p.114).

A divisão da produção cênica em ciclos segundo Maciel (2012) é definida por vários critérios que,

não são apenas os critérios estilístico-formais ou meramente conteudísticos que podem determinar a composição de cada ciclo, mas a possibilidade de identificar as suas relações de ordem ideológica e política, com vistas a interferir numa ordem histórica vigente: daí podermos falar de um “ciclo enclave”, no qual avultam um conjunto de “alegorias nacionais”, composto pelos seguintes textos: *Guiomar sem rir sem chorar*, *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Guiomar filha da mãe*. (MACIEL, 2012, p. 104)

A partir dessas considerações e dessa visão dos ciclos da obra ramalhiana, identificamos uma das principais características da produção artística considerada: o apego às tradições nordestinas, refletidas não só nas temáticas aludidas nas peças, mas também pela linguagem em que se expressam, por isso, a produção de Lourdes é rotulada como regionalista, o que, em detrimento de outros conceitos, revela-se um tanto preconceituoso, se comparada à tradição que se quer vinculada à literatura erudita.

Todavia, como se sabe, a escrita de caráter regionalista vai além dos limites colocado às produções conceituadas como tais meramente a partir de suas temáticas, como é o caso de vários textos que trazem à tona a seca e o homem sertanejo, como afirma Lígia Chiappini, ao buscar

definir o regionalismo literário não apenas como um conceito temático (vinculado às regiões não hegemônicas de um País, e, sobretudo, às áreas rurais), mas a um modo de formar, híbrido, enquanto utilizador de formas da literatura urbana dirigido a um público da cidade. E, ao mesmo tempo, tematizando e querendo exprimir, não apenas os aspectos exteriores do homem rural, mas sua forma de pensar, de sentir, de falar e de narrar. O regionalismo, como modo de formar, diferente da literatura canônica, mas diferente também da literatura trivial, um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens, tradicionalmente alijados das Letras, e restritos à determinada região, mas sem renunciar de antemão a uma aceitação suprarregional. (CHIAPPINI, 2014, p. 51)

Assim, é necessário encontrar uma maneira de conceber as produções regionalistas para além dos limites impostos pela tradição literária, que considera, muitas vezes, essas produções como menores. É válido, ainda, compreender que as obras regionalistas não são resultado de uma cultura subdesenvolvida, ou que seriam inválidas para a produção que se

quer universal, por assim dizer (cf. CHIAPPINI, 2014). Isso porque a obra de Lourdes Ramalho explora temas já reconhecidos na literatura canônica teatral, mas “mediante a representação daquele contexto espaço temporal atreladamente a uma perspectiva nacional-popular, visto a dramaturga colocar-se como disposta a representar o seu “povo”, enquanto uma articulação orgânica de suas visões de mundo e da vida.” (MACIEL, 2012, p.96).

Por esta perspectiva, esta obra ganha rótulo de regionalista, em uma perspectiva inferiorizada, como o exótico, considerando-a menor que outras literaturas produzidas no país. Ao invés de tê-la como uma forma de leitura, em que se relaciona a temática explorada e seu contexto de produção, a literatura regionalista é silenciada pelo cenário nacional, que dá voz apenas a “alta literatura”. Mas uma literatura adjetivada como regional sofre pelo fato de parecer “ser sinônimo de pobre, arcaico, menor ou não elaborado, [...] ou, também, como já superado, em termos de avaliação crítica, quando curiosamente passaria a indicar algo em desuso [...]” (MACIEL, 2012, p. 96). Devemos entender, então, as obras regionalistas como integrantes de uma tendência dentro do sistema, de modo que não seja associado a uma carga valorativa, em que se desvaloriza o regional em detrimento ao nacional.

Em se falando de obras marginalizadas a dramaturgia de Lourdes é duas vezes marginal, se considerarmos o contexto em que ela produz, primeiramente, estamos falando de uma literatura subscrita no rótulo de regional nordestina, e, por isso mesmo, já marginalizada pela crítica teatral do país. E, em segundo lugar, uma literatura escrita por uma mulher, no contexto da ditadura militar entre 1964 e 1985, em que o machismo e as palavras de ordem predominavam.

Provavelmente, devido ao contexto de repressão em que Lourdes estava inserida, ela tenha dado tanta voz e vez às mulheres em sua dramaturgia, tenha usado os textos para expressar sua revolta em relação ao silenciamento que a figura feminina recebeu ao longo dos anos. O conjunto de textos de Lourdes Ramalho constitui-se, principalmente, “a partir de uma intenção de pôr abaixo estruturas sócio – culturais corroídas que se alimentam de impulso emancipatório, sinalizando para a mobilidade dos espaços sociais e a instauração de uma nova ordem, mais justa e cooperativa” (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2008, p.63)

Lourdes é contemporânea da vasta produção dramaturgicamente nacional em que apareciam autoras como Maria Adelaide Amaral e Raquel de Queiroz, e com o surgimento

dessas novas vozes no teatro brasileiro surgirá à chamada Nova dramaturgia (cf. ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2008), buscando dar voz aos grupos marginalizados e à luta de classes. Lourdes Ramalho, por sua vez, dialogava com as propostas dessa nova dramaturgia, uma vez que,

para além de romper com as formas dramáticas tradicionais e experimentar novas estéticas, voltava-se, com ênfase, para a proposta de criar uma dramaturgia que, sintonizada com certa visão de realidade brasileira, mostrasse, de fato, a “cara” do Brasil, encenando os dramas vividos por grupos sociais marginalizados. Desenvolvia-se uma produção sistemática de textos para o teatro que ficaria conhecida como dramaturgia nacional-popular. (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2008, p.64)

Enquanto no restante do Brasil dramaturgas eram aclamadas, o nome de Lourdes Ramalho foi silenciado pela historiografia, sendo negado a ela o merecido reconhecimento, mesmo diante o sucesso feito durante a encenação de *As velhas*, em 1975, no Paraná, ainda que, no Nordeste, Lourdes não tenha sido mais esquecida. Isso mostra que, provavelmente, por pertencer à região marginalizada do país, conseqüentemente, sua produção, ainda que acrescente valor ao cenário teatral nacional, foi minorada. Dessa maneira, observa-se que a produção nacional é fragmentada a partir de escalas valorativas, e o regional estaria, portanto, à margem, separado do que se compreende por nacional: é por isso que, considerando a noção de dessemelhança (Cf. MACIEL, 2012), a produção regionalista poderia ser mais bem compreendida, pois, ao invés de ser aceita a noção de nacional como único, poderia ser concebido como diverso, e, dessa forma, o regional não seria o outro, o diferente, seria mais um componente desse sistema múltiplo.

#### 4. A FEIRA: UMA TRAGICOMÉDIA EM SEU CONTEXTO

Para a análise empreendida, aqui, serão elencadas quatro áreas temáticas, que são os elementos que primeiro chamam atenção do leitor/espectador de *A feira*: primeiro, a linguagem empregada; segundo, as personagens; terceiro, a ambientação em que a cena ocorre; e, por último, o diálogo entre a peça e os elementos da cultura popular, recorrendo, principalmente, aos elementos característicos das cenas, que configuram a feira tradicional do Nordeste, bem como com o contexto histórico-cultural em que estão inseridos os personagens e a própria dramaturgia.

Conceberemos a produção ramalhiana sob o rótulo de regionalista, porém, sem escalas valorativas, pois a própria autora já afirmou a relação entre sua produção e os elementos da cultura popular, quando ela busca imprimir em sua produção as marcas do povo que representa: “no texto regional a gente tem de trazer à tona todos esses tipos que nós também conhecemos que são tipos populares e mais a vivência do nosso povo e seu folclore”. (*DIONOÁ*, 1982, p. 2). Os quatro eixos elencados para a análise contribuem para a caracterização da obra como uma documentação do período histórico em que foi produzida, afinal como afirma Ria Lemaire (2011, p. 54): “A peça foi inventada e encenada para contar a verdade sobre ‘a nossa vida, a nossa terra, a nossa gente’, como diria o poeta Patativa do Assaré”.

Sabendo da importância de sua produção e, por escrever um teatro de características regionais Lourdes busca inspirações para suas peças em meio ao povo com quem ela convive, o que acontece em *A feira*. Em uma entrevista dada ao jornal *Correio* ela afirma “Quando escrevi “A feira”, o fiz com base nas histórias do povo, que ouvi na feira” (*MOURA*, 1992, p. 5).<sup>4</sup> É partir desse contato com aqueles que ela representa que sua dramaturgia não trata dessas realidades na perspectiva do exotismo, mas como algo natural, que é característico do lugar que ela conhece bem.

---

<sup>4</sup> A primeira encenação de *A feira* ocorreu em 1976, tendo como elenco: Ana de Fátima Costa (Filó); Arly Tavares (Zabé); Saint-Clair Fernandes (Batião); Florismar Gomes de Melo (Rapa, Cego, Malandro); Altemir Garcia (Malandro, Chico); Marcos Ramalho (Barbeiro, dentista); Antônio Nunes (Aleijado e Fotógrafo); Herbert Nóbrega (Homem da cobra); Lídia Arnoud (Loicera, Verdureira); Francisco de Assis (Trocador); Sônia Melo (Vendedora de raízes); Marcia Maria (Vendedora, fereira). Ficha técnica: Música – José Cláudio Baptista; Arranjo para coral: Pedro Santos; Canto: Coral Universitário UFPB; Cenografia: EQUIPE; Sonoplastia/Iluminação: Marconi Edson. Dados do SOBREART Núcleo da Paraíba.

Para que se possa entender melhor a trama, faremos uma breve contextualização da peça. Dividida em quatorze quadros, conta com a presença de três personagens principais: Filó, a mãe; Zabé, a filha; e Bastião, o filho – que compõem uma família marcada pelo choque entre as culturas da zona rural e urbana, vivenciada em uma feira livre do Nordeste. De forma geral, as situações apresentadas são corriqueiras, mas revelam “nas suas entrelinhas situações a degradação da condição humana das referidas personagens” (LIMA, 2007, p. 245). Através do contraste entre os povos dos dois ambientes, expõe-se o individualismo como condição característica do ser humano. Assim, a representação não é, apenas, de uma família da roça que se aventura pela cidade, é, também, uma crítica às desigualdades sociais, um retrato das injustiças daquele contexto, marcado pela repressão dos grupos militares no poder, pois, nela, o palco “torna-se o lugar privilegiado onde o testemunho vivo, ocular e auricular, traz a realidade e memória do povo nordestino, a denúncia dos males sociais, a crítica da injustiça social” (LEMAIRE, 2011, p. 55).

Buscando uma linearidade para a compreensão da peça, a linguagem, provavelmente, seja o primeiro aspecto que chama a atenção do espectador/leitor, o que já foi apontado por Lima (2007). Em outros textos da dramaturga também há a exploração de uma variante linguística tal qual a falada pelo grupo social representado.<sup>5</sup> Após uma apresentação de *As velhas*, em 1975, no Paraná, o jornal *O Norte*, fez uma reportagem, falando das impressões deixadas pelos grupos da Paraíba que participaram do III Festival de Teatro Amador, em Ponta Grossa-PR. Um dos principais destaques, ao se tratar do texto, ajuda a compreender a interpretação do que estamos tecendo diz o seguinte:

“As velhas”, encenado pelo grupo de Campina Grande, com direção de Antônio Câmara, foi uma amostra de linguagem do agreste paraibano, recolhida pela professora Maria de Lourdes Ramalho, que conservou no texto toda a pureza da comunicação dos sertanejos e que para ser atendido pelas platéias do Sul, exigiu inclusive a distribuição de um pequeno dicionário. (CORREIO, 05/11/1975).

---

<sup>5</sup> Outro fator possível de elencar, para a discussão em torno das marcas linguísticas, que pode ter influenciado a produção ramalhiana, é a chegada ao Brasil, ainda que indireta, dos estudos de Labov sobre a sociolinguística e a variação linguística de cunho social, através de uma pesquisa que buscava catalogar os usos da língua. Lourdes Ramalho, sendo professora de profissão e atuando, por exemplo, àquela altura, junto à Escola Normal, pode ter tido contato com esses estudos e buscado enfatizar em seus espetáculos os usos distintos da língua portuguesa, tanto o é que, em muitos contextos, ela reafirma a dimensão da pesquisa linguística como base de sua criação dramaturgical.

O fato é que a linguagem presente nas produções ramalhianas causaram estranhamento em plateias fora do Estado, muitas vezes, por ser tão fiel ao seu *lôcus* de representação, por isso, conforme consta, durante aquela apresentação foi preciso o uso de dicionários para que a plateia fosse capaz de compreender as falas das personagens. Em *A feira* pode ter acontecido o mesmo, mas não se sabe, ao certo, se houve tamanho estranhamento, tendo em vista que os jornais presentes nos álbuns de recorte da autora não fazem referência a essa peça de forma individual, ou com ênfase a este aspecto da produção estética de Lourdes. Ainda segundo uma crítica presente no jornal *A União*, ao falar sobre a produção ramalhiana é dito que “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.”. (REYNALDO, 15/05/1977, p. 16)

Falando dos festivais de teatro, em uma entrevista ao jornalista Ronaldo Dinoá, do Jornal *Borborema*, Lourdes aponta a importância desses eventos para o desenvolvimento cultural de Campina Grande, principalmente no que diz respeito ao teatro,

LR – Eu acho que é, acima de tudo, um evento Cultural, porque, haja vista que existe a participação cultural com os estudantes, os jovens, e a comunidade, e como esses jovens se ligam e então o que vem de fora pra cá deixa raízes aqui, tanto Culturalmente e até turisticamente, o que, ao mesmo tempo, é uma divulgação, é impressionante. O Brasil todo conhece este Festival, pessoas que nunca vieram aqui conhecem o Festival, como por exemplo: eu me desloco daqui quase sempre pra assistir Festivais por aí afora, e quando chego lá dizem mil maravilhas de nossa cidade, acham o Festival de Inverno o mais importante do Brasil, e sem querer ser bairrista, eu posso comprovar que é uma verdade. [...] Atualmente, no Brasil, só conhecemos dois Festivais: o daqui e o de Ponta Grossa. Esses dois se destacam justamente por serem radicados em suas cidades, com a diferença que o daqui é mais importante por englobar várias áreas e o de Ponta Grossa é só teatro. [...] (DINOÁ, 1982, p. 2)

Através dos Festivais que ocorriam pelo Brasil, Lourdes divulgou suas peças e pôde ser reconhecida nacionalmente, divulgando os falares característicos do Nordeste e as heranças culturais de sua família. A tradição oral dos cantadores e violeiros da qual Lourdes Ramalho advém, influenciou diretamente sua produção artística. Segundo Lemaire (2011) é possível atribuir essas influências às correntes marcas de oralidade em suas peças, no entanto, essas marcas podem ser justificadas também pela constante crítica social que a autora faz através da linguagem lúdica que é característica da tradição oral. A influência dessa origem pode ser identificada em sua produção como um todo, mas,

principalmente no segundo ciclo de seus textos, há um diálogo contundente com os folhetos de cordel, que possuem uma linguagem marcadamente oral. Esse ponto de vista pode ser confirmado, também, se observamos, além das marcas de oralidade, o uso de rimas, frequente, na apresentação das personagens.

HOMEM [...] (*Canta*)  
 Compra um vidro e leva três – é o agrado do freguês.  
 T'aqui um pra cavaleira – outro pro cidadão,  
 outro pro Homem da Cobra – que é amigo do cão.  
 Viva Deus e viva o Diabo – viva um prato de feijão.  
 (RAMALHO, 2001, p. 93)

Em outra cena,

TAPIOQUEIRA (*Canta*)  
 Pra gente branca e boa – tem beiju de coco  
 pra cabra senvergonho – tem banana e soco.  
 Aqui tem massa puba – que dá papa e angu  
 quem não gosta quer gastar dinheiro – soque ele no... baú  
 (RAMALHO, 2011, p.97)

Além da semelhança com as cantigas orais, sobre as quais já fizemos referência, as apresentações desses personagens são as típicas propagandas encontradas nas feiras livres, plenas de ditados populares, que têm como função apresentar algum valor moral, e o uso de expressões bastante informais, muitas vezes, de caráter ambíguo, que levam ao riso. Analisando, primeiramente os ditos, é possível encontrar:

ZABÉ Tá vendo? – Costume de casa vai à praça  
 (RAMALHO, 2001, p. 93)

VERDUREIRA [...]quando num tem quem ensine – mestre mundo  
 ensina. (RAMALHO, 2011, p. 103)

ZABÉ [...] pois no mato se diz: “casamento e mortalha –  
 do/no céu se talha.” (RAMALHO, 2011, p. 106)

LOUCEIRA Tire a mão da peia que a besta é alheia.  
 (RAMALHO, 2011, p. 109)

Esses ditos populares e provérbios identificados nas falas são, para a cultura popular, lições e conhecimentos de outras gerações que devem ser seguidos. São características como essas que colocam a produção ramalhiana no âmbito popular,

dialogando com as reminiscências culturais do folclore e da sabedoria do povo. Há também, ainda mais forte, a presença de palavras ambíguas, principalmente, nas falas de Bastião, são expressões que provocam o riso, notadamente por conta das variantes marcadamente regionais, que dificilmente seriam compreendidas por quem não as utilizam, por exemplo: “peada”, “tesa”, “aprontamento”, “distração”, “muafó”, “mondrongó”, “cabrichola”, “ronconcom”, “gaiteira”, “chaboqueira”, “modeza”, “enxerido”, “beradeira”, “mangangá”, “labacé”, “atrasa-bóia”, “judeuza” etc.. Em relação às ambiguidades, as falas de Bastião são as mais marcadas, principalmente por adotarem, com frequência, uma conotação sexual.

BASTIÃO Arreganhe aí sua tapioca pra eu ver se tem coco dentro.  
 TAPIOQUEIRA Mande sua mãe arreganhar primeiro.  
 BASTIÃO (*Observando.*) Ô mulher da tapioca roxa!  
 TAPIOQUEIRA Mais roxa é a da sua mãe, num já disse?  
 (RAMALHO, 2011, p. 98)

Ou ainda, quando Bastião é agredido pelo Rapa.

BASTIÃO Eu tomo esse cacete.  
 RAPA (*Cutucando-o com o cassetete*) Toma uma de agrado.  
 BASTIÃO Mãe, ele tá enfiando o pau em eu. – Ai seu cara de veado.  
 (RAMALHO, 2011, p. 112)

Esses duplos sentidos, expressos pela fala de Bastião, são recorrentes na dramaturgia de Lourdes Ramalho, e são, também, marcas da influência das tradições orais nas produções da dramaturga. Além disso, a “linguagem chula, o deboche e a safadeza constituem elementos importantes dessas brincadeiras sérias das duas autoras, mais ainda dentro dos códigos da sociedade burguesa hoje [...]” (LEMAIRE, 2001, p. 77). Não se pode negar que esse duplo sentido, apesar de tom chulo, provoca o riso dos leitores/espectadores, e essa deve ser a pretensão da autora, para fazer críticas que poderiam sofrer retaliações,

Esse riso libertador, abafado na medida do possível pela cultura burguesa e pelo ensino formal, compõe-se, no fundo de dois risos que distingue e pratica o teatro da tradição judaica, a saber: o riso de alegria, do humor, da brincadeira (*sâkhaq* em hebreu) e o riso da zombaria (*lâag* em hebreu). Lourdes Ramalho sabe que estes risos subversivos, fundamentalmente anti-burgueses, permitem dizer a verdade sobre o passado e a vida e imprimi-la pela empatia na alma do público. (LEMAIRE, 2011, p. 77)



Identificamos que as conversas entre as personagens estão envoltas em um tom jocoso, com frequência, ainda que façam críticas a algum comportamento de outro personagem ou de um fato relacionado à realidade social em que vivem. Tendo em vista o contexto de produção da peça, o burlesco pode ser compreendido como uma estratégia da autora para transgredir as regras sociais de forma subjacente: é o caso da conversa entre Zabé e Filó sobre o comportamento dos homens em relação às mulheres. Ao falar da relação entre os sexos, Zabé afirma que os homens não se preocupam mais com as mulheres, nem mesmo em fazer um ato de gentileza; Filó, por sua vez, responde à filha dizendo que eles podem não ligar para as mulheres, no sentido de ter algum cuidado, no entanto, ligam “para outras coisas...”, assim, pelo riso, acionado com a fala de Filó, a autora reforça a crítica à postura dos homens que havia sido feita momentos antes. Filó diz à filha,

FILÓ Pode num ligar pra umas coisas, mas para outras ... Num viu quando a gente foi se assubir? – Você, nem tanto, que tava com calça de homem, mas eu, por mais que arrepanhasse a saia entre as perna, os que tava em baixo chega descangotava o pescoço – vê se me pegava descomposta ...

ZABÉ Ora, pernas são canelas – merda pra quem olha pra elas.

FILÓ É, mas se a gente descoida...

ZABÉ Ô besteira – a senhora num tava forrada?

FILÓ Num é que eu também me esqueci? – No caminho foi que eu me lembrei que a danada da caçola, desde o ano passado, ficou em casa de comadre Severina...

(RAMALHO, 2011, p. 92)

A linguagem utilizada por Lourdes Ramalho chama a atenção de todos aqueles que leem ou assistem seus espetáculos, é através dessa linguagem simples que a dramaturga faz suas críticas à sociedade, uma característica dos textos confirmada por Lourdes:

LR – Eu acho que é uma maneira mais viável de levar a mensagem ao público. O público não gostaria de receber certas coisas com seriedade, então, qualquer coisa que desperte o riso se entende muito mais. É como se diz: “Sobre a nudez fria da verdade, o manto [diáfano] da fantasia”. Então, a gente brinca e torna tudo mais picaresco, com o intuito que não canse a plateia. A plateia recebe muito melhor certas coisas que a gente tem de dizer se elas vêm envoltas no humorismo. (REYNALDO, 1977, p. 16)

Imbuídos por esse humor característico, é interessante notar que poucos personagens são realmente nomeados, é o caso de Zabé, Filó, Bastião, principalmente. As demais personagens são identificadas apenas por suas funções na feira, “Chico das batatas”, “Malandro”, “Fotógrafo”, “Vendedora de palha”, “Louceira”, “Verdureira”, a estes são dados apenas o nome baseado em sua função, primeiro porque a presença deles é apenas mais um elemento que contribui para o desenrolar das ações, mas não é definidor. Podemos pensar ainda, baseados na crítica de Maria Helena Nery Garcez, que essas designações dos personagens possuem outra razão de ser, é possível “considerar o quão viva e actuante estava o espírito do[a] nosso[a] autor[a] a consciência das diferenças sociais, culturais – enfim, o contexto social [...]”. (GARCEZ, 1992, p. 12). a autora que fez crítica análoga ao escritor Camilo Pessanha, adverte que esse procedimento, tido como aparentemente banal, teria outras funções e intencionalidades. Transpondo esse pensamento para a análise que estamos tecendo, diante das denominações utilizadas por Lourdes Ramalho, ela estaria atenta às disparidades relacionadas às desigualdades sociais da época.

Outro fator que vale a pena ser ressaltado é a ambientação da peça. As personagens, como é possível identificar, são pessoas ligadas à zona rural, com costumes e valores típicos dos moradores das regiões agrícolas tradicionais. Mas a peça ocorre completamente na cidade, deslocando o conflito para o momento em que ocorre um choque entre as duas culturas, entre povos tão distantes, não apenas geograficamente, mas distantes na maneira de pensar e de se relacionar com os outros.

Concebendo o texto dramaturgicamente não só como literatura, mas como uma maneira de documentar vestígios da história, esse contato do povo do campo com a zona urbana pode ser um reflexo das mudanças ocorridas no cenário nacional, como fruto do desenvolvimento industrial ocorrido em meados do século XX. O êxodo rural configurou-se como um movimento de ruptura da relação do homem com o campo, mas, principalmente, ocasionou um conflito entre os interesses urbanos e rurais, além das formas de conceber o mundo de cada posição social. Assim, em *A feira* encontramos as recusas da população urbana ao contato com o povo recém-chegado da roça. Na fala da Tapioqueira, que foi transcrita anteriormente, ela trata Bastião com desprezo, chegando a chamá-lo de “peçonhento”, ou porque o rapaz é da roça e não está ambientado com os costumes da cidade, ou porque ele possui um distúrbio mental, que, segundo Filó, foi

consequência de “uma febre tão grande que pasmou o juízo” (RAMALHO, 2011, p. 107-108).

Nessa outra cena, mais uma vez, Bastião é recriminado pelos comerciantes da feira por seu comportamento. Quando a Verdureira corre atrás dele para lhe dar uma surra, mas Filó intervém,

FILÓ            O menino é doente e a senhora num é mãe dele pra tá exemplando ele não.  
 VERDUREIRA Deus me livre ter botado no mundo um besouro mangangá desse, mas é que quando num tem quem ensine – mestre mundo ensina. (RAMALHO, 2011, p.108)

A fala da Verdureira denuncia o preconceito que ela tem em relação à Bastião, chamando-o de “besouro mangangá”. A raiva da Verdureira contra Bastião continua, e ela insulta-o e faz o mesmo com Filó, denegrindo-os através de palavras depreciativas e relativas à condição social dos dois, que foram obrigados a ir à cidade porque precisavam de cuidados que não encontravam na roça, “tem minha consulta e a distração dos dentes de Bastião”, quanto à Zabé precisava comprar os “aprontamentos” para um possível casamento. (RAMALHO, 2011, p.90). Além disso, mais adiante, o leitor fica sabendo que há dias Filó procurava pelo marido que foi até a cidade vender feijão e não voltou, a mulher espera encontrar o marido, para que ele possa de alguma forma proteger a família de todo o mal que encontraram na cidade.

Ainda nesse quadro, é possível identificar a ingenuidade dessas pessoas, principalmente de Zabé que, apesar de, em alguns momentos, querer ser melhor que a mãe e o irmão, acaba caindo nos jogos de sedução de um Malandro, novo personagem que surge na cena. Ele convida Zabé para levar Bastião até um amigo dentista que cuidará do dente de Bastião de graça; no início, ela não confia no enganador, mas, com as investidas dele, e como as mentiras contadas, sobre ter “sangue azul nas veias” e nome “estranja”, ela acaba cedendo, ainda que a mãe lhe advirta:

FILÓ            Vai não, que num vou lhe soltar mais um desconhecido.  
*(Malandro faz sinal a Zabé insistindo)*

ZABÉ            O dentista vai distrair de graça, mãe.  
 FILÓ            Se é assim, pode ir, mas, qualquer enxerimento da parte desse sujeito – abra a boca no mundo – e feche as pernas.

Zabé é uma das personagens de maior importância na peça. A menina representa uma ruptura entre a vida rural e a urbana, como também é aquela que expressa um descontentamento ligado à configuração social do seu contexto. Zabé está em um entre-lugar, pertence à zona rural, mas tem vergonha de sua realidade, ao passo que critica o discurso preconceituoso das pessoas cidade, porque queria ser tratada melhor. Todavia, é possível perceber um choque entre as duas culturas, tanto o é que a família é aceita apenas nas vendas dos comerciantes que já os conheciam, mas aqueles com quem se defrontam pela primeira vez os rejeitam devido às diferenças sociais e culturais.

As atitudes de Zabé em relação à condição financeira da família é uma das coisas que chama atenção logo no início: há um descontentamento dessa personagem em relação à vida de dificuldades financeiras de sua família, em contraste com o desejo da menina de ter um belo enxoval para o seu casamento. Mas, esse mesmo desejo faz com que a jovem aja de forma egoísta, querendo o dinheiro que, segundo a fala da mãe, foi conquistado com o trabalho da vida no sítio em que vivem, em detrimento da realização do desejo dos “aprontamentos” para um possível casamento. Mais adiante, é revelado que o sonho de ter uma vida com boas condições financeiras era, também, de Filó, que infelizmente não conseguiu realizar. Justifica-se, parcialmente, a revolta de Zabé com a situação vivida pela família, afinal ela cresceu com a esperança de que a vida melhoraria.

- ZABÉ      A senhora contava tanta estória bonita quando a gente era pequeno... que se ia viver numa casinha caiada, de porta azul, vestindo roupa de seda, sapato comprado nas loja, comendo doce com queijo... cadê tudo isso mãe? – Mentirosa.
- FILÓ      Era tudo o que eu sonhava... enganava vocês e me enganava também... lavava os molambos com que vestia os dois, dizendo a mim mesma que era roupas de setineta e cambraia...
- ZABÉ      ... dava pra se comer rapadura inventando que era doce de lata... e a gente comia, contente, fazendo de conta...
- FILÓ      Menino é tão fácil de enganar... num sei pra que você cresceu, pra ver essas coisas cara... querer... e eu num poder dar... – Bastião é que, no juízo, ainda é pequenininho, só esticou o corpo, mas lá dentro, ainda é o mesmo... (RAMALHO, 2011, p. 108-109)

Diante do cenário nacional em que ocorre a produção e primeira apresentação dessa peça, é possível aferir que a falta de condições da família decorre, também, devido ao período vivenciado por eles, a ditadura militar (cf. LIMA, 2007), com um momento de

repressão, de altos preços, de negação dos direitos do povo. Tomando o texto, vemos vestígios deixados pela autora, até mesmo como crítica à repressão. No momento em que estão na feira, há um instante de medo, seguido da fuga dos comerciantes, mas, por não saber do que se trata, Filó e seus filhos continuam no lugar, e são agredidos pelo Rapa, a representação dos guardas municipais que, até onde é possível compreender, são as forças militares que reprimem o povo. Toda a ação ocorre no Quadro 8 da peça, quando é possível identificar o abuso de poder, dos guardas responsáveis por manter a ordem, que agrediam qualquer pessoa, sem nenhuma razão justificável.

As cenas que seguem esse quadro são indicadoras do desfecho da peça, que surpreende o espectador, tendo em vista, mais uma vez, o caráter derrisório atribuído às cenas. É quando, no Quadro 9, em uma tentativa de tirar uma fotografia, Bastião diz: “Vamo, mãe, a senhora vai morrer” (RAMALHO, 2011, p.116). Daí por diante, as cenas vão ganhando cada vez mais um aspecto dramático, uma atmosfera mais tensa vai se formando com a chegada/volta de personagens duvidosos. O caso do Trocador, que é procurado pelo Malandro, buscando comprar presentes para ludibriar Zabé:

MALANDRO Bobona, vou te propiciar uma vida de divertimento. Vida mansa, bom passadio, noites de farra grossa. Tá por fora da vidinha que vai levar! – Pirrola me da aí aquela pulseira de esmeraldas suecas *made in FUNAI* ... até parece que tiraram a medida do bracinho dela... (RAMALHO, 2011, p. 122)

Zabé, por sua vez, até tenta rejeitar os presentes e as investidas do malandro, no entanto, ela ainda carrega consigo o desejo de mudar de vida e de ter boas condições financeiras e bens materiais. Na busca pela realização desses desejos, ela acaba cedendo às investidas do homem, uma vez que, nesse momento, ela já tem se perdido da mãe e do irmão, em meio ao tumulto, e não há mais quem a aconselhe. O que começa como um diálogo com o tema tradicional à dramaturgia brasileira, desde o século XIX, em que se opõe rural *versus* urbano mediado pela ingenuidade das personagens acaba adquirindo ares de tragédia.

O Quadro 12 apresenta o destino de Zabé que ao se deparar com as malícias da cidade não desconfia do que lhe espera. A moça acaba indo parar num prostíbulo e é ameaçada pelo Malandro. As falas das personagens, nesse momento, deixam transparecer

as verdades daquele contexto histórico, imbuído de discursos machistas e moralistas, que aprisionam as mulheres, deixando-as sem muitas escolhas na vida.

MALANDRO A gente vai entrar aqui. É um barzinho, onde você vai encontrar muitos otários que vem lhe tirar pra dançar. Não faça cara feia, vá, faça corpo mole pro que eles quiserem – e o dinheiro ta nas mãos da gente.

ZABÉ Eu num vou não – nunca fui nesses canto...

MALANDRO Num tem bicho nenhum – é deixar que eles te agarrem, dancem com remelexo, se esfreguem... depois se gostarem de seu jeito, levam pra cama e pronto.

ZABÉ Me levar pra cama? – Quem?

MALANDRO Tua mãe é que num é... pô – tá fazendo papel de inocente pra cima de mim? – Outra muito mais nova que você, na semana passada, pegou um velhinho do mato que se aventurou por essas banda – e arrancou até a cueca dele... O besta tinha vindo vender um feijão, que quando se viu pelado quis estrebuchar – terminou em cana... Ainda tá na cadeia...

[..]

ZABÉ Eu vou dar parte de você na delegacia.

MALANDRO Ah, é? – Então vai, vai, cadelinha escrota, vai pra eles lá te comerem todo de uma vez. Vai, mas, antes disso, eu te marco, pra tu nunca mais esquecer o homem decente que quis te dar uma oportunidade. – Vai, safada, vai, desgraçada, mas, antes disso – toma, toma, toma... *(Enquanto agarra Zabé com um braço, com o outro bate-lhe violentamente.)*

ZABÉ *(Sufocada.)* Ai, ai, ai, eu fico, eu fico... *(Ele pára e ela escorrega-lhe pelas pernas e cai, soluçando, agarrada a seus pés.)*  
(RAMALHO, 2011, p.125)

Além do desfecho da história de Zabé, finalmente se descobre o que aconteceu com o pai dela, que eles tanto procuravam desde que chegaram à cidade. Segundo Filó ele teria saído de casa há dias e não tinha voltado. Posteriormente, o Malandro, afirma que o “besta” teria ido até o prostíbulo dele, e em seguida foi preso. No penúltimo quadro, mais uma vez, é possível encontrar as diferenças entre as pessoas da cidade e da zona urbana.

Filó procura os filhos, e, ao mesmo tempo, pede esmolas para tentar tirar o marido da prisão. Apesar de pedir às pessoas da cidade uma ajuda a mulher é ignorada por todos.

FILÓ            Meu senhor, me dê uma ajuda... Ei, moça, meu marido tá pre... Menino, você num viu um rapazinho com um pano amarrado no queixo?... Dona, a senhora num viu uma moça do cabelão?... Gente, falem comigo... me dê notícia... ai, meu Deus, ninguém ajuda ninguém.

*(Dá uns passos à toa. Cansada. Canta)*

Ai que vida tão tirana – é de quem num tem ninguém que lhe chore, que lhe doa – que lhe ofereça um vintém. Na hora da precisão – cada um dia – num tem. Ei, meu senhor, tenha caridade, escute pelo meno...

*(Canta)*

Esse povão vai e volta – e torna a ir e voltar.  
Num tem quem diga – Dona, tá doente? – Que é que há?  
E...eu bem desfiava – meu rosário a penar ...  
Cego, pela luz de seus olho, num vui um menininho leso  
[por aqui não?

(RAMALHO, 2011, p. 128-129)

Ainda que as cenas estejam mediadas pelo tom de drama na fala da mãe, que deseja encontrar os filhos, Lourdes Ramalho sempre acrescenta um tom de humor em sua produção. Na fala de Bastião, em seguida, ao se encontrar com o Cego, fica claro porque ocorreu um choque de culturas e de formas de ver o mundo, afinal, segundo ele a terra de onde eles vêm.

BASTIÃO            *(Canta)*

Uma terra... uma terra... Tanto comer e beber...  
era as casa de pão doce – ladrilhada de cocada  
as telha de rapadura – o mar era de gelada ...  
Os relampo dava leite... os trovão dava coalhada  
os xexo era confeito – e o burro... goiabada.  
Tem cangica... imbuzada... cada tigelão de leite  
Com farofa de bolão... que dá gosto se comer  
doce de lata e queijo, um pedaço, que, respeite,  
a gente come, come, come – té a barriga doer.

CEGO

mentira.

BASTIÃO

A gente come tanta mentira, né? Mas...

*(Canta)*

Lá ninguém manda na gente – lá ninguém passa

carão.

Lá num tem pobre nem doido – lá tudo é irmão ...  
irmão...

(RAMALHO, 2011, p. 132)

A construção do que era o lugar onde morava faz parte do imaginário de Bastião (cf. LIMA, 2007), em relação ao desejo de morar em um bom lugar e, principalmente, ter sempre o que comer, ter comida boa e com fartura. No entanto, ainda que o cego reconheça na fala do rapaz, a mentira que era contada, Bastião afirma que lá na terra dele as pessoas não eram tão egoístas quanto aquelas da cidade com as quais ele e a família se depararam. As pessoas da roça não são individualistas, pensam na coletividade e em ajudar o próximo.

No Quadro 14, tem-se o desfecho da história de Filó, uma mãe que está esperando a hora da morte, deseja reencontrar seus filhos e seu marido, o que, no fim, não acontece. Olhando por outra perspectiva, ainda que não tenha aparecido em cena, o marido de Filó tem grande importância para desfazer os maus entendidos que ocorreram, ou, segundo ela, ele poderia ajudá-la a reaver os filhos,

FILÓ                    [...]  
                               - Por caridade, soldado,  
                               deixe Nequinho ir pra casa,  
                               solte ele, seu delegado,  
                               pra ir caçar a menina  
                               que um safado carregou,  
                               pra ir caçar o doidinho  
                               que na feira se perdeu,  
                               pra fazer o meu enterro  
                               que... minha hora... chegou...  
                               solte ele, seu... delegado....  
                               solte ele... ele... ele... (RAMALHO, 2011, p. 134)

Diante desse desejo de ver o marido livre para tentar ajuda-la encontrar os filhos a senhora cai no chão e, cansada, acaba morrendo, segundo Lima (2007), na porta do “cabaré” sem saber que lá está a sua filha. Mas, estando ela jogada no chão, mais uma vez, é possível perceber o egoísmo da população na fala da mulher e do homem que passam na rua, as pessoas jugam e a depreciam:

MULHER            Mas pia mesmo essa velha. Deve tá num bruto porre de cana.  
 HOMEM             E veio cair mesmo em frente ao cabaré da feira. – Será que ainda pretendia alguma coisa?  
 MULHER            Mas que cachaça braba! – Tá escutando o ronco? – Isso é uma vergonha. – Era bom que a perua da ronda passasse aqui e rebocasse ela pro xadrez. Velha mais escrota. (RAMALHO, 2011, p.134)



Como dissemos anteriormente, o teatro é uma forma de representação do homem e de sua forma de ver o mundo. Em *A feira*, Lourdes Ramalho articula sua criação estética, com o momento histórico vivido por ela, e, também, pelos personagens da peça. O contexto de repressão vivido por Zabé, Filó e Bastião é a realidade de quem viveu entre os anos 1965 e 1985 sob a forte repressão da ditadura miliar. É essa dimensão história (enquanto expressão de um contexto) que Lourdes deseja transmitir em seus textos, segundo ela, é algo intrínseco à sua forma de escrever: “Está em mim, faz parte da minha formação, e só sei escrever desta forma, abordando o contexto político e o social”. (CORREIO, 16/08/1992, p. 5).

Diante disso, *A feira*, por transmitir essas verdades ao seu público de forma lúdica e com uma linguagem viva e ao mesmo tempo próxima daqueles que a assistiam, fez tamanho sucesso, segundo entrevista de Lourdes Ramalho ao jornal *Diário da Borborema*,

A montagem que chamou mais a atenção de todas as plateias, tanto daqui como do Sul, foi *A Feira*, que é um drama vivido em Campina Grande. Todos esses tipos da feira foram jogados na peça. Essa peça depois de Carlos Pinto, então presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador, foi levada por ele para ser encenada por lá. Quando a peça foi vista por elementos de Minas Gerais, como o J. D. Angelo, dramaturgo, ele também enlouqueceu pela peça e nos levou para Belo Horizonte, onde apresentamos *A Feira*. Depois fomos convidados para o ano seguinte e o único grupo a fazer os Festivais de Belo Horizonte, Itabira, Contagem e Ouro Preto. Ai foi quando levamos três peças: *Os Mal Amados*, *A Feira* e *Fogo Fátuo*. A direção na Feira foi coletiva. O Florismar Melo que estava aqui, deu muita força, mas a maior parte foi coletiva. (DINOÁ, 1982, p.2)

Além da linguagem de tamanha importância para a encenação, as mulheres ramalhianas são fundamentais para compreender as lutas dos grupos marginalizados que a autora representa. Em cada ciclo de sua produção a mulher apareceu de uma dada maneira, sempre forte e determinada a alcançar seus objetivos. Em *A feira* não é diferente, Filó e Zabé representam as mulheres que sofreram pela repressão da ditadura militar, pelo choque cultural ocasionado pelo êxodo rural, mas que, ainda assim, não pararam de lutar em busca de seus ideais, de sua família, no caso de Filó, e de seus sonhos, no caso de Zabé, mesmo que toda essa luta tenha tido um triste fim, configurando essa encenação no âmbito da tragicomédia (cf. LIMA, 2007), tendo em vista o percurso dramático que foi seguido pelo enredo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo feito aqui, em sua feição inicial, não tinha como objetivo assumir uma perspectiva textocêntrica, pois as análises tecidas neste momento dão conta do texto como um objeto aberto às interpretações, passíveis de inferências que relacionam a materialidade textual com outros fatos recorrentes à história de sua produção e encenação, que ajudam o pesquisador a compreender a encenação como fato único e corrente, mas, também, o texto como uma fonte documental e histórica, capaz de guardar, em si, vestígios dos discursos da época em que foi produzido.

Todavia, ao tentar analisar essa encenação, chama a atenção do pesquisador o fato de haver pouco material sobre ela, ainda que tenha sido uma das peças da dramaturga mais apresentadas, principalmente em Campina Grande. Diferente de outras peças, talvez a história contada em *A feira*, não seja a mais crítica, pois, aparentemente, nela não se está a todo instante questionando os padrões da sociedade da época como o fez em “Os mal amados”, por exemplo, escrita em 1977. Assim, podemos levantar a hipótese que, por esse motivo, esse texto não tenha sido tão explorado pela crítica quanto os outros. Mas, há de se levar em consideração que umas das coisas que se sobressai nesse texto é a sua linguagem. Em poucos textos Lourdes utiliza uma linguagem tão forte, marcada pelas características do povo a quem ela faz referência, por isso, é necessário conceber essa encenação tendo essa linha de pensamento como um dos possíveis pontos de vista para algumas interpretações.

Como já ressaltamos anteriormente, é característico de Lourdes Ramalho trazer à tona em suas produções a realidade vivida por um povo simples do nordeste, expondo suas lutas e seus desejos de uma vida melhor. No entanto, a dramaturga não vivencia essas lutas, pois faz parte de uma camada social oposta. Quer dizer, Lourdes era casada com um homem pertencente à elite, mas, ainda assim, transita entre esses dois cenários socioculturais, o que faz com que ela seja considerada uma escritora bicultural, assim como outros escritores de sua geração, como Ariano Suassuna.

A escrita de Lourdes Ramalho se apresenta como uma representação do mundo em que ela e seus personagens vivem, é um espelho de uma sociedade desgastada pelas escolhas dos homens, que anseia, ainda assim, por um futuro melhor, por um mundo

melhor para as novas gerações. Há um diálogo direto com o povo, aquele que assiste e que contribui para a construção de cada história, por isso textos ramalhianos fazem qualquer leitor/espectador se identificar com as dores expressas pelos personagens, e com a sociedade egocêntrica representada.

Isto posto, ressaltamos que poderá ser tecida uma historiografia do Teatro de Campina Grande, ainda utilizando *A feira* se recorreremos a outros materiais de pesquisa, tais como: um acervo jornalístico mais amplo, e uma pesquisa centrada em fontes orais, os “vestígios atuantes” (BRANDÃO, 2009, p.33), uma vez que

Para a História do Teatro, o documento oral é de importância decisiva, pois ilumina o objeto de forma privilegiada ao revelar uma parte importante de seu desejo, dada a condição radical do teatro de acontecimento presente. (BRANDÃO, 2009, p.33)

Essas fontes orais são, portanto, aquelas que atuaram diretamente na encenação, em detrimento das fontes documentais utilizadas neste trabalho que eram “vestígios espectadores” (BRANDÃO, 2009, p. 33). Esta é uma pesquisa que, assim, fica como ainda a ser realizada, o que certamente faremos em outra etapa, na medida em que poderemos, então, avançar para uma pesquisa em que os materiais não sejam apenas aqueles encontrados em arquivos.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Valéria; SCHNIDER, Liane; Maciel, Diógenes. O teatro feminino-feminista-libertário de Lourdes Ramalho. *Faces de Eva: estudos sobre a mulher*. Lisboa, ano 2009, nº 21, p. 63-78, 2008.
- BRANDÃO, Tania. 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.
- BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57025>
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- CHIAPPINI, LÍGIA. Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: MACIEL, Diógenes André Vieira [org.]. *Memórias da Borborema 2: internacionalização do regional*. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 21-64.
- Eric Hobsbawm & Terence Ranger (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)
- GARCEZ, Maria Helena Nery. Acerca das designações dos agentes em “Amor de perdição”. *Colóquio/Letras*. Ensaio, Lisboa, nº 125/126, 1992. p. 15-24.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. Construção historiográfica da história do teatro brasileiro. In: *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012. P.45-90.
- LAMAIRE, Ria. Como “escreve” Lourdes Ramalho? Viver e fazer viver dois mundos. In: RAMALHO, Lourdes; LAMAIRE, Ria [Orgs] *A feira: o trovador encantado*. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 53-86.
- LIMA, Duílio Pereira da Cunha. A feira: reflexões em torno de algumas linhas, entrelinhas e dinâmicas. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria [orgs] *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 239-254.
- 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. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96083>
- MACIEL, D. A. V. 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. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8327/6323>
- 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.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. Uma maneira de ler o teatro no Brasil oitocentista: pequena reflexão para professores e alunos. In: *Ensino de teatro: dramaturgia, leitura e inovação*. Jundiaí, Paco Editorial, 2014. p. 15-37.
- 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>
- PAVIS, Patrice. Do texto para o palco: um parto difícil. In: PAVIS, Patrice. *O teatro no entrecruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-42

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). História do teatro como História da cultura: ideários e trajetões de uma arte entre rupturas e tradições. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n.2, p. 16-21, 1998. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim2.pdf>

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). 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.

RAMALHO, Lourdes. A feira. In: RAMALHO, Lourdes; LAMAIRE, Ria [Orgs] *A feira: o trovador encantado*. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 87-135.

### **Textos pesquisados em arquivos de jornais**

“A Paraíba impressionou no festival do Paraná”, *Correio*, João Pessoa, 05 de setembro de 1975.

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

MOURA, Helder. A base ibérica do nosso teatro. *Correio*. Paraíba, 16 de agosto de 1992. p. 5.

OLIVEIRA, Eurípedes. Alma Sertaneja. *Diário da Borborema*. João Pessoa, p. 2-2. 5 set. 1975

Peça “Os mal-amados” fará sua temporada no Sta. Roza. *O NORTE*. João Pessoa, sábado, 23 de abril de 1977.

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