

Correio das Artes

Suplemento
literário do
Jornal A União

Agosto - 2020
Ano LXXI - Nº 6
R\$ 6,00

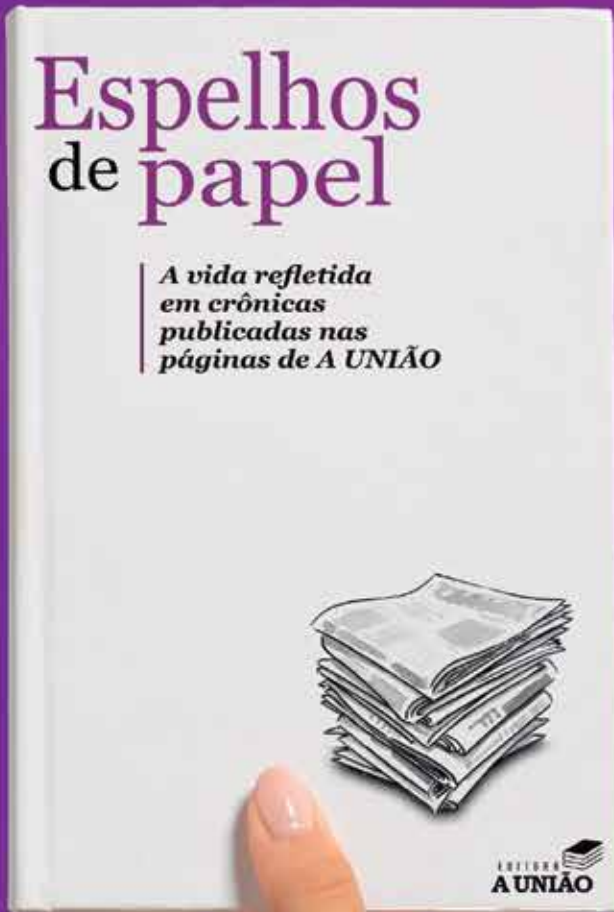


Exemplar encartado no jornal A União apenas para assinantes. Nas bancas e representantes, R\$ 6,00

Lourdes Ramalho

100 anos

Especial de 30 páginas celebra a memória e o legado da professora que se tornou um dos nomes mais importantes do teatro paraibano



Livro que retrata a vida refletida em crônicas publicadas nas páginas de A União. Produzido com a participação dos cronistas do jornal.

Locais de Venda:

- Editora A União (3218-6500)
- Rádio Tabajara (83 9105-5864)
- Sebo Cultural (3222-4438)
- Livraria do Luiz (3576-5573)
(99317-6944)

R\$30,00

A UNIÃO

EDITORA
A UNIÃO

EPC
EMPRESA PARAIBANA
DE COMUNICAÇÃO

A professora do moderno teatro nordestino

Maria Valéria Rezende, paulista de Santos, costuma dizer que a escritora nasceu na Paraíba. Portanto, a autora de *Carta à Rainha Louca* é paraibana. Da mesma forma, a professora e dramaturga Lourdes Ramalho é paraibana, embora tenha nascido em Ouro Branco (RN). Mas foi aqui, na Paraíba, entre Santa Luzia e Campina Grande, onde efetivamente fixou residência e constituiu família, que Dona Lourdes, como era conhecida, escreveu peças como *As Velhas*, *Fogo-Fátuo* e *Maria Roupa de Palha* (esta, de sua seara infantil) que levaram seu nome a subir em palcos de dentro e fora do Brasil e a colecionar aplausos ao longo de quase 50 anos de carreira.

Neste 23 de agosto de 2020, Lourdes Ramalho faria 100 anos. Para marcar a data, o Correio das Artes sai com esta edição especial que você tem em mãos. Ao longo das próximas 30 páginas, professores, pesquisadores, encenadores, artistas e acadêmicos se de-

Dona Lourdes escreveu peças como 'As Velhas', 'Fogo-Fátuo' e 'Maria Roupa de Palha' que levaram seu nome a subir em palcos de dentro e fora do Brasil e a colecionar aplausos ao longo de quase 50 anos de carreira

bruçam sobre a vida e obra de alguém que, a seu modo, uniu referências medievais, judaicas e sertanejas para criar uma obra de valor artístico e histórico, em que a crítica social é pertinente.

As páginas seguintes elenecam passagens biográficas da dramaturga com análises de sua obra e de sua formação teatral, partindo de um vasto material de pesquisa conduzido pelo professor Diógenes Maciel, sem o qual esta edição não seria possível e cuja dedicação à produção deste suplemento fez com este Correio das Artes se tornasse um valioso material de pesquisa e consulta sobre um dos grandes nomes da cultura paraibana, que faleceu em setembro do ano passado, aos recém-completados 99 anos de idade.

Em parceria com a também professora Valéria Andrade, Diógenes assina a organização da edição do texto inédito *Chã dos Esquecidos*, um mergulho profundo na obra da professora que ensinou à Paraíba o bê-a-bá do mais autêntico teatro moderno nordestino. Boa leitura!

O editor

editor.correiodasartes@gmail.com

índice



34

ENTREVISTA

O encontro entre dois Sérgio, o paraibano Castro Pinto, poeta, e o gaúcho Faraco, ficcionista, rendeu uma conversa exclusiva sobre conto.



39

POESIA

Hildeberto Barbosa Filho faz uma análise minuciosa de 'Abissal', coletânea de poemas da paraibana Glória Azevedo.



45

AUGUSTO DOS ANJOS

Milton Marques Júnior compõem um sólido estudo sobre um dos poemas alegóricos escritos pelo poeta paraibano: 'A Nau'



49

CINEMA

Há 70 anos, chegava às telas a obra-prima 'O Anjo Azul', que João Batista de Brito rememora em texto repleto de bastidores e análises.



OUVIDORIA:
99143-6762



SECRETARIA DE ESTADO DA COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL
EMPRESA PARAIBANA DE COMUNICAÇÃO S.A.

Naná Garcez de Castro Dória
DIRETORA PRESIDENTE

William Costa
DIRETOR DE MÍDIA IMPRESSA

Albiege Léa Fernandes
DIRETORA DE RÁDIO E TV

Correio das Artes
Uma publicação da EPC

BR-101 Km 3 - CEP 58.082-010 Distrito Industrial - João Pessoa/PB

André Cananéa
GERENTE EXECUTIVO DE MÍDIA IMPRESSA
EDITOR DO CORREIO DAS ARTES

Paulo Sérgio de Azevedo
DIAGRAMAÇÃO
Domingos Sávio
ARTE DA CAPA

PABX: (083) 3218-6500 / ASSINATURA-CIRCULAÇÃO: 3218-6518 / Comercial: 3218-6544 / 3218-6526 / REDAÇÃO: 3218-6539 / 3218-6509

E A “VIDA REAL”, Dona Lourdes?

Valéria Andrade
Diógenes Maciel
Especial para o *Correio das Artes*

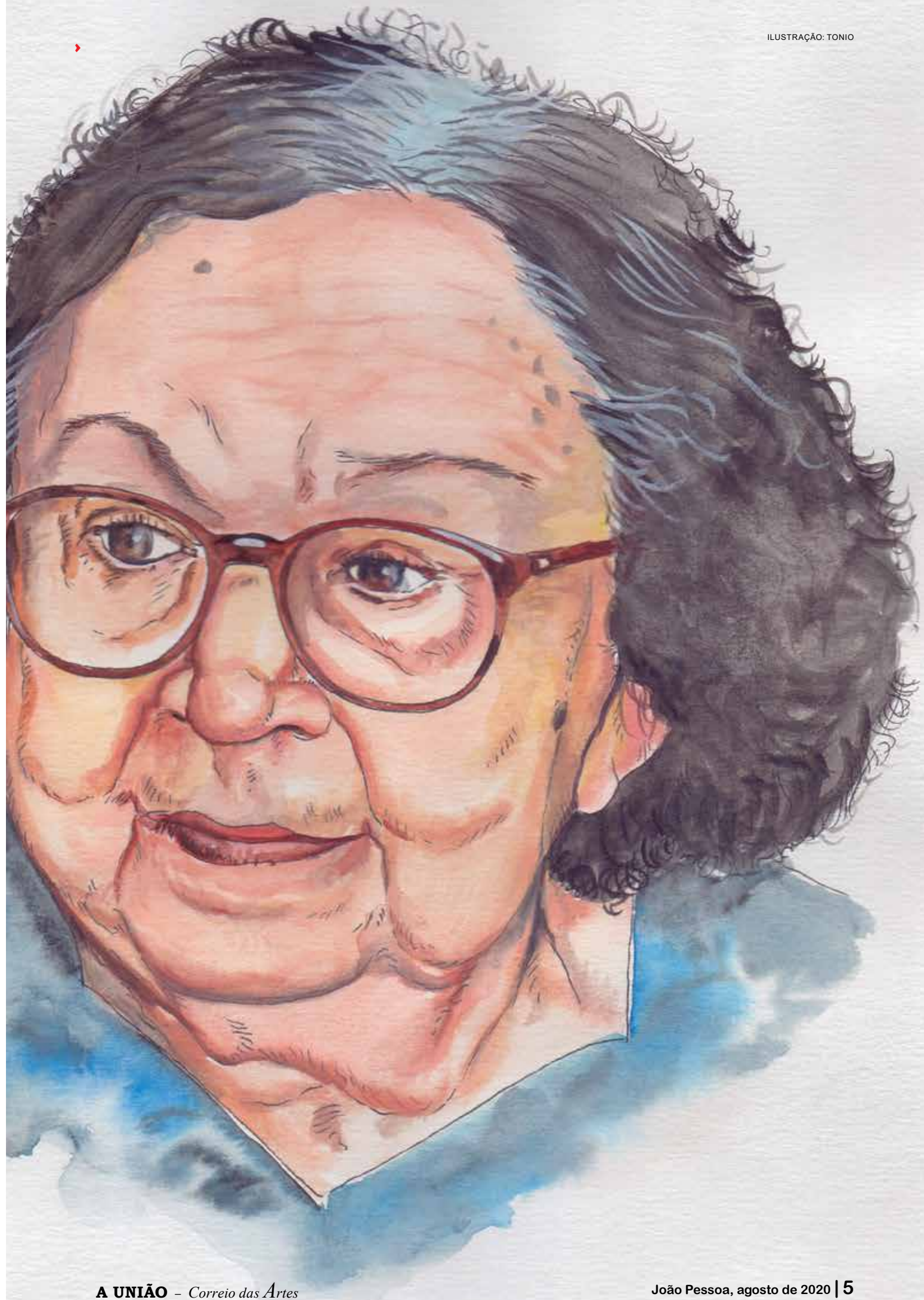
Por muitos anos, Lourdes Ramalho alterou o ano do seu aniversário: ora dizia que nascera em 1926, ora em 1923. As razões são desconhecidas, mas o fato é que no dia 23 de agosto de 2020, ela chegaria aos 100 anos

Maria de Lourdes Nunes Ramalho ou simplesmente Dona Lourdes como todo mundo a conhecia, nasceu a 23 de Agosto, em Ouro Branco (naquela época, um distrito pertencente ao município de Jardim do Seridó), no Rio Grande do Norte. Filha de José Nunes de Figueiredo e Ana Medeiros Brito (depois, Ana Brito de Figueiredo), foi a primogênita de uma família composta por outros 11 filhos do casal. Durante muitos anos, houve muitas dúvidas sobre a data precisa de seu nascimento – ora ela dizia 1926, depois 1923 –, só muito tempo depois, descobrimos o ano preciso: ela nascera em 1920. Sabem-se lá as razões para esta confusão, notadamente para uma mulher que nunca foi apegada a certos melindres... a questão é que em 2020, se estivesse viva, ela faria 100 anos – isso mesmo! Falecida em 7 de setembro do ano passado, aos 99 anos bem completos, antes de ser dramaturga, foi professora, mãe e poetisa.

A professora Lourdes Ramalho iniciou sua carreira docente, ainda muito menina, em Santa Luzia (PB), para onde a família se deslocou, como professora auxiliar em educandário de sua mãe. No mesmo período, atuou em grupos cênicos, em companhia da mãe e dos tios, que se apresentavam no Cine Paroquial da cidade. Eram espetáculos, conforme já registrou Carmélio Reynaldo, neste mesmo *Correio das Artes* (em 1977), compostos por “números de variedades e que tinham, no final, uma peça curta que recebia a denominação de Drama, mesmo que fosse uma comédia, geralmente escrita por uma das duas [Lourdes ou sua mãe], baseados às vezes em histórias de Trancoso, em obras literárias ou em fatos reais...”

Após o casamento com o juiz Luiz Silvio Ramalho, em 1943, abandonou a função de atriz, fixando residência, em 1957, em Campina Grande







Lourdes Ramalho nasceu em Ouro Branco (RN), mas foi em Santa Luzia (PB) onde iniciou a carreira de professora, ainda muito jovem e antes de se mudar para Campina Grande, onde ficaria até o fim da vida

► (PB), a esta altura já mãe de cinco filhos – Silvia, Zeca, Junior, George e Sergio. Ao chegar à Serra da Borborema, se depara com um agitado ambiente cultural, o que culmina na inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral, em 1963. Foi este, anos depois, o espaço privilegiado onde as peças de Lourdes Ramalho foram representadas, conferindo-lhe a notoriedade como *dramaturga*.

Mas, antes disso, a professora continuava suas ações didáticas e artísticas, fomentando o trabalho do seu alunado nos palcos, seja no Colégio das Damas, seja na Escola Normal, como ela mesma afirmou em entrevista a Ronaldo Dinoá (*Diário da Borborema*, 05 de set. 1982): “Nesse tempo, o diretor da Escola Normal era Fernando Silveira, que me dava muito a mão, me dava todo o direito para fazer o que quisesse, no que diz respeito ao Teatro. Quando tive de ir ao Rio de Janeiro por motivo familiar, Fernando Silveira me abriu as portas, lá me recomendando para que eu fizesse curso de técnica vocal etc. Quando eu voltei, ele instituiu esse curso dentro da Escola Normal...”. Durante a estada no Rio de Janeiro, Lourdes Ramalho não só assiste aulas como também toma contato com a Sociedade



FOTO: REPRODUÇÃO

Texto do jornalista Carmelo Reynaldo sobre 'Os Mal-Amados' e outras peças de Lourdes Ramalho, publicado no Correio das Artes de 15 de Maio de 1977

Brasileira de Educação através da Arte (Sobreart) e, ao retornar à Paraíba, abre uma seção que promoverá muitas atividades relevantes. São desse momento peças como *Na Lua é Assim* e *O Príncipe Valente*, que participam de festivais estudantis.

Mas, a virada definitiva em sua trajetória se dá quando ela assume, em 1973, a presidência da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (Facma), antes conduzida pela professora Eliza-

beth Marinheiro. É curioso como, sobre esta fase, ela sublinha a sua produção como ainda circunscrita ao que chama de “teatro didático”, ou seja, uma fatura muito marcada pelo contexto escolar e pela adequação do teatro aos fins pedagógicos.

Naquele mesmo ano, Lourdes lançou seu primeiro livro de poemas, *Flor de Cactus* (editado pela Universidade Regional do Nordeste) – sistematizando uma atividade esparsa, que aparecia em periódicos e suplementos literários do município. Gradativamente, ela deixa de ser referida como a “professora” para tornar-se a “poetisa”, agora posta ao lado de outros poetas, seus contemporâneos, como Sergio de Castro Pinto e Rubem Navarro, além dos jovens poetas que começavam a despontar, como Marcos Agra, Bráulio Tavares, entre outros.

Em Outubro do mesmo ano, ela apresenta aos órgãos de censura oficial, em nome da Facma, o texto do show *Povo, Povinho, Povareú*, escrito em coautoria com Wilson Maux, Marcos Agra e Bráulio Tavares – outros nomes que despontavam naquele contexto. A liberação da montagem foi negada, “por contrariar a legislação em vigor”.

No ano seguinte, escreve *Fogo-Fátuo*, que será levada à cena pelo Grupo Cênico Manuel Bandeira, da Facma, sob direção de Rui Eloy, e apresentada como convidado *hors-concours* no I Festival Nacional de Teatro – FENAT, realizado em Campina Grande, por iniciativa de Eneida Agra Maracajá. Nesta oportunidade conhece Paschoal Carlos Magno, com quem desenvolverá forte relação de amizade, de trocas culturais e intelectuais, fazendo emergir sua consciência autoral, que aflora na preocupação com a sistematização e publicação de seus textos durante os anos seguintes. Esta peça, certamente, é a mais montada e a mais impactante para o cenário cultural campinense, como também para a relação dos elencos e grupos de teatro da cidade com a obra ramalhiana.

Todavia, a sua peça mais conhecida fora deste limites é a que ►

▶ estreia em 1975, também com o Grupo Cênico Manuel Bandeira, agora sob direção de Rubens Teixeira – a antológica *As Velhas*, “retrato ao vivo” de uma parte do Brasil situada num tempo e num espaço específicos: o Nordeste das frentes de emergência criadas pelo governo federal para assistir os produtores rurais atingidos pela seca de 1970.

O texto cruza os destinos de duas matriarcas – uma sertaneja e uma cigana –, apanhadas pelo fim trágico para o qual elas próprias, com suas respectivas escolhas, acabam empurrando seus filhos. Não por acaso, mesmo depois de consagrado em 1975, após a multipremiação no festival de Ponta Grossa (PR), *As Velhas* alcança novo sucesso em 1988, levado ao palco pelo espanhol Moncho Rodriguez – montagem que circula o Brasil e muitas cidades portuguesas.

Enfatizando o caráter passional da trama, o encenador revelou a ‘universalidade’ do texto, pontuando, para isso, certas ressonâncias culturais ibéricas presentes no Nordeste brasileiro. Este momento funda um percurso rumo à representação deste contexto espaciotemporal atrelada a uma perspectiva popular, dispondo-se a dramaturga a representar o “povo”, à beira do abismo para o qual parece ser empurrado pela ruína das relações rurais de produção e da ascensão da modernização, que impõe uma nova feição do capitalismo tanto ao campo, como à cidade, tema sempre recorrente na literatura canônica do Nordeste.

Assim, sua obra formaliza esta região como um conjunto de fragmentos que se articulam para formar um painel, expresso na totalidade de seus textos, unindo a perspectiva regionalista ao diálogo produtivo com as formas dramáticas da tradição, passando pelas convenções da comédia popular e chegando às raias da tragédia para reconstruir, artisticamente, um espaço em que relações sociais sofrem mutações rápidas, com ênfase especial para as dinâmicas de gênero nos grupos familiares. Neste período, o palco campinense transborda

FOTO: REPRODUÇÃO



‘Flor de Cactus’, primeiro livro de poemas, saiu em 1973, mesmo ano em que Lourdes assumiu a Facma

Lourdes Ramalho e, obviamente, não se pode negar, também, o empreendimento assumido por Hermano José Bezerra, aquele que mais textos ramalhianos levou à ribalta.

Além dos textos já citados, não podemos deixar de mencionar *A Feira* (1976), *Os Mal-amados* (1988), *Além do Arco-íris* e *A Eleição* (1978), *Uma Mulher Dama* (1979), *O Psicanalista* (1980), *Guiomar Sem*

Rir Sem chorar (1981), *Fiel Espelho Meu* (1982), *A Mulher da Viração*, *Frei Molambo Ora Pro Nobis* e *O Censor Federal* (1983) e, por fim, *Festa do Rosário* (1985). Essas peças, todas estreadas em Campina Grande pelo Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno e pelo Grupo Feira, marcam, definitivamente, a relação de Campina Grande com o repertório ramalhiano e elucidam, para além da dicção marcadamente regionalista e da verve ácida em face dos desmandos políticos, a eclosão de seus perfis femininos.

Ou seja, Lourdes Ramalho, além de inventariar a cultura nordestina, desenvolve em sua dramaturgia um projeto: não por acaso, as figuras femininas da sua dramaturgia são de uma diversidade espantosa – fato que indica a afinidade da autora com compreensões de ‘gênero’ mais amplas e menos essencialistas e, de outro lado, sua percepção do quanto estão imbricadas entre si questões de gênero e questões regionais.

Nos anos de 1990, a dramaturga privilegiou em sua obra uma rediscussão da cultura nordestina, tendo agora, como duplo especular, a tradição ibérica (me- ▶

Dona Lourdes e Paschoal Carlos Magno, com o Grupo Campinense de Cultura: amizade entre os dois fez emergir a consciência autoral da dramaturga, que aflorou na preocupação com a sistematização e publicação de seus textos

FOTO: ARQUIVO LOURDES RAMALHO





Lourdes Ramalho (D) repassa o texto com o Grupo Cênico Manuel Bandeira, da Facma, em Campina Grande

▶ diante seu forte acento judaico sefardita) e seus cruzamentos com a cultura popular, conforme a encontramos plasmada nos folhetos (daí termos cunhado, para designar as formas dramáticas resultantes desse processo, o termo *dramaturgia em cordel*, mediante suas amplas conexões com a tradição ibérica e, ao mesmo tempo, com a tradição do folheto, enquanto suporte ou visada estética).

São desse momento, por exemplo, *Romance do Conquistador* (1991) – cujo espetáculo, encenado por Moncho Rodriguez, foi levado à Península Ibérica, escolhido para representar o Brasil nas comemorações oficiais do governo espanhol pelos 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América –, depois *O Trovador Encantado* que, em 2000, pelas mãos do mesmo encenador, numa produção luso-brasileira, envolvendo a Câmara Municipal de Guimarães, o Governo do Estado da Paraíba, a Prefeitura de Campina Grande e um elenco formado por intérpretes brasileiros e portugueses.

Neste momento, a pesquisa estética da dramaturga, portanto, se voltou para o desvendamento e a ressignificação das raízes étnico-culturais deste *lócus*: cadinho onde se misturam a cultura ibérica do século 16, em seus fortes matizes judaicos, agora assumidos pela dramaturga como identidade a ser difundida, defendida e compreendida por si

e pelo seu público-destino. Tanto o é que, em 2003, com o texto *Guiomar Filha da Mãe...*, Lourdes Ramalho apresenta-nos “a filha da outra Guiomar”, moradora de rua e ex-professora de História que vaga pela cidade revivendo seu ofício de narrar o passado do seu país. A colônia, a chegada das caravelas e dos judeus perseguidos pela Inquisição na Península Ibérica, todo um passado nacional é versado pela professora, dando a conhecer uma versão alternativa dos (des)caminhos feitos por brasileiras e brasileiros até chegarem à situação em que se encontram no século 21.

Este anúncio de reconstrução sociocultural de toda uma comunidade em sua dignidade e autonomia, em diálogo com narrativas de uma contra-história do passado nacional, surge como proposta de reconhecimento crítico da memória ancestral como ponto de partida para se reinventar o presente –

talvez, por isso mesmo, Lourdes tenha se dedicado às pesquisas de genealogia, publicadas em seu livro *Raízes Ibéricas, Mouras e Judaicas do Nordeste*, editado em 2002, tendo ficado um segundo volume, em fase avançada de preparação, com o título de *Judeus no Nordeste Brasileiro*, necessitando apenas de ajustes para ser publicado, o que ela não conseguiu fazer em vida.

Como boa parte da sua obra, este livro está inacessível hoje em dia, e é urgente que possamos torná-la, novamente, disponível nas estantes e nos palcos. Em seu centenário de nascimento, a obra de Lourdes Ramalho começa a ser republicada, com o apoio de seus herdeiros, da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e da Empresa Paraibana de Comunicação (EPC) – o que é nada além do que uma justiça necessária e o cumprimento de uma ética-cidadã que nos permite conhecer aquela obra, seus personagens e seus sonhos, para que possamos, afinal, nos reconhecermos.

Neste ir e vir, só podemos nos ufanar de termos sido presenteados com uma autora que escreve-pensa teatro orientada para a reinvenção do mundo, pensado e constituído mediante não o desigual, mas o diferente; não o conformismo, mas o que está em movimento e, portanto, em mudança; não pelo que supostamente é natural, mas pelo que é passível de negociação e, portanto, de transformação. Lourdes Ramalho escreve-pensa teatro propondo um mundo enquanto lugar do jogo de sonhos, sem perder o contato com a vida – a “vida real”, como ela costumava se referir, brincalhona, a indagar as pessoas sobre suas ocupações profissionais, muitas vezes traduzidas em um afastamento do sonho –, em que as relações se refazem num espaço de conflito, mas também de troca.

Que sejam mais 100, Dona Lourdes! ✦

Valéria Andrade e Diógenes Maciel são professores e pesquisadores da Universidade Federal de Campina Grande e Universidade Estadual da Paraíba. São autores do livro ‘Chã dos Esquecidos’, lançado em agosto de 2020, por ocasião do centenário de Lourdes Ramalho. Moram em Campina Grande.



*Lourdes Ramalho
construiria seu percurso
à imagem e semelhança
do de sua mãe,
estabelecendo o vínculo
entre duas gerações
comprometidas com
projetos educacionais
progressistas e a
tradições sertanejas*

teatro infantil

A professora

E O JOGO DE SONHOS

Valéria Andrade

Especial para o *Correio das Artes*

Movendo-se por entre os sertões da Paraíba e do Rio Grande do Norte, uma mulher apaixonada por teatro e literatura – nascida em 1901, como que anunciando novos tempos –, a professora Ana de Medeiros Brito dedicava-se à família, sem deixar de se ocupar, ativamente, com a vida na comunidade. Na área da saúde, fundou, na cidade de Santa Luzia (PB), o Hospital Maternidade Sinhá Carneiro, o maior do sertão naqueles inícios do século 20, que administrou com seu proverbial espírito humanitário, nunca hesitando em prestar assistência às parturientes nas dependências de sua casa, a exemplo do que costumava fazer quando residia em Ouro Branco (RN).

Como educadora, além do exercício devotado à própria prole, Ana de Medeiros empreendeu esforços para oferecer à comunidade o melhor da educação formal disponível no sertão do seu tempo: abriu e fez funcionar quatro estabelecimentos de ensino, neles criando espaços para a promoção de atividades artístico-culturais, à frente de todos eles o do palco. Respirando teatro por todos os lados, outros talentos da cena teriam espaço para vir à tona no seio daquela família de artistas e educadores, a exemplo do que ocorreu, bem cedo, com uma das filhas de Ana de Medeiros.

Desde os 10 anos de idade, “brincar de teatro” era a diversão favorita da menina nascida em 23 de agosto de 1920, a quem chamavam Lourdinha, de seu nome Maria de Lourdes Nunes Figueiredo. Incentivada pelos tios, tias e, sobretudo, pela mãe, a pequena aprendiz de dramaturga colocava no papel as falas e as ações de personagens que reinventava e, em seguida, comandava os “ensaios” para as apresentações, de que também participava. Lourdes construiria seu percurso – de educadora, dramaturga e encenadora – à imagem e semelhança do de sua mãe, estabelecendo claramente o vínculo entre duas gerações de mulheres artistas, comprometidas, de um lado, com projetos educacionais progressistas e, de outro, com a preservação dinâmica das tradições da comunidade sertaneja a que pertenciam.

O processo de escrita e reescrita dos seus textos seria, portanto, mediado pela prática cotidiana da professora, já desde o tempo em que, ainda adolescente, começou sua carreira no magistério como auxiliar de classe, num dos colégios de sua mãe. Não por acaso, um dos seus vários textos para o público infantil, *Anjos de Caramelada*, é protagonizado, emblematicamente, por uma professora apaixonada por teatro, sempre atenta às brechas abertas no calendário escolar para sensibilizar crianças e adolescentes para a magia desta arte.

A ação decorre num Dia das Crianças, em que, devido a um mal-entendido com o diretor ranzinza da escola, a professora ▶

FOTO: REPRODUÇÃO



Texto de *'Maria Roupas de Palha'*, editado pela *Bagagem*: peça revela talento da autora para o 'patchwork' e para uma reflexão aguda sobre as dinâmicas relacionais e de gênero na nossa sociedade

acaba trancada numa das salas de aula, com três crianças, impedida de apresentar a pecinha montada para a ocasião. Enquanto aguarda a chegada de alguém para libertá-los, ela põe-se a contar aos alunos uma história sobre os preparativos, no Céu, para a festa de aniversário de Jesus.

O jogo metateatral se desdobra triplamente no texto e, do primeiro para o segundo quadro, a narrativa da professora vira ação dramática, ambientada na cozinha celeste, onde uma Nossa Senhora, com ares de feiticeira irreverente, à frente de um caldeirão enorme, não hesita em usar seus poderes sobrenaturais para conseguir a ajuda de um São Pedro rabugento e mandrião.

A certa altura, das fôrmas enferrujadas onde a Santa Mãe despeja uma mistura para caramelos de leite, surgem magicamente três anjinhos, de *caramelada*, que se põem a falar e, com a licença da doceira celeste, vasculham o céu atrás de sucata para montar uma cena musicada preparada para a comemoração do natal do Menino Deus.

A primeira experiência propriamente dita de Lourdes Ramalho como autora de teatro seria em meados da década de 1930. O texto, levado à cena durante a festa de encerramento do ano letivo do Colégio Santa Margarida, em Recife (PE), em que Lourdes estudava, era um manifesto contra o

educandário, e sua apresentação, para uma plateia repleta de pais e mestres, resultou num embate acirrado e no 'convite' feito à aluna-escritora para que deixasse de frequentar a escola.

Nos anos seguintes, já no período imediato ao pós-Segunda Guerra Mundial, sua atividade como autora de teatro começa a se consolidar, mas ainda sem a preocupação de guardar os originais, muitos deles perdidos após as apresentações. No final da década de 1950, Lourdes fixa residência em Campina Grande (PB), onde as atividades de empreendimento cultural desenvolvidas desde a infância e adolescência, sobretudo na área do teatro, ganham organicidade com a criação de grupos cênicos formalmente estruturados e a montagem de espetáculos, muitos deles baseados em textos de sua autoria. Restritos, a princípio, às escolas onde a professora Lourdes ensinava e à casa da mãe-autora, estes grupos organizavam-se como grêmios artísticos estudantis, no formato dos que Ana Brito, sua mãe, criara e dirigira no passado.

Na segunda metade da década de 1960, assumindo a presidência da Sociedade Brasileira de Educação através da Arte - SobreArt, Lourdes Ramalho intensifica sua atuação junto a outros grupos de teatro da cidade, como o da própria SobreArt e o da Escola Normal de Campina Grande, e seu

nome começa a ganhar projeção pública com a encenação de textos de sua autoria, como *O Príncipe Valente* e *Ingrato é o Céu*, de cujos elencos seus filhos também participavam.

De 1975 em diante, após a primeira montagem teatral de *As Velhas*, certamente seu texto mais conhecido, consolidou as atividades do seu Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, e publicou algumas de suas peças, as quais começaram a ser encenadas fora de Campina Grande, onde residiu até 7 de Setembro passado, quando se encantou e seguiu no rumo dos Sete Estrelas, "a levar viola e canto / pro outro lado do mar"...

Misturando verso e prosa, *Anjos de Caramelada*, referido acima, é igualmente emblemático. Dividido em dois quadros, realiza, como que em miniatura, o movimento interno – da passagem da prosa ao verso – comum à dramaturgia de Lourdes Ramalho. O formato em prosa do Quadro I vai se deixando contagiar, pouco a pouco, pela musicalidade da frase rimada e metrificada, até transformar-se inteiramente em verso, presente tanto nas falas das personagens desde a segunda cena do Quadro II, como nas cantigas e folguedos infantis tradicionais que compõem a cena final apresentada pelos anjinhos encantados. Esta dinâmica corresponde, claramente, aos dois ciclos da dramaturgia de Lourdes Ramalho: um desenvolvido nas décadas de 1970 e 1980, com a proposta de inventariar, de uma perspectiva crítica, a cultura do Nordeste brasileiro; outro, de 1990 em diante, voltado para o reconhecimento e a ressignificação das raízes ibero-judaicas do universo popular nordestino. Encravado neste ir e vir, encontramos, então, um terceiro conjunto de textos, os escritos para o público infantil. Não será por acaso que a maioria dos seus textos para crianças inclui uma quantidade enorme de brincadeiras cantadas da tradição oral brasileira.

Novas Aventuras de João Grilo, *Malasartes Buenas Artes*, *Dom Ratinho* e *Dom Gatão*, *Folguedos Natalinos*, *O Diabo Religioso*, *Maria Roupas de Palha*, o já citado *Anjos de Caramelada*, ao lado de vários outros



'Maria Roupa de Palha' no palco: feminino e masculino surgem, tal como nos textos para adultos, distanciados dos padrões

▶ textos, compõem um mundo de fantasia inventado por Lourdes Ramalho. Revisitando personagens, fábulas e procedimentos estéticos da literatura popular em verso e de contos de fadas, além de provérbios e danças dramáticas, a autora mistura versos e ritmos, criando um clima de magia, brincadeira e festa, próprio da cultura popular e, igualmente, do teatro infantil. Príncipes, princesas, fadas, bruxas, irrupções várias do maravilhoso povoam este mundo de encantamento, a que se juntam ainda elementos do teatro popular de rua, do circo, das histórias de folheto de cordel.

Espécie de marca d'água de toda a produção dramatúrgica de Lourdes Ramalho, a crítica social também comparece no seu repertório para crianças de forma bem acentuada, embora não seja esta a finalidade do texto. Seu suporte está, sobretudo, na brincadeira e, ainda, na utilização do humor, na recorrência a temas e personagens que povoam o imaginário popular e na musicalidade do verso de sete sílabas. Como também está na própria música, par constante dos versos que contaminam a prosa, tudo bem misturado no caldeirão de 'Nossa-Senhora-Dona-Lourdes'.

Exemplo disso se encontra nas *Novas Aventuras de João Grilo*. Na batalha que trava contra os monstros Poluição, Corrupção e Inflação, a única arma que sobra ao herói popular é a viola – ou os cacos dela. É com ela que João Grilo, “fraco, covarde, tolo, comilão, mole e medroso”, se transforma num valente “Cavaleiro Andante” e sai mundo a fora em busca de paz e bonança. Os artistas deviam levar a vida a cantar e fazer versos, suas armas para salvar o mundo: desejo da dramaturga,

aprendizado para crianças-leitoras-brincantes de todas as idades.

É pertinente ressaltar ainda, nesta produção para crianças, o olhar crítico de quem, mesmo visceralmente ligada à tradição, a vivida ou a simbólica, nela não se cristaliza e, em seu ofício de poëtes, a reinventa com fragmentos do velho agregando-lhe o novo suscitado pelas dinâmicas do seu tempo e da sua cultura. *Maria Roupa de Palha*, por exemplo, revela bem este talento da autora para o patchwork e para uma reflexão aguda sobre as dinâmicas relacionais e de gênero na nossa sociedade. Neste mesmo texto, feminino e masculino surgem, tal como nos seus textos para adultos, distanciados dos padrões – e a imagem de mulher, dedicada aos afazeres domésticos, recompensada com o casamento, ganha outras nuances.

Do sucesso nas viagens de Maria depende o príncipe para se tornar rei; só ela poderia coroá-lo. Com a ajuda mágica de estrelas e asteroides, Maria – que traz no sobrenome, Lagamar, a junção de águas doces e salgadas –, vence todos os obstáculos e consegue chegar ao reino do Ti-Rim-Tim-Tim. Ali ela se apresenta à realeza usando seu simples vestido de palha – e, os presentes que ganhou, alguns sem qualquer valor material (uma coroa de algas, um colar de mariscos), não são usados para torná-la atraente para o futuro marido. Este, por seu lado, além de estar condicionado ao bom desempenho de Maria para

alcançar sua própria ascensão, prioriza a essência e não a aparência da futura rainha. Ignorando a pobreza do traje usado pela noiva ao final de sua aventura, o príncipe demonstra antes alegria e orgulho ao vê-la chegar vitoriosa em seu reino: “Maria! Afinal chegaste no raio de sol dourado!”

Igualmente em *Anjos de Caramelada* aparece, com todas as letras, o projeto ramalhiano de romper com os velhos modelos de organização social fundados na desigualdade entre as pessoas. Os dois quadros que estruturam o texto, não apenas propõem a brincadeira de inserir uma ação dramática na outra e, como num jogo de espelhos que multiplicam as imagens, brincam entre si como um sendo o avesso do outro. A professora, que, no Quadro I é humilhada e coagida, até fisicamente, pelo diretor da escola onde ensina – terminando trancada com seus alunos, proibida de apresentar a pecinha de teatro que ensaiara para comemorar o Dia das Crianças –, no Quadro II faz o papel de chefe da cozinha do Céu, ninguém menos que a mãe do Menino Jesus, tendo sob suas ordens o porteiro do lugar, um São Pedro preguiçoso e tão ranzinza quanto seu duplo no primeiro quadro, o diretor autoritário. Invertidas as posições ocupadas pelas personagens femininas e masculinas, reverte-se também o contexto de cerceamento da fantasia apresentado no Quadro I.

As crianças, impedidas da experiência lúdica do teatro no espaço da escola, são levadas, pela doceira celeste, a um outro espaço, feito de liberdade e fantasia, onde têm permissão e incentivo, seja para reinventar brincadeiras e personagens, seja para produzir o material para fazê-las viver, reutilizando velharias, trocando o velho pelo novo, tal como Dona Lourdes Ramalho fez desde sempre – reinventando a vida, no palco e fora dele. ✦

Valéria Andrade é professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Federal de Campina Grande. Pesquisa e escreve sobre a autoria de mulheres nas dramaturgias brasileira e portuguesa. Vive na Paraíba há mais tempo do que em Minas Gerais, onde nasceu. Mora em Campina Grande-PB desde 2014.



Lourdes Ramalho, durante os ensaios da montagem 'As Velhas', em 1975: com temática voltada à indústria da seca, texto acabou censurado para menores de 18 anos pelo regime militar

O teatro ramalhiano

E O MODERNO REGIONAL

Diógenes Maciel

Especial para o *Correio das Artes*

Tenho, nos últimos anos, construído um modo de entender a produção dos espetáculos surgidos da obra de Lourdes Ramalho enquanto resultado simultâneo tanto do empreendimento individual (muito marcado pela emergência da consciência autoral ramalhiana nos anos de 1970) quanto da sua busca por um modelo de teatro amador.

Tudo isso em meio à discussão sobre um “modo moderno” de encenar tais textos, marcados em sua primeira recepção pelas

dinâmicas de uma estética a que se chamará de “regional”. Estes aspectos, no que tange à cena campinense, são postos à disposição de uma reflexão sobre a instituição da imagem social de Lourdes Ramalho enquanto dramaturga desta cidade – síntese de um processo artístico e de uma visão empreendedora sobre o mercado teatral.

A busca pela apreensão dessa imagem social aponta para a sua profissão (a professora) ou para sua atuação enquanto empreendedora cultural (a

produtora e/ou dramaturga), de um ou de outro modo, dizendo da formação de uma identidade singular em meio ao processo social e estético daquele momento da discussão artística na Paraíba, particularmente em Campina Grande.

A narrativa que se forma distingue esta personalidade em relação ao todo, para além de sua existência no terreno familiar e profissional, definindo e estabelecendo a sua autonomia estética e empreendedora, de onde emanou um projeto ▶

▶ teatral. Ou seja, um processo que aponta para o seu estabelecimento enquanto um ícone da arte, construído conceitual sobre o qual deslizam sentidos julgáveis de sua pessoa e de sua obra, formalizando, como já nos ensinou Tania Brandão, “uma entidade original e universal, capaz de irradiar sensações adequadas ao seu tempo, [e que] consegue, em consequência, captar o interesse dos contemporâneos”.

A questão central, então, é que as marcas da constituição de uma cena moderna, no período e *locus* recortado, são, inegavelmente, centralizadas pela obra de uma dramaturga – Lourdes Ramalho – que, gradativamente, vai atribuindo à sua atuação na organização da cultura, uma acepção de projeto de grupo e de repertório, o qual, desde 1974, se pretende estável. Para tal fito, a dramaturga contou com diferentes diretores, emparelhando-se a uma acepção de *Lourde* tributária do texto, o que vai se modificando com o passar da década seguinte, notadamente após a segunda montagem campinense de *As Velhas*, por Moncho Rodriguez, em 1988. Antes dessa data, afirmo que foi em 1974 que se deu a “hora do *ai, d-a-dá*” para a dramaturga.

Era um momento áureo das artes em Campina Grande e a cena local foi marcada pela realização do I Festival Nacional de Teatro – Fenat, ocorrido naquele ano. Por este viés, há como se tecer uma discussão em torno de um conceito de dramaturgia e teatro (nordestinos) modernos, pois Lourdes Ramalho empreendia, no trato com o texto, ajustes temáticos e formais como aqueles que, anos antes, no Sudeste, puderam ser verificados na relação do mercado com as demandas da modernidade teatral, quando aos dramaturgos se concedeu a missão de representar uma necessidade visada sobre a brasilidade.

No Nordeste, por outra perspectiva (que também é a mesma), avultava a formalização da regionalidade. Assim, contrariando um movimento próprio da modernidade teatral, a cena que se monta em torno dos textos de Lourdes Ramalho em Campina Grande também pode ser lida como um processo próximo daquilo o que a mesma Tania Brandão já chamou de uma “impossibilidade moderna – ou o

estrangulamento da questão moderna, considerando-se o triunfo da individualidade empreendedora como um mecanismo institucional de limitação do potencial do palco-arte do século 20”.

Aqui, a busca pelo modo moderno de encenação de um texto se revelava na técnica teatral, na relação com os elencos, na reflexão cada vez mais contundente sobre os níveis de língua falada utilizados para a caracterização das personagens e das tramas, que, assim, passam a compor uma das feições mais destacadas por Lourdes Ramalho do seu projeto de teatro-pesquisa. É esta lógica que pôs em movimento os aspectos do diálogo com a tradição teatral ibérica e popular, e que foram, ao gosto da dramaturga, dos elencos, do público e, depois, dos órgãos de fomento, apontando para a exploração de um filão dramático, a saber, aquele vinculado à representação da regionalidade nordestina, formalizando a difusão do neorealismo enquanto uma linguagem hegemônica no palco, buscando empatia e adesão do público mediante a vida representada na cena enquanto um simulacro da realidade ou um espelhamento do seu cotidiano, visto como originário de uma forte base popular.

Foi nesta cena que a imagem pública de Lourdes Ramalho, por muitas dinâmicas, passou por mutações à vista: a professora tornou-se a poetisa e, depois, a presidente da Facma, construindo-se, afinal, uma esfera de legitimidade e reconhecimento para esta sua atuação enquanto organizadora da cultura. A culminância desse percurso se deu com sua estreia enquanto dramaturga no incipiente mercado teatral campinense e através da crescente preocupação com a edição impressa de suas obras, pela via da autoconsciência de seu papel como artista-escritora.

Daí ser possível destacar, também, a atuação de Lourdes Ramalho junto aos seus elencos campinenses como algo bem distante daquele perfil assemelhado ao de um dramaturgo de gabinete, pois ela tinha um objetivo muito claro: encenar seus textos, problematizando-os em relação ao palco, para chegar a promover uma reflexão sobre o *locus* de produção (em ter-

mos linguísticos, sociais, culturais, políticos) no tocante à busca por um modo de escrita teatral e moderna. É esta maneira de escrever que se hibridiza com práticas cotidianas e se apura no processo de formalização estética, dado ser um constante laboratório em que formas, modelos e os filões são reatualizados, descartados, ampliados.

Em um momento decisivo como este, tal identificação se referia à forja de um espaço de luta e crítica por parte de intelectuais-artistas: um conflito entre tradições que se reconstróem, de modo a redefinir e problematizar a exclusão e negligência às tradições populares – aquelas que são produzidas e vivenciadas pelo povo, em cujos produtos encontramos depósitos de suas concepções de mundo e de vida –, sempre tomadas enquanto face pitoresca e expressão de exotismo de uma cultura regional, nunca considerada nacional. A regionalidade na dramaturgia ramalhiana enforma-se, assim, a partir dessa visada em que se equilibram as referências espaciotemporais “do real” e aquelas relativas a uma geografia e a um tempo, recriadas pela possibilidade de tornar a região um “arte-fato”, contrariando a redutora possibilidade de enxergá-la diante de uma perspectiva positivista, em relação ao regionalismo expresso na sua obra.

Esse modo de ler, por exemplo, foi acionado quando da estreia de *Fogo-Fátuo*, em 1974, principalmente quando o Grupo da Facma se apresentou no I Fenat. Esta peça apresenta múltiplos focos e as personagens se digladiam por melhores condições de vida, em meio a relações de produção de riquezas e exploração da força de trabalho. Tudo isso tem como pano de fundo situações que apontam para a construção daquele sentimento de regionalidade já aludido, beirando os elementos típicos dos quadros de comédias de costumes, mas cozidos pela condução ágil das relações de João Campina com suas mulheres (e os montes de filhos), dos sonhos românticos de Zefa em relação ao malandro e das questões relativas à exploração da xelita para ser vendida aos norte-americanos. Esta é a dimensão representativa do quadro social, cuja temporalidade se expõe ciclicamente, no movi- ▶



'Fogo-Fátuo': regionalidade como pano de fundo, com elementos típicos dos quadros de comédias de costumes, cozidos pela condução ágil das relações de João Campina com suas mulheres

mento dialético de ganhar-perder, estruturante da trama, representando ambientes e a sua realidade cotidiana, dissecando comportamentos e tocando o *fait divers* para compor um espaço-tempo regional com referência histórica, a saber, o pós-guerra, nos entornos de 1945.

Lourdes, portanto, com *Fogo-Fátuo*, está dando o primeiro passo rumo à concretização de um repertório que, sendo popular, reprisa-se em termos de soluções abraçadas como bem-sucedidas pelo seu público, sem perder de vista a necessidade de renovação.

A modernidade, no que se referia à atividade teatral campinense, parecia ser, nos anos 1970, ainda algo involuntário, apoiado sobremaneira na força do indivíduo singular (o ator, a atriz, a dramaturga, o diretor), capaz de coordenar e de empreender. Portanto, também não deve soar exagerado afirmar que o processo de construção de *As Velhas*, que estreou em 1975, se deu em fluxo de continuidade do que ocorrera com *Fogo-Fátuo*, seja no que diz respeito a uma modificação nas técnicas de composição de personagens empregadas com o elenco, seja em relação à própria montagem cênica, nesta altura conduzida por um *diretor* imerso em um processo de *teatro moderno* e identificado a tais engrenagens em termos nacionais, o paulista Rubens Teixeira.

Essa importação inter-regional ecoa a primeira onda de modernização teatral nos anos de 1940, em nível nacional, e a discussão em

torno do regionalismo, enquanto índice identitário da cena moderna campinense, como na peça anterior, conduzia a cobertura da imprensa.

A perspectiva crítica sobre a temática da retirância e da seca, em *As Velhas*, se volta à investigação da exploração da, assim chamada, indústria da seca. Isso era, para aquele contexto de acirramento da Ditadura, algo tão adunco que o texto fora, inicialmente, censurado para menores de 18 anos, fazendo com que a dramaturga precisasse solicitar intervenção de conhecidos junto à Censura Federal (não podemos deixar de lado que ela era casada com um magistrado) para sua liberação, alegando que ele estava sendo preparado para a inauguração do "teatrinho" dentro do prédio do Teatro Municipal Severino Cabral, uma pequena sala, para pouco mais de cem pessoas, chamada, depois, de Mini-teatro Paulo Pontes.

N'*As Velhas*, então, temos representada a situação de migrância da família de Mariana, composta por

seus filhos, Chicó e Branca, cruzando, na fuga da seca, um pedaço do sertão, em que se limitam Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba: caminho onde se interseccionam o medo da morte e a vontade de viver, confluindo da busca por Tonho, marido de Mariana que a abandonara para seguir a cigana Ludovina e seu bando, muitos anos atrás. Assim, se reedita, neste texto, a disputa entre mulheres, trazendo à cena os destinos de duas mães – uma sertaneja e uma cigana.

Em fins de 1975, as veredas que levam à definitiva consolidação do nome de Lourdes Ramalho como dramaturga campinense estavam abertas. Aceno de resistência e compensação, a obra regionalista (seja a dramaturgia, seja a peça teatral montada e apresentada a uma plateia) seria, portanto, capaz de suprir as barreiras que separavam o público citadino do campo e do homem do campo representado, atendendo a um compromisso ético.

Mas, em toda resistência há certa parcela de conformismo. Obviamente, tanto nos anos 1970 quanto hoje, Lourdes Ramalho defenderia um discurso ou um modo de compreender o Nordeste como espaço referencial e simbólico, vazado pela manutenção dos mesmos ritmos de vida e do mesmo linguajar, para além e para aquém do tempo. Todavia, os ritmos urbanos, tecnológicos, globalizantes, avançam por todos os espaços, não há nada mais que seja intocado, ou que possa ser assim concebido, o que há são culturas convivendo em simultaneidade, e nessa simultaneidade há conflito e ajuste, ou seja, há hibridização, pois, a modernidade indica ação, reação. Tanto o é que seu projeto de teatro moderno se tornou contemporâneo e cruzou os mares, para o lado de lá, ganhando notoriedade nas terras de Espanha e nas areias de Portugal, galgando espaço e reconhecimento ao ritmo dos versos do folheto nordestino, nos anos de 1990. ✦

Diógenes Maciel é Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e professor da Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. É autor do livro "Lourdes Ramalho em Cena: Modernidade Teatral, Dramaturgia e Regionalidade".

LEMBRANDO

Lourdes Ramalho

FOTOS: GRAÇA SOUSA/DIVULGAÇÃO

Zezipa Matos

Especial para o *Correio das Artes*

Como esquecer aquele dia, nos idos do final do ano de 1999, quando eu fazia parte do Grupo de Teatro Contratempo, sob o comando de Ângelo Nunes. Saímos de João Pessoa para Campina Grande direto à casa de Dona Lourdes, para conversarmos sobre seu texto, *As Velhas*. Sempre gostei dos textos dela e estava apaixonada por este, por tudo que ela falava sobre as mulheres, e pelo que este texto coincidia com o momento histórico que eu estava passando. O sertão sempre me fascinou, pelo que ele tem de quente... os estalos, os movimentos das folhas caindo e construindo um tapete para a caminhada daquela personagem que, naquele momento, eu tentava visualizar, me aproximar... até me apaixonar por ela.

Já conhecia Lourdes: havia assistido alguns espetáculos dela. Inclusive, viajamos juntas numa caravana para o Festival de Teatro de Ponta Grossa, no Paraná, em 1975. Não poderei deixar de dizer “bons tempos” – uma viagem de quase três dias dentro de um ônibus e a parceria dos grupos. O FACMA ia exatamente com o espetáculo *As Velhas* e o Grupo de Teatro do Santa Roza, do qual eu fazia parte, seguia com *Cordel*, ambos sob a direção de Rubens Teixeira.

Em 1999, estávamos nós, do Contratempo, indo ao encontro de Lourdes, tentando apreender tudo nos mínimos detalhes e adentrar nas entranhas daquele texto, explorando ao máximo o que tinha a dizer



Zezipa Matos (de roupa escura, em cena com Cida Costa) na montagem de 'As Velhas', de Lourdes Ramalho: "Sempre gostei dos textos dela e estava apaixonada por este, por tudo que ela falava sobre as mulheres"

a autora d'*As Velhas* sobre *As Velhas*. Com estes objetivos, chegamos a casa daquela que, sem dúvida, reativaria o fogo, o desejo de aprofundar um trabalho coletivo e uma pesquisa, profícua em aprendizagem, para um ator-criador e propositos da ação do fazer teatral.

A tarde foi curta para tantas conversas, anotações e perguntas. Entre umas e outras, Lourdes e Ângelo se descobriram parentes. Foi aquela festa! Ela, com aquele jeito calmo, emanava um amor maternal ao novo parente. Ele, jovem diretor, não escondia a alegria da nova descoberta. Voltamos com as energias renovadas e a bagagem cheia de informações para dar continuidade aos nossos trabalhos.

Infelizmente, nosso diretor Ân-

gelo Nunes partiu inesperadamente numa noite depois de um ensaio, num trágico acidente de carro. Ficamos desesperados, mas a união, o trabalho coletivo e o compromisso assumidos, naquela tarde na casa de Lourdes, nos deu discernimento e força para perceber que nosso assistente de direção, Duílio Cunha, poderia assumir a direção. E assim o fizemos: sempre com uma reflexão sobre a nossa conversa com Lourdes.

No Grupo Contratempo, em particular na montagem d'*As Velhas*, encontrávamos duas gerações que se dispuseram a confrontar e compartilhar suas aprendizagens não só de teatro, mas de vida, em que cada experiência tinha uma conotação relativizada diante do desafio da ação a ser construída e ou produzida.

À Lourdes, meu carinho e saudades. ✧

Zezipa Matos é atriz e professora. Tem uma carreira premiada no teatro, na TV e no cinema. É chamada de "A Primeira-Dama do Teatro Paraibano". Participou de produções como 'A História da Eternidade', 'A Canga' e a novela 'Velho Chico'.

O ibérico

NA DRAMATURGIA
DO NORDESTE¹

Lourdes Ramalho



O Nordeste brasileiro, região que abrange nove estados, é um celeiro que guarda em si os mais variados remanescentes ibéricos. Violeiros, repentistas, cegos-rabequeiros, rezadeiras, benzedoras, ciganos, cartomantes – cenário que deu asas ao surgimento da Literatura de Cordel – a princípio declamada e cantada pelos vates, em ajuntamentos de festas e feiras, como primeira organização da sociedade rural; depois, posta à venda, a cavalo, em cordéis, trazendo a memória de romances e mitos, oriundos de terras longínquas. A poesia e a dramaturgia nordestinas, de caráter popular, são, ainda hoje, a memória do que embarcou para povoar o Brasil, trazida pelo espírito hispano-árabe-judaico, infiltrado nas artes jogrescas ▶

¹ Lourdes Ramalho escreveu raros textos e concedeu pouquíssimas entrevistas. Uma das oportunidades de ouvi-la, se deu quando, em 2003, ela foi convidada para participar do 1º Seminário Internacional e 10º Seminário Nacional Mulher & Literatura, ocorrido em agosto na cidade João Pessoa, Paraíba. Naquela ocasião, ela proferiu uma palestra aqui reproduzida e editada para melhor caber nesta edição

▶ do Medieval e do Renascimento.

Foi nos ermos sertões do Nordeste, que os imigrantes medievais vieram esconder-se e implantar o seu espírito messiânico e telúrico, sua paixão e sentimento, espontaneidade, graça e exaltação – o que, na Arte, vale mais que a erudição. As raízes do popular são buscadas na visão coletiva do mundo, no que há de mais profundo no homem do povo, na sua vivência, contradições, ganhos e perdas, semelhanças e contrastes, na exaltação e humildade – na vida e na morte diárias.

Após o conhecimento dos antigos folhetos, oriundos da Ibéria, trazendo histórias verificadas, como *A Donzela Teodora*, *a Princesa Magalona*, *Carlos Magno* e várias lendas cristãs e mouras, romances e xácaras, cheganças e reinados, orações e parlendas – o que constituía o medieval da Ibéria renascentista –, o Nordeste deu início à sua literatura poética, com os Abecês, os Ciclos de Animais, Ciclos do Maravilhoso, de Cangaçeiros e Ciclos Sociais, como a Louvação, a Cantoria, o Desafio etc. E vieram os Pastoris, a princípio de cunho religioso, hoje profanos. E vieram, também, os espetáculos circenses, com seus dramalhões e suas farsas, que terminavam, sempre, com uma lição de moral.

A dramaturgia, no Nordeste, teve também suas trupes que vagavam por toda parte, trazendo textos ibéricos e, mais tarde, autores brasileiros, ainda inéditos, focalizando tipologias tiradas de Gil Vicente, Lope de Vega, Calderón de La Barca etc. Calderón e o Nordeste têm muito em comum: é um autor ibérico que muito influenciou a mentalidade nordestina, através do romanceiro e até a Literatura de Cordel, pois ambos são a mesma literatura do Auto Sacramental que chegou até nós, como um teatro religioso muito piegas.

Sonho ou mito, sentimos, ainda, necessidade de recorrer

às fontes ibéricas, como forma histórico-antropológica, a nos enriquecer no campo do pensamento e da ação, invocando figuras eternas como demônios, bruxas, velhacos, anjos e santos, a um mesmo tempo trágicas e cômicas (como a própria vida), e beatas, mascates, Quixotes, D. Juans, padres comilões, novelas exemplares – o remanescente do Século de Ouro Espanhol. A influência espanhola no Nordeste, a partir do linguajar encontrado nos pés-de-serra, quase apaga a portuguesa, desde Cervantes até o já citado Calderón de La Barca, passando por Góngora, Quevedo, Santa Teresa, Frei Luiz de Leon – chegando a Miguel de Unamunos, e, essencialmente, à obra poética de Federico García Lorca. No melodrama, vamos encontrar mulheres tipicamente lorqueanas, recalcadas pela pressão masculina, rosto oculto pelo xale ou mantilha, a amargar a sua reclusão de mal-amada ou a sua solidão de indesejada – quando não, meninas ainda, sacrificadas em casamentos de conveniência, para salvar ou acomodar as necessidades das famílias. Por outro lado, os cordéis, saúdam os heróis populares.

Até mesmo os espetáculos circenses, de pequenas empresas populares, são copiados dos velhos jograis medievais. A tipologia dos dramas e das farsas condensava-se em solteironas, em mal-amados, anti-heróis, alcoviteiros, cômicos, castigos divinos, as astúcias do diabo... sim, um diabo que, nas liturgias medievais, sempre foi um traço de ligação entre o religioso e o profano, como elemento manhoso e brincalhão que se apresentava... Tivemos o Bumba-meu-boi que,

de espetáculo hierático, girando em torno da vida de Jesus, passou a girar em torno de um boi. O mamulengo, também chegou de forma religiosa, versando sobre temas bíblicos e tornou-se o que chamam de obsceno. Isto, porém, não quer dizer que o Nordeste tenha uma dramaturgia descomprometida com o social. Mesmo usando uma linguagem e tipos populares herdados, bate-se forte contra a má política, cobrança esta feita pelas minorias marginalizadas, a exigir dignidade e respeito, o cumprimento dos deveres e direitos da cidadania.

Escarneçada, a princípio, a nossa dramaturgia é, hoje, respeitada em todo o Brasil e fora dele, como o que melhor representa a nossa tradição, herança que vem vindo desde o fundo das idades, no espírito trágico, no senso crítico, na fé e na moralidade, no mito e no místico de nossa alma. Por isso, a dramaturgia, no Nordeste, hoje, continua a explorar essa identificação com suas raízes ibéricas, criando textos em prosa e verso – e estes sob forma de cordéis, embora usando uma estética que se aproxima da contemporaneidade, do teatro universal de hoje. Saído das memórias atávicas, procura vestir-se de novas roupagens dramatúrgicas e técnicas, investindo no ator e na palavra – em busca de um novo código e um novo gesto. ■

² **Maria de Lourdes Nunes Ramalho** é escritora, dramaturga, cordelista e pedagoga. Escreveu mais de cem textos teatrais que lhe renderam muitas homenagens, indicações e premiações, inclusive internacionais em países como Portugal e Espanha. Nasceu em 23 de agosto de 1920 na cidade de Jardim do Seridó (RN), e passou boa parte da vida em Campina Grande (PB), onde veio a falecer no dia 7 de setembro de 2019.

HISTÓRIAS COM Lourdes Ramalho

Moncho Rodriguez

Especial para o *Correio das Artes*

Em 1985, estava a organizar o primeiro encontro de dramaturgos do Nordeste no Teatro Barreto Júnior do Recife. A ação estava inserida na programação de uma ampla oficina de teatro que estava a ministrar para toda a classe artística pernambucana. Ali estavam Luís Marinho, João Falcão, Cleise Mendes, Nelson de Araújo, Racine Santos, Altimar Pimentel, Aldo Leite, Tácito Borralho... e, entre outros, a querida amiga Lourdes Ramalho. Foi como um reencontro proposital para que pudéssemos retomar, juntos, os caminhos da dramaturgia e do teatro.

Trabalhei em parceria com três grandes autores-dramaturgos nordestinos: Lourdes Ramalho, Racine Santos e Ronaldo Correia de Brito... sempre procurei o teatro da poética do invisível e cada um destes autores ofereceu-me diferentes materiais para que eu pudesse transformar o teatro num exercício de evocações dos imaginários coletivos, para que eu encontrasse um teatro de linguagem emotiva e sensorial, em permanente cumplicidade com o espectador (Ariano Suassuna disse-me um dia, na sua casa, que tinha muita inveja de Lourdes, pois eu já tinha encenado muitos textos dela e nenhum dele... mas que ele a admirava pela sua força poética e popular. Para que continuássemos

amigos, preferi seguir a encenar Lourdes).

Racine tinha o dom de trazer a poesia tatuada na imagem, oferecendo-a em paisagens poéticas nas falas das suas personagens. E foi assim que, juntos, fizemos exercícios cênicos encantadores... Sendo ele um autor-pesquisador, reconhecia que Lourdes tinha aquilo que ele mais procurava... a pureza da espontaneidade, a fala do herói popular com a grandeza épica oculta nas linguagens da sua mais elevada poética humana... a vida no teatro de Lourdes brotava como água de cimbaba – quem soubesse que fosse lá beber!

Ronaldo Correia de Brito, para mim, um dos maiores contistas do imaginário nordestino, marca o seu teatro numa cautela entre a con-

temporaneidade popular e a sua universalidade. Dos três será o mais erudito...talvez.

O teatro dos três tem como origem o fantástico ibérico no Nordeste. O que os diferencia é que enquanto eles, os dois, criam com o suporte e o arsenal de uma biblioteca de referências, pesquisas e saberes estéticos conectados com a contemporaneidade, a Lourdes Ramalho, de Santa Luzia dos Grudes e Campina Grande, sem referências eruditas, transcrevia o que as personagens lhe ditavam em sussurros no percurso entre a sua casa e afeira de Campina – e a sobras concluía-se, na volta, entre a feira e a sua casa... O que quero aqui afirmar, sem diminuir em nada o talento absoluto dos meus parceiros, é que a referência teatral de Lourdes não foi outra a não ser o palco fabuloso do seu imaginário... não houve nenhuma outra referência ou interferência estéti- ▶

FOTO: ACERVO DO ELENCO/DIVULGAÇÃO



'As Velhas', na montagem feita pelo espanhol Moncho Rodriguez

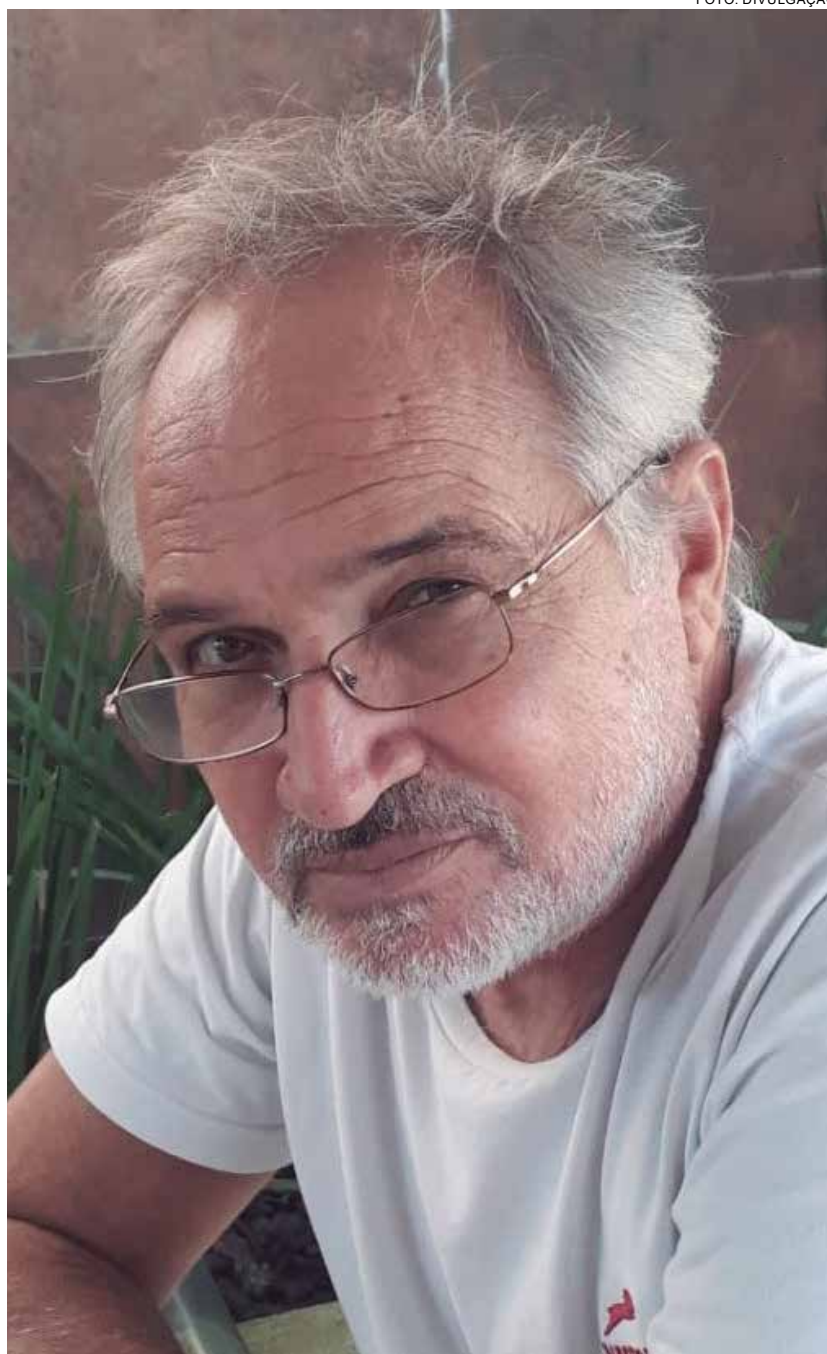
ca na sua criação: a sua poética parece ter sido transmitida pelo fluir do hereditário. Lourdes foi fruto dessas correntes mágicas que percorrem os subterrâneos dos mundos, unindo e transportando saberes, pensamentos, falares, humanidades e espiritualidades... Sem nenhuma apologia espiritualista, por vezes tomo-me a pensar que Lourdes só foi dramaturga porque algum invisível lhe transmitiu o dom da criação.

Percorram os caminhos da sua tranquila vida e concluem: Lourdes podia apenas ter ficado no teatro didático da professora da Escola Normal de Campina Grande, ou nos seus cadernos de poesia, ou nas suas peças sertanejas, com seus dramas regionais... mas pelo seu sonho e sensibilidade, pelo seu grande amor à nordes-tinidade oprimida e a sua gente subjugada, atuou como o seu *poeta de água doce*: elevou-se nomeio-do *terreirodesertode pée pá*, avançou porcima das sombras mortas de uma *pátria de barrigas vazias* e deu voz e cantar às gentes humildes da sua terra. Transformou as fantasmagorias em protagonistas de um teatro novo, fez do seu teatro uma arte viva.

Estava eu em Natal, Rio Grande do Norte, a tentar realizar a aventura de um projeto que integrasse atores do Nordeste, atores que vinham aos pares emprestados de todos os Estados e, naquele momento, tinha a ideia de que queria criar algo novo. E esse “novo” seria uma mistura de teatro de feira e rua. Nada pode ser mais novo do que a rua! Estávamos na minha casa com o compositor português Narciso Fernandes, os atores a aquecerem, prontos para criarmos, quando decidi ligar para Lourdes:

— Estou aqui com uma verdadeira trupe Mambembe que mais parece um circo pobre sem teto nem lona e quero contar a história do menino deus... Só tem uma coisa, é que o dono do circo quer ser o José, sua mulher a Santa Ana e a sua filha, a trapezista, que ser a Maria.

— “E por acaso não tem nenhum filho abestalhado”... perguntou-me ela, a rir gargalhadas...



Moncho: a referência teatral de Lourdes não foi outra a não ser o palco fabuloso do seu imaginário

Foi assim que nasceu o *Presépio Mambembe* e foi a primeira vez que Lourdes teve que utilizar um Fax para me enviar página por página de uma das obras mais preciosas da sua dramaturgia popular. Este espetáculo ainda hoje se encena e celebra-seem muitos teatrosdeste mundodos-Ditirambos..

Quando voltamos a nos encontrar em 1985 no Recife, não foi por nenhum acaso. Os invisíveis já sabiam que ali tinha que

nascer uma nova dramaturgia para o Nordeste. Hoje posso afirmar que aquele primeiro encontro de dramaturgos do Nordeste deu um fruto: o novo teatro de Lourdes Ramalho.

Criamos com uma cumplicidade como se fôssemos dois... e só fomos um, Teatro. ✦

Moncho Rodriguez é um dos mais ativos encenadores do teatro ibérico, conta com mais de 45 anos de carreira profissional desenvolvida entre Espanha, Portugal e Brasil. É encenador e diretor de atores, cenógrafo, figurinista, aderecista, músico, dramaturgo e formador de atores. É espanhol, mas vive em Portugal há mais de 30 anos. Mora em Fafe.



A Representação 'Festa da mulher negra em **Festa do Rosário**'¹

“

Suas peças, ambientadas no Nordeste do Brasil, cumprem, à sua maneira, o papel atribuído por Shakespeare ao teatro.

Vitória Lima

Especial para o *Correio das Artes*

A capacidade que tem um autor de criar a partir do que lhe é muito próximo determina o grau de abrangência que sua obra terá. Tanto mais perto do seu povo, do seu tempo, do seu contexto social, tanto mais perto estará daqueles temas universais que sempre disseram respeito à humanidade como um todo. Esta capacidade Lourdes Ramalho a tem e, aqui, tentaremos demonstrá-la. Embora seja sempre citada como uma autora que se debruça sobre a controvérsia da realidade do Nordeste brasileiro, Lourdes transcende o meramente folclórico e se projeta dentro de um panorama dramático que não é outro senão o da própria tradição do teatro ocidental.

Suas peças, ambientadas no Nordeste do Brasil, cumprem, à sua maneira, o papel atribuído por Shakespeare ao teatro, de registrar “as abstratas e breves crônicas do tempo”. Embora em Shakespeare este papel esteja metonimicamente atribuído ao ator, podemos ampliar sua fun- ▶

¹ Uma versão ampliada deste texto foi publicada originalmente em: ROCHA, Maria das Vitórias Lima. A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho. In: MUZART, Zahidé L. e FUNCK, Susana B. (Orgs.) SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, III, 1989, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UFSC, 1989. p. 65-83.

ção para o próprio teatro sem receio de incorrer em exagero ou imprecisão. O teatro torna-se, assim, e aqui em particular o teatro de Lourdes Ramalho, ponte, elo, fio condutor, espelho do nosso passado, presente e futuro na medida em que nos ajuda a estruturar nossa identidade como mulheres nordestinas ao mesmo tempo em que interagimos e modificamos o espaço onde atuamos.

Em *Festa do Rosário*, Lourdes Ramalho dramatiza a luta de uma comunidade negra do interior da Paraíba. A própria dramaturgia assim sumariza a peça:

“

Festa do Rosário é um drama passado no interior, onde os negros lutam por conservar suas tradições, crenças, costumes – num país onde o preconceito de cor ainda é uma realidade. É a estória de brancos que, julgando-se de ‘raça superior’, procuram impor seu domínio, desrespeitando os mais legítimos direitos de irmãos cuja única diferença é um pouco mais de pigmento na pele (p. 104).²

A peça tem como fundo a tradicional festa de Nossa Senhora do Rosário, em Pombal, cidade do sertão da Paraíba. É uma festa protagonizada exclusivamente por negros, não se admitindo a participação do branco de outra forma que não seja a de assistência para as danças, cantorias

e folguedos. O seu ponto culminante é a procissão conduzida pelo rei e pela rainha do Rosário e sua corte. O título de rei do Rosário investe seu detentor de uma autoridade que é reconhecida dentro e fora da comunidade negra – mesmo quando questionada, esta autoridade é imanente. De forma semelhante, toda jovem negra ambiciona um dia atingir aquele momento de glória em que, na qualidade de rainha do Rosário, liderará a procissão dos negros conduzindo a *salva* e o *rosário*.

O conflito construído por Lourdes Ramalho desenvolve-se dentro do contexto da preparação da comunidade negra para a festa que se aproxima. Assim, as personagens principais são a avó, uma velha negra; Bela, jovem negra; Rosenda, vizinha, mulher negra de 40 anos; Joana, mulher negra, 40 anos, mãe de Joça, noivo de Bela; Puim, avô de Bela e ainda mais o prefeito, sua mulher e outras personagens menores. No momento em que a peça inicia, a avó e Bela estão lavando e estendendo roupas na frente de casa. O diálogo das duas mulheres funciona, dramaticamente, como uma exposição em que todo o conflito se delinea e as relações entre os membros da comunidade são expostas. Portanto, esta cena se reveste de significado simbólico uma vez que a ação realizada pelas duas mulheres – uma velha, outra nova – encerra em si a própria história da servidão negra: os negros, sempre oprimidos, a serviço dos brancos, limpando a sujeira deixada por esses.

De outro lado, Puim, o avô da protagonista, acaba assumindo o papel de opressor dentro do contexto familiar – ele leva a vida na cantoria, deixando o trabalho pesado para as mulheres. Apesar da atitude calmamente filosófica em relação à vida, a avó não esconde seu ressentimento com o marido. Do alto da sua vivência, ela destila sua sabedoria e pro-

funda consciência política: “desde que o mundo é mundo que rico pisa pobre, branco pisa preto e homem pisa mulher... Sempre foi e será assim – uns embaixo, fazendo força, para sustentar os que tão em cima...”. A partir da conversa entre as duas, ficamos sabendo que Bela deseja ser rainha do Rosário e que fará qualquer coisa para atingir seu objetivo. Prevendo dificuldades, a avó tenta prepará-la para um possível adiamento de sua ambição.

A urgência de Bela, a sua consciência a respeito da fugacidade do seu momento de juventude e beleza, a sua vaidade feminina e ambição pessoal precipitam o drama para um desfecho trágico. Bela realmente ignora qualquer empecilho que se interponha entre ela e o seu sonho. Questões como solidariedade de classe ou de gênero, identificação com valores éticos e morais de sua comunidade, tudo perde o valor para ela.

Em meio à conversa, ainda, passa Joana, mãe do noivo de Bela e ficamos conhecendo a sua história: quando jovem, fora estuprada por um homem branco, que depois se recusara a reconhecer a paternidade do filho gerado. Desvairada, Joana mata-o a golpes de tijolo. Tendo seus sonhos de jovem brutalmente interrompidos (ela também sonhara em ser a rainha do Rosário), ficara com a razão definitivamente comprometida, passando a ser vista por todos como louca. Contudo, ela própria nos informa da lucidez da sua loucura: “Eu sou doída, mas sei de tudo. Do que aconteceu e do que vai acontecer”. Bela, no entanto, permanece insensível ao drama da outra mulher e, traindo a sua prepotente imaturidade, recusa-se a dispensar qualquer simpatia e consideração a Joana.

Sua atitude é um contraste flagrante com a benevolência e generosidade da avó. Aliás, dentro de uma tradição afrodescendente, outra não é a posição das negras velhas: caracterizam-se sempre pela benevolência, instrução e proteção dos mais jovens e, em última instância, são responsáveis pela preservação

² Esta peça está publicada em RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Teatro nordestino: cincotextosparamontarousimplesmenteler (A feira, As velhas, Festa do Rosário, O psicanalista, Fogo-fátuo). [CampinaGrande]: RG, [ca.1980]. As citações a textos e elementos paratextuais referem-se a esta edição, sendo indicadas, doravante, apenas as páginas.



Espetáculo tem como fundo a tradicional festa de Nossa Senhora do Rosário, que ainda acontece na cidade de Pombal, no sertão da Paraíba

► e transmissão de todo um legado cultural. Mas, para Bela, ainda é muito cedo e ela ainda tem muito o que aprender. A esta altura, o drama de Joana não a toca. A outra só representa vexame para ela.

Na sequência, o diálogo entre avó e neta é interrompido pela notícia, já esperada, aliás, de que a prefeitura se negara a contribuir com os festejos. Puim e Joca haviam fracassado na sua embaixada e já tinham sido abordados por um inimigo político do prefeito, o Major Anastácio, para desacatarem o primeiro em desafio público – se assim procedessem, em troca, receberiam o auxílio para a realização da festa. Começam o desafio na feira, mas não tardam a ser presos. No caminho para a prisão, Joca passa a Joana a incumbência de continuar a cantoria e, assim, fazer jus à recompensa. Com algum custo, Joana consegue atender ao pedido do filho, retoma a cantoria interrompida, mas sua resistência é pouca. É rendida pela avó – como ela mesma diz, “acuda

que é minha vez. Também sou filha de cantador”.

Alienada dos valores de sua comunidade, Bela resolve intervir à sua maneira – que é individual, distanciada do coletivo. Ao invés de unir-se às outras mulheres na cantoria, quebra a corrente e vai interceder junto ao prefeito pessoalmente: empregará as armas da sedução, que ela já sabe infalíveis, pelo menos no que se refere àquele homem, traindo os seus iguais e comprometendo a integridade da comunidade pois o troco exigido pelo prefeito – a saber, dançar na festa dos negros e ser lá introduzido pela rainha coroada – choca-se frontalmente com a interdição mais séria da festa: lá só dança negro.

O prefeito, inicialmente com pretensão humildade, depois desafiador, atribui-se o direito de entrar no baile dos negros “protegido pelo poder da rainha”, pois “a festa é minha e da nossa rainha”. Joca toma para si o papel de defensor dos direitos e tradições da comunidade, autêntico cavaleiro defendendo

o seu espaço cultural, seus valores, sua dama. Na melhor tradição medieval – tradição esta não de todo abandonada até hoje, no Nordeste brasileiro –, os dois rivais se confrontam e morrem. Do lado do prefeito a lei, a força, representada pelos soldados que o acompanhavam. Do lado de Joca, sua mãe, Joana, que vendo a desvantagem do filho, corre com o inseparável tijolo em seu socorro.

Os dois homens morrem simultaneamente e a peça é encerrada com o lamento das três mulheres, que, na construção da peça, corresponde a um coro fazendo as vezes de epílogo. A avó faz uma retrospectiva da situação histórica do negro desde o tempo do cativo – como mercadoria, como força de trabalho, meio de transportar

▶ te, objeto de prazer para o senhor, alimento para o seu filho, além de contribuir de todas as formas para o seu conforto e de toda a família. Ela fecha o seu lamento ressaltando o drama das mulheres negras que, como Joana, são brutalizadas na sua sexualidade e terminam por gerar filhos que são, ironicamente, a afirmação de sua condição feminina e o símbolo de sua opressão.

Seguindo a tradição da tragédia clássica, Lourdes Ramalho coloca na fala final de Bela a *anagnorisis*, restauradora dos valores da comunidade da qual ela se alienara. Fica claro que a tragédia não acontecera em vão: Bela, a ovelha desgarrada, fora trazida de volta ao rebanho. O preço fora muito alto: a morte de Joca e a do prefeito; o filho gerado, símbolo da sua vergonha; a prisão de Joana, o escândalo, tudo acontecera para que pudessem ser reafirmados os valores ameaçados da comunidade:

“

[...] chamava Joana de doida e a sem juízo fui eu... Na vaidade de uma negra a um branco interessar fiz uma festa de sangue no sangue vi se afogar branco e preto um sobre o outro morreu [...]

A fala de Joana, que encerra a peça, faz uma retrospectiva da sua trajetória na vida desde os tempos de menina. Só, na prisão, ela considera as injustiças a que fora submetida como mulher negra e denuncia a continuação dessas injustiças: “vai o nêgo em sua rede/ O branco vai no caixão”. Não esquecendo que Joana na peça é identificada como louca, gostaria de aproxi-



Sem ser uma afrodescendente, a escritora Lourdes Ramalho revela uma profunda identificação com a questão da mulher negra dentro da preconceituosa sociedade nordestina

má-la daquelas mulheres que habitam o universo da escritora afro-americana Toni Morrison, que, nas palavras de Karla Holloway, “vivem na periferia da realidade, depois que a sociedade as enlouqueceu, abandonou ou abusou delas impiedosamente até serem esvaziadas de vida.”

Sem ser uma afrodescendente, a escritora Lourdes Ramalho revela uma profunda identificação com a questão da mulher negra dentro da preconceituosa sociedade nordestina, em particular, e brasileira por extensão. Seu ponto de vista artístico é de dentro, mostrando empatia e intimidade com a própria comunidade negra representada, para além do pitoresco quadro de costumes que o título poderia, talvez, apontar.

Diante do que vimos, pouca alternativa resta à mulher dentro deste contexto desenhado. A única saída apontada pela autora se encaminha pela via da solidariedade feminina – uma

escolha revolucionária, que se contrapõe à tradicional competição feminina, tão alimentada dentro da sociedade machista. Como mães e filhas, amigas, vizinhas, membros de uma mesma comunidade, as mulheres vão preenchendo o vácuo deixado pela insatisfação e opressão experimentadas junto ao sexo oposto. Se não parece ainda possível a convivência entre homens e mulheres em bases iguais, em que prevaleça o respeito mútuo, é urgente que ao menos não continuemos a nos colocar passivamente na condição de cordeiros indefesos pois, brancas ou negras, ricas ou pobres, estamos sempre em posição de desvantagem diante do opressor, seja ele pai, irmão, amante, marido ou patrão. ✦

Vitória Lima é professora aposentada da UFPB, por onde se formou em Letras, e da UEPB, com Mestrados na Universidade de Denver (Colorado, EUA) e na Universidade de Birmingham (Reino Unido), onde estudou a obra de Shakespeare. Tem dois livros de poemas, 'Anos Bissexto' (A União, 1997) e 'Fúcsia' (Linha D'Água, 2007) e é colunista do Jornal A União. Nasceu em Recife (PE) e mora em João Pessoa (PB).

A chã fértil de um centenário

Nayara Brito

Especial para o *Correio das Artes*

Antes que Lourdinha se encantasse, lá no último setembro, já estavam em andamento os preparativos para comemorar o seu centenário de vida, que calhou de se dar nesse estranho ano de 2020. Guardaram-se os guizos e, no espaço virtual que nos restou ocupar, fez-se circular o nome, a história e a obra desta dramaturga que, embora tenha alcançado grande reconhecimento ainda em vida, permaneceu clandestina em relação ao cânone da dramaturgia nacional, mesmo a nordestina e, ainda mais particularmente, a de autoria de mulheres. Reconhecida sim, embora ainda lhe falte, contradito-



'Chã dos Esquecidos', de Valéria Andrade e Diógenes Maciel (na foto), é resultado de décadas de pesquisa sobre a obra de Lourdes Ramalho e marca o centenário da dramaturga

Lançado durante o Agosto das Letras 2020, 'Chã dos Esquecidos' retoma as memórias e os caminhos de investigação, além de uma revisão teórica, crítica e analítica da obra de Lourdes Ramalho

riamente, e talvez especialmente pelas novas gerações, ser conhecida – para não ser esquecida.

Chã dos Esquecidos - lançado durante o Agosto das Letras 2020 - vem a público em boa hora. Nove anos depois de lançados os dois volumes de seu *Teatro (Quase) Completo* e uma terceira publicação reunindo *A Feira* e *O trovador Encantado*, esta peça, inédita tanto nos livros quanto nos palcos, é agora apresentada numa edição comemorativa ao centenário de sua autora, Maria de Lourdes Nunes Ramalho. Desdobramento de uma incansável e, ao que parece, inesgotável pesquisa empreendida ao longo das últimas décadas pelos professores Diógenes Maciel e Valéria Andrade, esse texto, colhido do “enorme e profícuo espólio da dramaturga”, hoje sob a guarda de seus herdeiros, é publicado numa versão tomada como definitiva, uma vez que a própria autora não chegou a prepará-lo para tal finalidade, como deixam ver os registros manuscritos, “as rasuras, correções e emendas [...] [a expor, ainda,] parte de seu processo composicional”.

Organizada pelos referidos pesquisadores, a publicação é composta por um rico aparato crítico, em que se retomam as memórias, os caminhos de investigação e uma revisão teórica, crítica e analítica de um sem número de outras peças da dramaturgia seridoense-campinense. No prefácio assinado pela professora Valéria, encontramos a história da menina Lourdinha e de seu berço familiar, onde aprendeu-herdou o gosto pelo teatro e pela educação, com forte influência de sua mãe Ana Brito. Tomamos nota, então, dos ciclos que dividem sua obra: o primeiro, desenvolvido entre as décadas de 1970 e 1980, voltado eminentemente para um registro realista-regionalista da cultura nordestina; o segundo, da década de 1990 em diante, voltado para “o reconhecimento e a resignificação [das] raízes ibero-judaicas do universo popular nordestino”. A professora atenta, ainda, para um terceiro conjunto de peças, escritas para o público infantil e referenciadas no uni-

verso lúdico da tradição oral brasileira. Em sua reflexão, Valéria nos provoca a pensar a produção ramalhiana como sendo uma espécie de reescritura de um mesmo e único texto, desdobrado em variadas versões. Isso porque identifica temas e estruturas recorrentes, notadamente nas peças do primeiro ciclo, em que se repetem questões em torno da disputa por terras e da honra familiar, sempre dramatizadas pelo conflito entre duas famílias, comandadas por suas matriarcas, e as distintas gerações que as compõem: eis o caso d'*As Velhas*, de *Fogo-fátuo*, d'*A Feira* e, também, desta *Chã dos esquecidos*.

Neste ponto, vale ressaltar que, na análise empreendida nos comentários alusivos às peças de cada período, destaca-se a “compreensão feminista do mundo”, traduzida na força rebelde das personagens femininas criadas pela autora, em franco questionamento a um modelo patriarcal especialmente em voga no Nordeste brasileiro e à economia doméstica e dos afetos dele resultada. Isso, todavia, como coloca o professor Diógenes em seu posfácio, “sem que se vislumbresse a saída definitiva ou a ruptura radical com a ordem vigente, pois, nas suas peças, tudo é processo e *vir a ser*”.

Embora não possa precisar, por falta de registros no material datiloscrito, o professor situa a escrita de *Chã dos esquecidos* entre os anos de 1977 e 1978, compreendendo-a como a peça que fecha o primeiro ciclo de sua obra, iniciado com *Ingrato é o céu* a finais da década de 1960, e que abre “a porta de entrada para outros modos de fazer na dramaturgia ramalhiana”. “[Assemelhado] e, curiosamente, bastante distinto dos outros [escritos] seus”, na mesma medida em que a autora retoma os temas da disputa de terras e da honra familiar evocados antes e, também como em outros textos, aponta para uma problemática social mais ampla, desta feita alusiva aos conflitos entre os “caboclos” e os “brancos” do norte do país (ainda em voga, diga-se), esmaece um dado importante de seu programa estético: a representação linguísti-

ca do nordestino.

Mais “tensa e próxima ao vernáculo, incluindo a preocupação [...] com colocações pronominais mais formais”, a língua falada pelas personagens de *Chã dos esquecidos* – à exceção da empregada Bá, representante da classe mais pobre – se afasta da oralidade da rua, do rancho e da feira, não a excluindo de todo, embora: a cultura oral e popular encontra expressão nas figuras dos cantadores de viola e do cordelista que cruzam a ação dramática, com relevante função épico-narrativa. Outro dado de diferença observado pelo professor – e mais não vamos dizer para que se deixem lacunas abertas à leitura da peça, finalmente oportunizada – diz respeito à transição de um registro tragicômico, cheio de jocosi-dades e sentidos duplo, para um mais próximo ao drama trágico, de feição mais séria. Isso sem prejuízo aos atravessamentos líricos que também são característicos de sua dramaturgia, quando as demandas intrassubjetivas e narrativas das personagens e ação não encontram mais possibilidade de expressão no diálogo dramático.

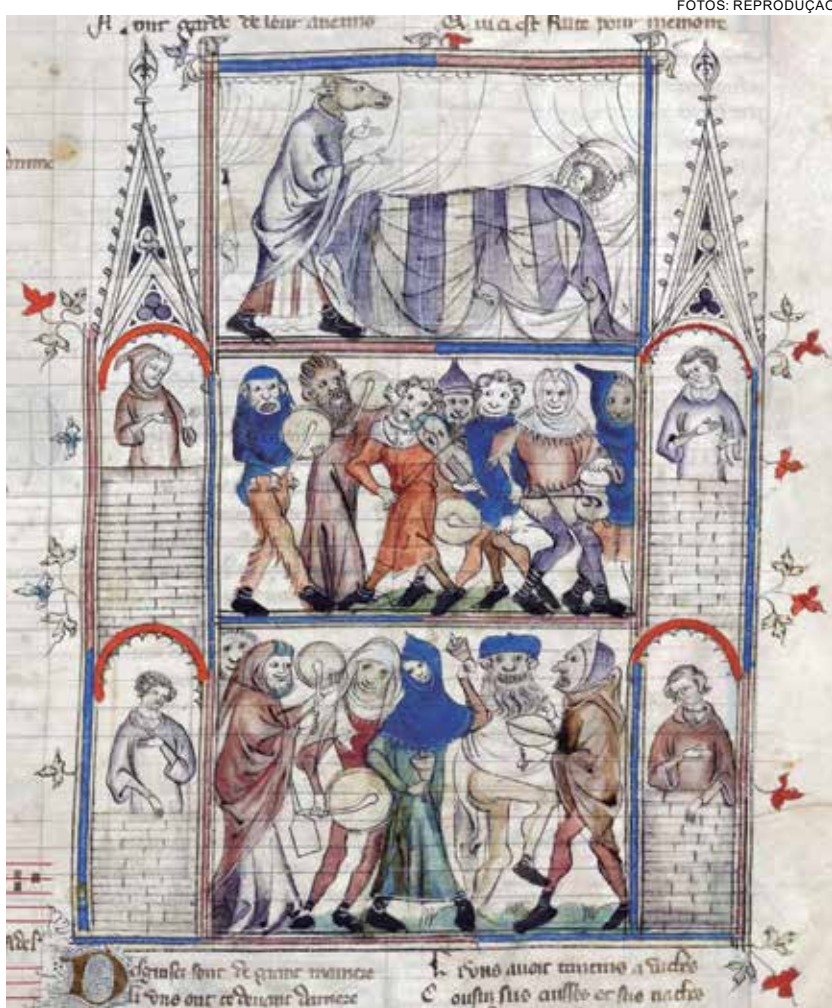
Por fim, antes que os caracteres acabem, cabe colocar que a peça em si e as reflexões de seus pesquisadores estão circunscritas ainda, nessa publicação, pela apresentação de duas personagens (reais) que foram fundamentais na realização desse projeto, que são o reitor da Universidade Estadual da Paraíba, o professor Rangel Junior, e o diretor de Mídia Impressada Empresa Paraibana de Comunicação e também ex-editor deste fascículo, o jornalista William Costa. Uma cronologia da vida e obra de Lourdes Ramalho, assim como a bibliografia de suas publicações, completam o volume que acessamos agora digitalmente, dando-nos a possibilidade de conhecer mais e melhor a história desse grande nome do teatro paraibano, nordestino e nacional.

Que os caminhos sigam abertos e que seu nome esteja na boca do povo! À leitura! ■

Nayara Brito é professora de Teatro e pesquisadora em Artes Cênicas

Charivari: uma farsa nordestina... Medieval

Márcio Ricardo Coelho Muniz
Especial para o *Correio das Artes*



Em seu livro *Cultura popular na Idade Média* (Companhia das Letras, 1989), o historiador inglês Peter Burke afirmou a dificuldade em definir cultura popular, denominando-a “esquiva”. A dificuldade, segundo ele, estaria centrada em particular na condição de letrado do estudioso dessa cultura, o qual atua como um *mediador*: homem letrado ou não, mais ou menos erudito, mais ou menos íntimo das classes populares. Por outro lado, Hilário Franco Jr. (em texto de

1996) discorda de Peter Burke no fato de este creditar, ao que denomina de “anfíbios culturais” – nome dado pelo historiador inglês à figura do mediador –, a migração de elementos entre as duas culturas, erudita e popular. Para o historiador brasileiro, as “trocas culturais” só são possíveis porque há uma “área comum” entre as duas culturas, que permite que cada grupo social assimile os elementos vindos do outro, e vice-versa.

Essas considerações nos ajudam a melhor entender as relações entre as manifestações populares deste nosso nordeste brasileiro com as distantes, temporal e geograficamente festas populares do medievo europeu. Embora sejam mais palpáveis em termos físicos, geográficos e temporais – porque próximas, ainda vivas e com seus transmissores ativos – do que as distantes culturas estudadas por Peter Burke, as manifestações populares nordestinas não deixam de ser, muitas vezes, também esquivas aos estudiosos, muito embora os motivos sejam de outra ordem.

Buscarei, doravante, contribuir com esses estudos para comentar a obra de uma autora, Lourdes Ramalho, que pode ser considerada um exemplo daqueles mediadores de que fala Peter Burke ou detentora de uma “cultura intermediária”, nas palavras de Hilário Franco Jr., ou seja, uma grande escritora, com formação acadêmica, mas que conhece e transita com grande intimidade pelas manifestações populares nordestinas.

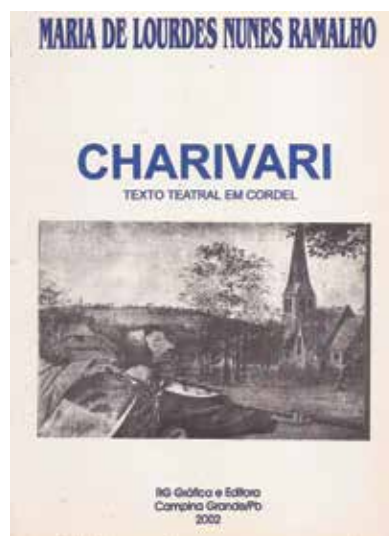
Quem lê com alguma atenção as peças de Lourdes Ramalho não tarda a perceber que por detrás ou paralelo às tradições populares do Nordeste – refletidas na linguagem das personagens, nos espaços e ambientes em que estas se movem, nos temas comuns ao imaginário e também à realidade nordestina, nos tipos de personagens que frequentam seus enredos, na presença constante de danças, de músicas e de ritmos próprios da região de onde é originária –, uma outra forte tradição literária, ▶



▶ teatral e cultural habita a obra da autora: a tradição medieval.

Peças como *O romance do conquistador* (1990), *Reino de Preste João* (1994), *Charivari* (1997) ou *O Trovador Encantado* (1999), restringindo-se apenas a exemplos de seu teatro adulto, revelam em seus próprios títulos o diálogo com as formas, as práticas e os temas tradicionais da literatura medieval. Na impossibilidade de tratar de todas as obras em que vislumbro o diálogo de Lourdes Ramalho com a cultura medieval, focalizarei a peça *Charivari*, “texto teatral em cordel” ou “farsa em cordel”, como o denomina a dramaturga, com o qual foi premiada em primeiro lugar no concurso de textos da *Oficina do Autor*, do Ministério da Cultura, em Brasília, em 1999. *Charivari* de Lourdes Ramalho é uma farsa e assim se assume em termos estruturais e temáticos.

Lembro-lhes que, embora de difícil e imprecisa definição, a “farsa” é um gênero teatral tipicamente medieval, originário da França e da Itália. Entendida e praticada, inicialmente, como uma pequena representação cômica feita para intercalar e distender momentos sérios de uma peça teatral, como uma espécie de “entremez”, a “farsa” ganhou independência e alcançou longa tradição nos últimos séculos da Idade Média, chegando até os dias de hoje. Não raro, recorre ao grotesco, à caricatura, ao baixo calão, ao obsceno. Suas personagens são em número reduzido



e caracterizam-se por serem tipos representantes de classes ou grupos sociais, sobre os quais recaem o riso e a crítica.

Já o charivari que dá nome à peça, Lourdes Ramalho o foi buscar numa festa também de origem medieval, entendida e praticada como carnaval em algumas regiões da Europa. A dramaturga toma a palavra no sentido de “confusão”, “balburdia”, conforme explicita na rubrica introdutória do texto: “*Charivari* é uma palavra que veio para o nordeste brasileiro na bagagem dos colonizadores. É usada significando confusão, balburdia”.

Porém, charivari é mais do que isso. Hilário Franco Jr., em seu livro sobre a história do país imaginário

Quem lê com atenção as peças de Lourdes Ramalho - como Charivari (ao lado) - não tarda a perceber que, por trás das tradições populares do Nordeste, uma outra forte tradição literária, teatral e cultural habita a obra da autora: a tradição medieval

chamado *Cocanha* (Companhia das Letras, 1998), nos informa sobre o ritual que marcava um protesto contra as transgressões cometidas contra valores de uma determinada comunidade, que, se sentindo prejudicada, saía às ruas para expor ao ridículo os transgressores da ordem moral e sexual. Portanto, era uma festa, como tantas outras, conservadora das tradições, algo violenta e denunciadora das infrações. Como seu foco estava muito ligado ao casamento, às relações entre os diferentes sexos, não raro centrava os temas que desenvolvia nas questões do baixo-ventre. O baixo calão também lhe era peculiar e práticas fora da “normalidade” do casamento, como o adultério, a sodomia, entre outras, eram ferozmente condenadas.

Voltando a Lourdes Ramalho, o que encena seu *Charivari*? Ainda que soe paradoxal, uma farsa medieval... nordestina. Como nos informa o Diabo, personagem ordenadora e desencadeadora da festa, ele se encontra no interior de uma “capela medieval”. Se o espaço e o tempo são, portanto, fingidamente medievais, as personagens revelam, por sua linguagem, ser nordestinas.

► Expressões como “aí vem a arretação”, “que cu-de-boi da molesta”, “remexa o farinha”, “defuntou”, entre muitas outras, preenchem de nordestinidade – permitam-me o neologismo! – cada uma das personagens. Portanto, o espectador é lançado no interior de uma capela numa aldeia medieval... nordestina. As personagens: no centro, um farsesco Diabo; ao redor e sob a inspiração de um “filtro inebriante”, o vinho da homilia, uma Beata assanhada, um sacristão “vira folha”, amaricado, uma viúva dadivosa, um marido-defunto despeitado, um padre mulherengo; enfim, personagens tipos que habitam as farsas medievais.

A linguagem, uma mescla de língua “de igreja” com a fala do povo, vazada em estrofes de versos redondilhos, de sete ou cinco sílabas métricas, bem ao gosto da poesia popular. O tema, um escandaloso bacanal. Ouçamos a abertura do *Charivari*, em ritmo do “martelo agalopado” dos repentes nordestinos:

– Atenção para a coisa escandalosa
que em tempos antigos ocorreu!
Que deixou toda a gente em polvorosa
e até hoje ninguém esclareceu!
– Só se sabe que um Cavaleiro Andante
de repente – da noite – apareceu,
dormideiras e filtros, num instante,
espalhou – e a tudo adormeceu!
Só os instintos brotaram – esfuziantes
e a magia e o sonho – encandescu!

E no meio de fogos coruscantes,
o estertor do desejo se acendeu!
Há tremores, soluços ciciantes,
toda a gente, no gozo, enfureceu!
Sob o vinho gostoso, inebriante,
a loucura – a tal ponto cresceu
que a libido, sem freios, num instante
veio à tona, vibrou, apareceu.
Bacanal – é magia estonteante
Veja a estória! – O que aconteceu!

Como se percebe, a dramaturga deseja situar seu texto em “tempos antigos”, habitá-lo de personagens medievais – o Diabo é apresentado como um Cavaleiro Andante –, e ambientá-lo na Idade Média que os românticos nos legaram, cheia de magia, escuridão, filtros encantados e sonhos. Nesta ambiência se instaura a festa, o bacanal, o carnaval. Presenciamos a encenação de uma farsa de costume, com as críticas que a este gênero teatral são costumeiras. Liberando a libido e a fantasia de cada um por meio do vinho, o “filtro inebriante”, o Diabo estimula-os às práticas sexuais até então reprimidas pela convenção social e pela moral religiosa. Ao fim, os “instintos brotam” e o charivari se estabelece, regado à música e à dança.

Mais do que reprimenda, do que censura, do que hostilidade denunciadora da infração, o *Charivari* de Lourdes Ramalho se estabelece em clima de festa, de louvor aos instintos. Do rito medieval, a dramaturga guarda quase que somente a festa, o prazer. Nas diversas definições que dá para o espetáculo que promove no interior da capela, o Diabo indica esta linha de compreensão: “Ora isto é penitência/ pra remissão dos pecados,/ é a ressurreição da carne/ dos mistérios afogados/ dos que estavam enrustidos/ com os instintos amarrados!”. A moralidade que, de algum modo, cercava o charivari medieval é preterida em favor do elogio de uma nova “liturgia dos sentidos”, em que os desejos inconscientes são convidados a se liberarem.

Encenando um mundo às vexas, de ponta a cabeça, em que o Diabo no interior de um espaço sagrado, a capela, comanda a “liturgia dos sentidos”, Lourdes Ramalho não perde de vista, no entanto, a simbologia reparadora que animava o charivari medieval: do padre, diz-se de seu gosto desmedido pelas mulheres e pelo vinho; da Beata, denuncia-se a falsidade de sua exagerada rigidez religiosa e revela-se seu assanhamento sexual; do sacristão, ri-se de seus modos “amaricados”, aponta-se sua prática de seduzir os meninos que frequentam a igreja e denuncia-se sua subserviência interessada aos desejos do padre; da viúva e do marido-defunto, além de roubos e corrupções que este último cometeu, acusam-se seus pequenos pecadilhos matrimoniais, a bravata do marido em contraste com sua pouca virilidade, a pro-

vável inconstância da mulher, logo revelada ao ficar viúva.

Todas as transgressões cometidas são reveladas e ridicularizadas pelo Diabo e por seu companheiro, o Morcego. A linguagem recorre com frequência ao baixo-calão. A movimentação das personagens constrói-se sobre o grotesco de danças e gestos obscenos, não se poupando nisto tudo a mistura de elementos sagrados, como as imagens de santos, a hóstia, o vinho; com os profanos, as danças sensuais, as roupas, objetos sexuais etc. Apesar disto tudo, prevalece na farsa de Lourdes Ramalho, ao contrário do charivari medieval, uma “liturgia da libertação”. As personagens são convidadas a “cair na gafeira”, a “cair na bandalheira”, “opressores e oprimidos/ sem muitas condenações!”. A dramaturga atualiza o sentido daquele rito medieval relativizando os elementos que o motivavam.

Como mediadora competente entre aquelas tradições medievais e as práticas populares de sua época e região, Lourdes Ramalho parece saber que a moralidade empreendida pelo charivari não pode mais ser aplicada aos pecadilhos de suas personagens, todos perfeitamente perdoáveis, ou melhor, não condenáveis na sociedade contemporânea. Por isso, o charivari resulta em festa, pois a condição humana de todos os iguala, sem distinção. Por isso, também, todos podem cantar ao final:

Mas a festa continua!
É entrudo, é saturnal!
É a força que explode
do baixo material
desta condição humana
do pecado original! ❖

Márcio Ricardo Coelho Muniz é professor associado de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, pesquisador bolsista do CNPq, professor permanente do Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura - PPGLitCult/UFBA e do Mestrado Profissional de Letras - ProfLetras/UFBA.



**Lourdes Ramalho
foi uma mulher
nordestina apaixonada
por sua terra e por sua
gente, que encarou
muitos desafios para
escrever sobre o
universo ao seu redor**



FOTOS: GRAÇA SOUSA/DIVULGAÇÃO

'As Velhas' foi montado pelo Grupo de Teatro Contratempo em 2000 e 2006, sob a direção de Duílio Cunha: Trânsitos culturais entre a Península Ibérica e o Nordeste brasileiro.

◆ depoimento

Dona Lourdes, *As velhas* e Eu

Duílio Cunha
Especial para o Correio das Artes

Desde os meus primeiros passos no campo do teatro, no começo dos anos 1990, ouvia falar de Lourdes Ramalho e quase nada tinha visto de sua obra. Alguns anos depois, minha primeira leitura foi a do premiado texto dramático *As Velhas*, que pode ser definida como um espanto, porque a autora revelada na sua coletânea *Teatro Nordestino* não era mais uma reconhecida dramaturga que eu tinha como alguém distante. Ela era

muito mais próxima do que eu pudesse imaginar, porque reconhecia aquelas personagens, aquele modo de falar, de pensar, de agir... Suas palavras criavam uma sensação de pertencimento e, ao mesmo tempo, propiciavam conhecer uma realidade que não era a minha, vivenciar uma outra experiência. E essa vontade de conhecer mais, de mergulhar em mim mesmo, só aumentou o desejo de ler outros textos e de transpor para o palco aquele universo que também era o meu.

Como diretor de teatro, encenar sua obra é sempre o desafio de falar desse encontro, de uma relação de proximidade, de uma filiação. Por isso, a Dona Lourdes que chegou no palco, algumas vezes pelas minhas mãos, não é necessariamente aquela que o leitor já leu nos seus textos, mas a que surge dessa aproximação. É como se o quintal da minha >

► casa se abrisse para o mundo, para a imensidão de sua obra, que vem do ibérico e/ou tem raízes judaicas, como ela costumava falar. Pela sua mão, sou guiado a transitar pela feira, fazer itinerância pelo sertão, conhecer alguns trânsitos culturais entre a Península Ibérica e o Nordeste brasileiro. Neste ensaio, feito de voltas e entrecruzamentos, recupero alguns fatos do meu encontro com ela e o seu texto *As Velhas*, a partir da montagem realizada pelo Grupo de Teatro Contratempo, de João Pessoa, que permaneceu sendo apresentada entre 2000 e 2006.

O processo de criação deste espetáculo foi marcado, todo tempo, pela pergunta “Como contar a história de Dona Lourdes?”. Uma primeira resposta foi traçada na cenografia construída com muitos metros de tecido pintado (como se fosse couro de animal), para representar, visualmente, a aridez do sertão e os caminhos onde aconteceriam os encontros e desencontros das personagens. Desta instalação cenográfica, sobressaíam dois estandartes fixados no teto, nas laterais do palco, para se cruzarem no centro da cena e se espararam até a área da plateia. A intersecção destes tecidos dividia o retângulo do palco italiano em quatro triângulos que circunscreviam os espaços públicos, na parte frontal e no fundo de cena, e definiam os espaços domésticos com as moradas das duas matriarcas: o pé de Oitica, onde se arrancha a retirante Mariana com seus filhos (Chicó e Branca), na lateral esquerda de quem vê da plateia, e, no lado oposto, a casa da cigana Ludovina e de seu filho José.

Definidos os espaços e os possíveis trânsitos das personagens, as respostas para a pergunta “como contar...” também foram sendo escritas “nos” e “com” os corpos dos atores e atrizes, a partir de um longo trabalho de improvisação teatral, que gerou uma série de ações corporais e vocais elaboradas a partir de circunstâncias propostas pelo texto dramático e em diálogo com a vivência cultural dos



Os bodes são utilizados como um elemento unificador do espetáculo pois, além de fazerem uma referência ao elemento trágico, contribuem para atizar o conflito entre as duas velhas

próprios intérpretes. A seleção/edição destas partituras físicas do elenco foi o disparador para a criação das personagens, dos elementos cênicos, funcionando como a matéria-prima para o desenho das cenas do espetáculo. Ao fugir do tradicional trabalho de análise do texto na mesa, as palavras da dramaturga só chegaram à boca dos atores e atrizes na sequência e em diálogo com este trabalho de análise ativa das personagens, ocorrido com a fisicalidade e vivência dos corpos em ação. Nesse sentido, o espetáculo visto pelo espectador era o resultante dos atritos, negociações e intersecções entre diferentes camadas dramáticas: a do texto da dramaturga, a dos corpos das atrizes e atores e a da minha escritura cênica, em permanente (re)elaboração e realizada com a colaboração dos profissionais responsáveis pela criação da trilha sonora, cenografia, iluminação e figurinos.

Esta articulação dramática gera três dinâmicas internas, na cena, que resumem a concepção geral do espetáculo organizado a partir dos movimentos de continuidade, simultaneidade e da convergência margem-centro do palco, nas ações das personagens/atores-atrizes. Uma organização da cena baseada na observação do cotidiano e no longo período em que cada um dos seis integrantes do elenco

passava improvisando, de modo contínuo e simultâneo, em diferentes pontos da sala de ensaio. Esta dinâmica geral é diferente daquela observada no texto da peça, em que a ação dramática no tempo presente é continuamente interrompida para intercalar os diferentes planos espaciais e temporais, utilizando recursos e convenções cênicas, como o *blackout*, as elipses de tempo e a lembrança de situações do passado.

No espetáculo, as diversas ações de uma ou mais personagens, num dado espaço em que se enunciava o texto, eram executadas sem interrupções e de modo simultâneo ao que estava acontecendo em outro(s) espaço(s) da cena, sem palavras e com movimentos sorrateiros realizados na penumbra. Assim, o decorrer dos dias daqueles seres ficcionais era marcado por ações tão humanas como o ato de acordar, almoçar, rezar e dormir, num ciclo contínuo da vida que se repete a cada dia. Essa continuidade requeria a presença de todo elenco, quase o tempo inteiro, no palco. Já a simultaneidade das ações, que podiam ser realizadas em até cinco lugares do palco, rompia com a unidade de ação/espaço/tempo e criava a dificuldade de a encenação chamar atenção para os diferentes planos em funcionamento. Havia, também, o movimento da ação que se deslocava das margens do palco, onde estavam fixadas as moradas das famílias, para o centro da cena, onde ficava a encruzilhada dos estandartes de tecido, ocupada apenas na sequência final. Essa convergência margem-centro era realizada à medida em que as histórias das famílias iam se entrecruzando, revelando lembranças e intrigas do passado, construindo novas relações no presente e caminhando para o inevitável acerto de contas e a aliança negociada entre as duas velhas que dão título ao texto.

Ainda sobre a escritura cênica, resalto algumas cenas ou leituras muito particulares do texto que não foram escritas pela dramaturga, em meados da década de 1970, mas surgiram ►

► como extensão ou desdobramento desse trabalho de investigação da cena. Um exemplo está numa acentuação da presença dos bodes que aparecem timidamente no texto e recebem grande destaque no palco. Eles são utilizados como um elemento unificador do espetáculo, pois, além de fazerem uma referência ao elemento trágico, forma pela qual foi se encaminhando a encenação, contribuem para atizar o conflito entre as duas velhas protagonistas, nas diferentes temporalidades. Os bodes também servem de elo entre o casal apaixonado, fazem uma aproximação com a imagem de Chicó quando criança e, no desfecho da trama, aparecem como os dois filhos, espécies de “bodes expiatórios”, que são baleados em meio à luta, numa associação com a ideia dos “cordeiros” imolados, em franco diálogo com a tradição judaico-cristã.

Outra diferença significativa entre texto dramaturgico e texto cênico aparece, exatamente, na cena do passado, porque a dramaturga trata esse episódio como uma narrativa da sertaneja Mariana, em resposta ao questionamento da filha Branca sobre qual teria sido o destino do pai que ela nunca conheceu. No espetáculo, essa cena transita entre os modos contar e mostrar, migrando da frente para o fundo do palco e da condição de lembrança para ação, de fato. A lembrança vai tomando a gradativa forma de *flashback*, com as atrizes realizando a transição corporal de velhas para as jovens mulheres que brigam por um pedaço da carne do bode e disputam o amor do mesmo homem. Uma rivalidade que vai cortar, transversalmente, toda ação cênica do espetáculo, que estreou em agosto de 2000, no Teatro Santa Roza, e fez um giro por quase todos os estados brasileiros, em importantes festivais e projetos de circulação teatral, a exemplo do Palco Giratório, do SESC.

Ainda é preciso lembrar que a cena final, diferente da trama ramalhiana, não se encerrava com a saída das mães, após uma



Para Duílio, a Lourdes que chegou ao palco não é, necessariamente, a que o leitor leu nos textos dela: “É como se o quintal da minha casa se abrisse para o mundo, para a imensidão de sua obra

longa discussão que resulta num acordo de cooperação (entre quem pode andar e quem conhece as veredas do lugar). Coladas uma no corpo da outra, elas entoam juras e preces ao divino, na esperança de encontrar os corpos dos filhos, supostamente assassinados.

Depois disso, numa cena sem palavras e ao som de guitarra, no ponto central da encruzilhada, onde havia um círculo de terra vermelha, acontecia o desfecho do espetáculo. Uma cena que remetia às imagens e aos sons da chegada da chuva no sertão, à morte dos filhos das velhas e ao nascimento de uma criança, fruto do amor proibido entre Branca e José. Uma resposta do Grupo

Contratempo, que não conseguiu parar nas imagens de morte e precisava seguir acreditando na vida. Especialmente após a trágica morte de Ângelo Nunes, o amigo querido que seria o diretor do espetáculo, e partiu após seis meses do início do processo de criação. Nessa ocasião, eu deixo a composição da personagem José para assumir a direção.

Após 16 anos dessa estreia, uma remontagem desta obra aconteceria em Campina Grande, a cidade que a dramaturga escolheu para viver e que foi o centro irradiador da sua obra, mas essa já é uma nova volta no tempo e, quem sabe, motivo para um novo texto sobre Ela, *As velhas* e Eu. ❖

Duílio Cunha é diretor, ator e professor de teatro. Já dirigiu cerca de 30 espetáculos. Possui Doutorado em Literatura e Interculturalidade e, atualmente, desenvolve suas atividades docentes no curso de Bacharelado em Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande.

Esquecidos do chão

(OU O CHÃO DOS
ESQUECIDOS)

Tânia Brandão

Especial para o *Correio das Artes*

FOTO: ARQUIVO A UNIÃO



Afasia histórica: somente o fato de o brasileiro não desenvolver o culto ao autor nacional pode explicar o lugar apagado de Lourdes Ramalho na vida teatral brasileira

As vezes o nosso país nos surpreende, nos presenteia com experiências de extrema felicidade. Milagres da alma nacional, podemos dizer sem susto. E só nos resta, então, agradecer a oportunidade. Um grande exemplo está bem aqui: quando deparamos com autores teatrais da dimensão de Lourdes Ramalho, nos vemos diante da extrema grandeza poética nacional. O impacto causado por sua escrita é memorável.

Diante do feito, um ato de agradecimento aos deuses nasce imediatamente dos nossos corações. Ou, infelizmente, tal não acontece, o jogo não se passa bem assim. Vale a ressalva: o reconhecimento comovido nasce apenas dos corações dos que amam o teatro e percebem, com muita clareza, a importância da velha arte para a vida humana.

O grande drama está neste ponto – não conseguimos, em nosso país, tornar este amor uma confissão de fé nacional. O teatro não se tornou ainda, aqui, o que ele deve ser – uma prática social corrente, uma forma coletiva de expressão do ser. Apesar de talentos e obras de extrema densidade artística, ainda não conseguimos cumprir a tarefa fundamental, que é, apenas, fazer com que esta riqueza circule como fortuna coletiva.

Uma das urgências do nosso momento histórico está aí: Lourdes Ramalho nos faz falta. Não dá para aceitar que uma autora do seu porte permaneça distante da vida social brasileira. Importa, então, definir este campo especial de expressão, dimensionar o terreno que impõe o reconhecimento da dramaturga, expor as coordenadas que exigem atos imediatos de justiça histórica e poética. E perguntar a respeito dos mecanismos determinantes da exclusão.

Precisamos, portanto, entender profundamente o sentido social do teatro. Importa perceber como o palco funciona para a construção da cidadania, da sensibilidade coletiva e para a arquitetura da alma nacional. O teatro não é uma prática ociosa ou decorativa, ele lida com os nossos valores mais profundos e expressa as potências que estruturam o ser social. O teatro nos faz melhores, digamos.

Há, em resumo, um diálogo profundo – e comovente – entre o palco, o tempo vivido e o cidadão. A voz condutora deste diálogo é a palavra do dramaturgo. Nesta operação, está contida a função social do teatro. A invenção tem uma longa história, indica uma necessidade atemporal: a necessidade social de desvelar, sem reservas, o desenho da alma humana. Por isto existe uma tradição ocidental



*Paschoal Carlos Magno,
entre Silvia e Lourdes
Ramalho: dramaturga
entrou em sintonia com o
movimento gerado por ele*

- ▶ muito consolidada, de estímulo e apoio ao autor nacional, ao dramaturgo.

No Brasil, infelizmente, nos mantemos refratários a esta dinâmica essencial para a saúde da sociedade, não fizemos do teatro uma instituição social ao alcance de todos. E não desenvolvemos, conseqüentemente, o culto ao autor nacional. Só esta estranha – e lamentável – afasia histórica pode explicar o lugar apagado de Lourdes Ramalho na vida teatral brasileira.

Trata-se de uma autora dotada de uma capacidade de criação cênico-poética arrebatadora, um nome que deveria constar do letramento básico nacional. Ela deveria integrar a construção de nosso chão existencial coletivo. Nos seus textos, valores básicos, transcendentais, do nosso universo social, circulam em tramas inspiradas. O conhecimento da linguagem teatral transparece enredado às práticas, saberes e maneiras populares, em particular do Nordeste, mas de um Nordeste que é, profundamente, Brasil. Por isto é preciso falar, diante de sua obra, de um chão existencial nosso.

No entanto, vivemos dissociados do que deveria ser reconhecido e vivido como o nosso chão, sobrevivemos no seu desconhecimento, no nosso desconhecimento. A falta do teatro como prática coletiva nos leva a um estado social patológico, do *desconhecimento de si*. Pois o teatro se tornou entre nós uma arte de exceção, quase um culto privilegiado, uma devoção de poucos. Ao longo do século 20, a arte teatral conheceu uma redução considerável de sua prática, encastelou-se como uma forma comercial do eixo Rio-São Paulo. O mais grave é que, mesmo nestes

centros, o teatro não acompanhou os ritmos locais de crescimento social. As cidades cresceram e os palcos encolheram.

A rigor, a prática do teatro foi iniciada no país apenas no século 19, surgiu como uma atividade da vida de corte e, em particular no Rio de Janeiro, celebrava as rotinas sociais cortesãs. Ao lado do teatro mais acadêmico e intelectualizado, sempre uma prática episódica, se expandiram, com resposta favorável do gosto popular, as manifestações do teatro dito ligeiro, cômico, irreverente e musical. No século 20, quase em meados do século, se afirmou o chamado “teatro moderno”, poético, não histriônico, intelectualizado – uma forma que não conseguiu se tornar uma prática para grandes plateias.

Se for observado o mapa histórico do país, dimensiona-se um pouco como se deu um estrangulamento da expansão teatral na sociedade. Grandes correntes de prática amadora e estudantil, promissoras desde a virada do século 19 para o século 20, não realizaram o seu ímpeto de expansão. Elas foram, em boa parte, a partir de 1938, estimuladas pela ação de Paschoal Carlos Magno. A nossa autora, Lourdes Ramalho, participou desta corrente, entrou em sintonia com o movimento gerado por Paschoal. A relevância de sua obra foi reconhecida por ele.

No entanto, por volta dos anos 1960-1970, o poder de expansão deste movimento de ampliação da prática teatral começou a se reduzir em escala crescente. Há uma

redução de público, não surgiram medidas eficientes de formação de plateia. Há uma ausência de políticas de Estado de apoio efetivo à arte. As salas se tornaram pequenas, intimistas. O teatro não prosperou, como deveria, nas escolas.

A impressão é a de que existe uma aldeia-Brasil de limites intransponíveis, de contornos sociais cristalizados, cuja forma final não pode ser rompida. Ela pode absorver e beneficiar uma parte apenas do contingente social. Uma outra parte – a maior parte? – está condenada a ficar de fora. Assim, para garantir arcaicos mecanismos de poder, o teatro não poderia e não deveria se espriar por toda a sociedade. Em lugar de ser reconhecido como necessidade social de primeira grandeza, o teatro se torna uma atividade dispensável. Ou pior: figura, em várias instâncias, como uma espécie de lepra social transformadora indesejável, para ser contida e sempre que possível banida. Ou esquecida.

Neste contexto, Lourdes Ramalho seria um rastilho de expressão incandescente, um mecanismo notável de afloramento de valores profundos do ser, logo, indesejável. Seria este o nosso grande mistério, a chave para a compreensão de nossa gigantesca afasia? É uma hipótese.

A necessidade de explicar este limite para a expansão do teatro no Brasil parece urgente quando tentamos perguntar a respeito do apagamento de uma autora tão grandiosa. Lourdes Ramalho efetivamente é de uma grandeza poética extrema. Ela integra o edifício de uma arte que se deseja fazer menor. Assim, faz sentido que, ao redor deste território, se erga uma paliçada ardente, uma defesa dos limites do terreno social possível para o trânsito das almas. Assim, podemos nos perpetuar como cidadãos sem chão. Assim, podemos esquecer. Ou melhor: podemos sobreviver, do nosso chão, esquecidos. E então deixamos de ver na obra de Lourdes Ramalho este sublime milagre de criação. Na realidade, não se trata de milagre, mas, antes, de teatro, teatro de alto coturno, exercício pleno do uso social do poder do verbo. ✦

Tânia Brandão é Historiadora do Teatro e professora da Unirio-RJ

Sérgio Faraco:

“O CONTO NÃO FOI UMA
ESCOLHA, FOI O ÚNICO
CAMINHO”

Sérgio de Castro Pinto
Especial para o *Correio das Artes*

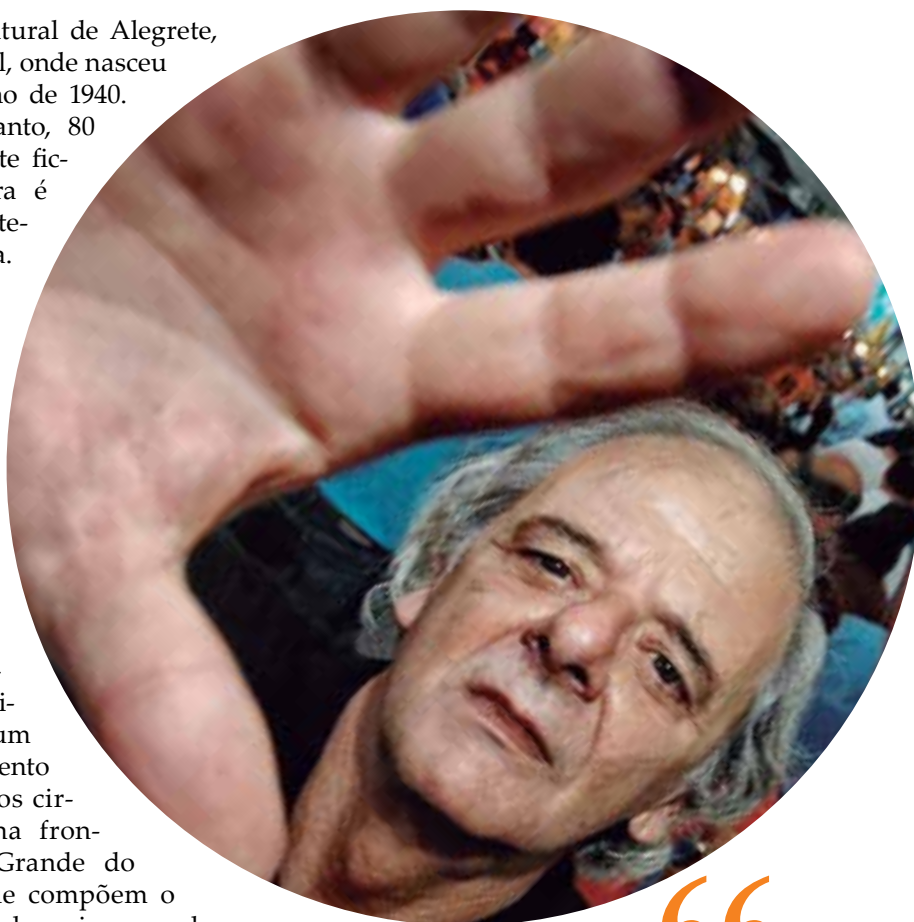
S

érgio Faraco é natural de Alegrete, Rio Grande do Sul, onde nasceu no dia 25 de julho de 1940.

Completou, portanto, 80 anos de idade este ficcionista cuja obra é um marco na literatura brasileira. Que o diga *Contos Completos* (L&PM Editora), sobre o qual, no meu livro *O Leitor Que Eu Sou*, observei: "(...) o narrador enfoca três núcleos temáticos distintos, para tanto lançando mão de suas faculdades histriônicas. E isso para um melhor rendimento quer dos episódios circunscritos à zona fronteira do Rio Grande do Sul, quer dos que compõem o mundo epifânico das crianças e dos adolescentes, quer, por último, dos que tratam da via-crúcis do homem na cidade grande. No geral, são textos que enfocam várias situações-limite nas quais Faraco, como poucos, sabe manter uma perfeita sintonia entre duração e intensidade', já que a economia de palavras, a concentração e a síntese, contribuem, de forma decisiva, para 'adequar o ritmo da narrativa ao ritmo dos acontecimentos'".

Luiz Antônio de Assis Brasil, também ficcionista, assim se manifestou sobre Faraco: "Suas frases são escritas, depois refeitas, depois submetidas a uma autocrítica feroz, transfigurando-se em objeto artístico do mais alto nível". Tem contos publicados na Alemanha, Argentina, Bulgária, Colômbia, Cuba, Estados Unidos da América do Norte, Portugal, Uruguai e Venezuela. Recebeu por duas vezes o Prêmio Açorianos e, em 1999, o Prêmio Nacional de Ficção da Academia Brasileira de Letras.

Neste número, o **Correio das Artes** registra os 80 anos de Faraco, publicando uma entrevista na qual ele fala, entre outros assuntos, a respeito de suas "afinidades eletivas", influências, leituras e a propósito de Mario Quintana, também nascido em Alegrete.

**“**

Dos 11 meses em que fui soldado, em 1958, seis passei na cadeia, e só não foi um período abominável porque minha irmã me levava livros.

A ENTREVISTA

Como surgiu o seu interesse pela literatura?

Na adolescência raramente lia, só os gibis, mas quando lia, gostava. Dos 11 meses em que fui soldado, em 1958, seis passei na cadeia, e só não foi um

período abominável porque minha irmã me levava livros. Quando fui morar em Blumenau, aos 22 anos, como diretor de secretaria de uma vara da Justiça do Trabalho, conheci um grupo de jovens que escreviam

contos, poemas, crônicas, entre eles Roberto Gomes, futuro autor do clássico *Crítica da Razão Tupiniquim* e de romances e contos. Era o impulso que até então tinha faltado. Na companhia deles comecei a pensar em lite- ▶

▶ ratura como algo que podia ser uma razão de vida.

O jovem, quando se inicia na literatura, geralmente o faz através da poesia. Foi o seu caso?

Fiz alguns versos, não muitos, quem na mocidade não meteu sua colher torta no tacho da poesia? Mas eram “poemas” discursivos, umas prosa de frases empilhadas para falar mal da política e dos políticos. Quando compreendi o que significava a literatura e entendi que ela era meu caminho, comecei a escrever contos.

Quais os livros que marcaram o Sérgio Faraco adolescente?

Recordo-me de ter feito, aos 13 ou 14 anos, nas férias escolares, uma leitura assustadora, as 500 páginas do livro *Escolhi a Liberdade*, de Victor Kravchenko, que encontrei na estante de meu pai. Descrevia os horrores do governo de Stálin. Mal sabia aquele guri que, menos de uma década após o “discurso secreto” de Kruschov, em 1956, ele também estaria na Rússia, a braços com os resíduos do stalinismo. Aos 15, li *A Expedição Kon-Tiki*, de Thor Heyerdall, presente de aniversário que meu pai me deu. Depois, como aluno interno de um colégio marista em Porto Alegre, não li nada que prestasse. Nem revistas. Uma vez, ao retornar para o colégio num domingo, em julho de 1954, comprei a revista *O Cruzeiro*, que trazia uma reportagem sobre o concurso Miss Universo e fotos de Martha Rocha e outras moças de maiô. O irmão-prefeito a arrancou das minhas mãos e fui penalizado com duas semanas recluso num depósito de moveis usados, de onde saía só para comer e dormir. Só voltei a ler no quartel.

Nas décadas de 1960 e 1970, no Brasil, existiu um certo sentimento grupal: grupos de teatro, de artes plásticas, de literatura... Em Alegrete, ou em Porto Alegre, você participou de algum grupo de literatura?

Havia o grupo que mencio-

FOTO: ACERVO PESSOAL



“

Mal sabia aquele guri que, menos de uma década após o “discurso secreto” de Kruschov, em 1956, ele também estaria na Rússia, a braços com os resíduos do stalinismo.

nei, em Blumenau, mas não durou muito. Roberto Gomes foi para Curitiba. Os outros, cada um para um lado. E no fim de 1963 eu fui para Moscou. Em 1981, Roberto publicou um romance, *Antes Que o Teto Desabe*, contando o que aconteceu conosco naquele período anterior ao golpe de 1964. Nunca perdi o contato com ele, de vez em quando nos correspondemos. Houve outro grupo do qual participei ao regressar para o Brasil, em 1965. Era em Alegrete, criado pelo poeta Hélio Ricciardi, já falecido, e se chamava Cadernos do Extremo Sul. Eu trabalhava em Uruguaiiana, mas ia para Alegrete nos fins de semana. Publicávamos plaquetas de escritores locais e de outras terras, uma delas foi a do poeta Wal-

mir Ayala. Naquele ano, ele veio autografar na Feira do Livro de Porto Alegre. Os livros dele não chegaram do Rio e então o que ele autografou foram muitas dezenas de exemplares da plaqueta dos Cadernos, que vieram com urgência de Alegrete. Em seguida, precisei me afastar, pois em meu trabalho fui removido de Uruguaiiana para Novo Hamburgo.

Osman Lins dizia que escrever é uma guerra sem testemunhas. Concordo, mas você não acha que, nessa guerra, dispomos de aliados, de escritores com os quais mantemos “afinidades eletivas”. Com quais escritores você dialogou e dialoga?

O autor que mais li foi Shakespeare, todas as peças, exceto *Os Dois Nobres Parentes*, cuja autoria é discutível, e organizei para a coleção de bolso da L&PM um volume de suas frases lapidares, *Shakespeare de A a Z*, mas o que escrevo não tem nenhuma conexão com o teatro dele. Também li muito Simenon, Durrell, Miller, Hemingway, Bradbury, García Márquez, Borges, Quiroga (que inclusive traduzi), Machado, Eça, mas a única circunstância que me ocorre mencionar é que sempre prestei muita atenção nos diálogos de Hemingway, sobretudo em seus contos. Talvez tenha aprendido alguma coisa com ele. Ou talvez não.

Na esteira de Dalton Trevisan: do conto para o romance, ou do conto para o haicai?

Nenhum deles. Outro dia me perguntaram, numa entrevista, se escolhi o conto sob influência daquela hemorragia de contistas entre os anos 1960 e 1980. Não, o conto, para mim, não foi uma escolha, foi o único caminho. E quando escrevo ficção, o resultado é um conto porque é a única coisa que sei fazer. Às vezes, também escrevo crônicas e mesmo tenho vários livros de crônicas, mas eu as trabalho como se fossem contos. Haicais não saberia fazer, inclusive porque nem sei bem o que é um haicai. Romance? Bem, meus “romances” costumam acabar na sétima página. ▶



► **Sei que você foi amigo de Mario Quintana. A poesia de Quintana ficou. E da personalidade, do jeito de ser do homem Quintana, o que ficou?**

Quintana, o poeta, era um portento. Quintana, o homem, era meio complicado. Não era fácil conversar com ele, quase não te ouvia. Quando tu terminavas de falar, ele recomeçava o que estava dizendo antes, como se tua fala não tivesse existido. Não era por causa da idade, eu o conheci em 1967, ele tinha pouco mais de 60 anos e já era assim. No entanto, até escrevendo uma carta era diferente, era, digamos, normal. Mas era um homem bom, generoso e muito engraçado, costumava dizer que eu era um dos seus “chatos prediletos”. Em 2008, publiquei um livro que traz muitas histórias dele e também as cartas que me enviou, *O Pão e a Esfinge Seguido de Quintana e Eu*. Ele teve três fases na vida, isto sou eu que estou dizendo, é uma opinião minha: a da boêmia, em que frequentava as baiucas da cidade e bebia compulsivamente, não raro na companhia de um farrista como o poeta Décio Frota Escobar; a da recuperação numa clínica porto-alegrense, que foi dolorosa e fez dele um homem um tanto intolerante, sarcástico, que parecia estar sempre na defensiva, e foi então que o conheci; e a da paz consigo mesmo, que o tornou acessível, sociável, gentil. Colaboraram para seu equilíbrio emocional a amorosa assistência da sobrinha, Elena Quintana, e de certo modo a publicação da *Anto-*

logia Poética, em 1966, no Rio de Janeiro, pela Editora do Autor. Até então, Quintana era um poeta de prestígio provincial. Acredito que o reconhecimento da crítica brasileira e o trânsito nacional de sua poesia puderam ajudá-lo a sentir-se justificado como poeta, o que equivalia a justificar sua vida.

Faulkner escreveu: “Sou um poeta fracassado. Talvez, primeiro, todo romancista queira escrever poesia, descobre então que não consegue e tenta o conto, que é a forma mais exigente depois da poesia. E, fracassando nisso, só aí começa a escrever romances”. O que você diz sobre essas observações do ficcionista norte-americano?

Acho que ele acertou. Embora eu seja leitor de romances, eu os considero uma literatura permissiva: às vezes percebo neles segmentos em que a narrativa esmorece, para logo depois retomar o compasso, vindo a constituir uma história que merece ser lida. No conto isto não acontece. Se o contista erra em algum ponto, seu conto está perdido. É como comparar uma corrida de 100 metros a uma maratona.

Mais uma observação de outro escritor norte-americano, Hemingway: “(...) sempre escrevo seguindo o princípio do iceberg. Só se vê um oitavo, os outros sete estão debaixo d’água. Tudo o que você sabe e pode eliminar só fortalece o iceberg.

“

Quintana, o poeta, era um portento. Quintana, o homem, era meio complicado. Mas era um homem bom, generoso e muito engraçado, costumava dizer que eu era um dos seus “chatos prediletos”.

É a parte que não aparece. Agora, se o escritor omite alguma coisa porque não sabe o que é, então fica um buraco na história”.

Foi outro que acertou. O escritor deve abrir mão do que é conhecimento, mas acaba sobrando depois que ele satisfaz todas as exigências de sua narrativa. E aquilo fica como uma espécie de reserva, alimentando o que está escrito. Já a omissão por desconhecimento, ou seja, o escritor dando um salto para evitar o que não sabe, bem, ele acabou de saltar no buraco que ele mesmo fez.

Que princípios você segue para escrever os seus contos?

Sempre trabalhei muito meus contos, tentando fazer com que reproduzissem integralmente as emoções que eu sentira ao concebê-los, um trabalho quase braçal de supressões, acréscimos, substituições etc. Só depois de muitos livros publicados dei com um aval teórico, um ensaio de Benedetto Croce sobre a poesia: ele comentava a diferença que existe entre a expressão sentimental e a expressão artística, no caso a literária. Quintana definiu de outro modo esse processo: ele disse ou escreveu, não lembro, que trabalhava muito seus poemas para que o espontâneo se tornasse natural. Um outro aspecto é que, ao escrever, nunca me permito eleger a linha de menor resistência, ou seja, o caminho mais fácil. ◀

“O CREPÚSCULO DA ARROGÂNCIA”

Sérgio de Castro Pinto

São muitos os que resgataram o “Titanic” do fundo para a superfície do mar e tornaram a devolvê-lo às funduras abissais do oceano. São roteiristas de cinema, cineastas, poetas, ficcionistas, historiadores, jornalistas, cada qual querendo reconstituir os momentos de grandeza e de vilania dos passageiros e da tripulação. As situações-limite que, num átimo de segundo, põem a nu e desvelam o bicho-homem em toda a sua inteireza e plenitude.

A maioria dos que tentaram foi a pique, fundeu, enquanto poucos, pouquíssimos, lograram êxito na missão quase impossível de recontar com originalidade a mesma história pela milésima vez. Só que estes não contam uma mesma história pela milésima vez, pois a ela acrescentam a sua trama, o seu roteiro, a sua imagem, o seu poema, enfim, o sinete de uma individualidade que os distingue dos demais, dos que apenas escrevem movidos pela melhor das intenções.

O Crepúsculo da Arrogância – RMS Titanic Minuto a Minuto (Editora L&PM, Rio Grande do Sul), de Sérgio Faraco, ainda que reconstitua a história de um navio que abalroa num iceberg e vai a pique, aproxima-se de “Os Sertões”, a obra monumental de Euclides da Cunha, cujo tema trata a respeito de um movimento messiânico que eclodiu no solo árido e causticante do arraial de Canudos, confins da Bahia, nordeste brasileiro. Quer dizer: se os temas não possuem qualquer relação de parentesco, os dois livros constituem obras híbridas, uma vez que podem ser lidos como reportagem e como ficção. Enfim, se Euclides da Cunha e Sérgio Faraco não arredam o pé da realidade, a condição de ficcionista termina por prevalecer na linguagem de ambos. O que lembra um certo Prefeito de Palmeira dos Índios em cujos relatórios, apesar de burocráticos, um certo poeta e editor descobriu um ficcionista em gestação. Ou, salvo equívoco, um ficcionista de livro já pronto e acabado: “Caetés”.

O leitor de “O Crepúsculo da arrogância” não precisa ser nenhum Augusto Frederico Schmidt para descobrir – mesmo quando, eventualmente, o narrador demonstra os seus conhecimentos técnicos de navegação – a presença exuberante do ficcionista de “Dançar tango em Porto Alegre”, de “Ronda de escárnio e loucura” e de tantos outros livros modelares da literatura brasileira. Publicado originariamente em forma de folhetim, no jornal “A Notícia”, de São Luiz Gonzaga (RGS), “O Crepúsculo da arrogância” é daqueles livros que já nasceram “best-sellers”. E, caso raro entre os “best-sellers”, sem a perda da literariedade

*Mestre em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal da Paraíba.



FOTO: DIVULGAÇÃO

Sérgio de Castro Pinto nasceu em João Pessoa (1947), onde reside. É poeta, jornalista e professor de literatura brasileira da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É, ainda, formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da UFPB. Além de *Longe, daqui, aqui mesmo: a poética de Mário Quintana e A casa e seus arredores* (ensaios), publicou vários livros de poesia, entre eles, *Gestos lúcidos* (1967), *A ilha na ostra* (1970), *Domicílio em trânsito e outros poemas* (1983), *O cerco da memória* (1993) e *Zôo imaginário* (2005).



A semântica do abismo

A *bissal* (Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2020), assim mesmo, isolado, sem alusões atributivas a qualquer substantivo. Adjetivo puro, a princípio aplicado às profundezas do mar, ou, em outra instância, espantoso, assombroso, muito embora o *Aurélio* nos ensine que, como substantivo masculino, corresponde à “denominação biogeográfica conferida à parte profunda dos oceanos abaixo de mil metros; sedimento marinho depositado nessa região”.

Eis a palavra que Glória Azevedo utiliza para titular sua primeira coletânea de poemas, desde já, chamando a atenção do leitor para a semântica do abismo, para a geografia aquática e salinada das experiências existenciais, através de um jogo de correspondências entre a fisicalidade das regiões submersas, dos acidentes inomináveis e o simbolismo virtual dos vocábulos que navegam pelos estreitos e correntes do poema enquanto organização especial da linguagem.

Os textos aqui coletados, mesmo que se modulem pelos apelos retóricos da expressão lírica, parecem perfazer um percurso inteiramente uniforme e homogêneo, a considerarmos os elementos de conteúdo, tema e motivos, assim como a técnica e o estilo, em seus movimentos linguísticos e formais.

Lá, o lirismo amoroso e sentimental, a experiência da perda, a dor do abandono, o esmerilhar da solidão, a queixa, o desabafo, a catarse...; aqui, a voz monocórdica de um eu poético a descrever e a narrar; sim, a narrar, que há muito de crônica e de conto, demarcando as linhas divisórias desta poética que, ao mesmo tempo em que o eu lírico se desnuda, sem complacência e sem temor, parece

inscrever um registro acusatório, uma imolável vingança exercida na volúpia do silêncio e do desamparo.

Não podemos, pois, passar ao largo do impulso catártico que deflagra o conflito interior representado em cada poema. Diria mesmo que cada poema ecoa um no outro, e os abismos em que cada um submerge, tanto em densidade quanto em intensidade, tende, quer me parecer, a fechar um ciclo e a compor uma dolorosa esfera significativa de um grande e único poema. Aquilo que a ensaísta italiana, Maria Corti, chamaria de “macrotexto”, isto é, uma combinação de textos que, individualmente, podem ser lidos na sua autonomia polissêmica, mas que, reunidos, formam um conjunto só, unitário e com as mesmas propriedades fonéticas, sintáticas e semânticas.

É preciso, no entanto, verificar e demonstrar que esta história de amor acabado, contada aqui na autonomia de cada poema, ainda que se prenda aos limites da lírica confessional, com todos seus riscos e facilidades, transcende a mera singularidade do registro autobiográfico, alcançando, assim, estatuto particular e universal, uma vez que falando de si, o eu poético também fala do outro, fala de nós, fala de todos.

Dito de outra maneira, a emoção humana tende a se converter em emoção estética, sobretudo pelo sentido de construção formal que impera, aqui e ali, no corpo de muitos textos, dentre os quais destaco, a título de exemplo: “Desconsolo”, “Retrato à imitação de Cecília”, “Pessoa revisitado”, “Caos”, “Mudez”, “Prisão”, “Estátua”, “Silêncio”, “Sábado”, “Fé”, “Mirante”, “O móbile”, “Frio”, “Dia nublado”, ▶



- ▶ “Feitiço”, “Dança”, “O mastodonte”, “Lugar-comum”, “A foto da noiva”, “Cartão-postal”, “Ouro e latão”, “Separação”, “Tatuagem”, “Lunática”, “Mensagem privada”, “Recado”, “Cri-cri”, “Bem assim”, “Seis verbetes para não sonhar”, “Sedução” e “Fragmentação”.

O sentido de construção estética, quero crer, orienta a elaboração destes poemas muito mais do que nos outros, onde, em linhas gerais, a emoção parece transbordar, abastecendo, assim, o poço da catarse em detrimento da ambiguidade de uma estesia menos condicionada às injunções da subjetividade.

Em qualquer dos poemas que aqui elenquei, o sentimento vivido integra à estrutura textual, porém, uma como que faísca de “loucura” invade a lógica linear do dizer, perfura a razão, como diria Antonio Maria Lisboa, possibilitando a surpresa da nova percepção diante do real, convocando, por conseguinte, a presença da poesia genuína.

Quando em “Desconsolo”, a enunciação lírica intenta conceituar o amor, traz à tona características insuspeitas e inesperadas desta remota e recorrente tópica, instaurando um clima disfórico, ou seja, de desconforto, de angústia, de sofrimento, que as imagens elucidam por meio do recurso que T. S. Eliot chamou de “correlativo objetivo”, isto é, “um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constitui a fórmula daquela emoção particular, de tal maneira que, quando forem dados fatos exteriores, que forçosamente culminarão numa experiência sensorial, a emoção seja de pronto evocada”.

Vejam os poemas:

O amor
E suas cítricas sensações na ponta dos dentes.
Lembrança caudalosa e encorpada.

Esse sutil entrelaçado de alfinetes
Na garganta e no coração.

Cacto que vence a pedra
E expõe a exuberância dos seus espinhos.

Dentes, alfinetes e cacto são termos que representam coisas tangíveis, concretas, que, por sua vez, associados à palavra amor, substantivo abs-



Glória Azevedo, paraibana de Areia, acaba de lançar 'Abissal', coletânea de poemas que chamam a atenção do leitor para a geografia aquática e salinada das experiências existenciais

trato, imprimem certa materialidade à emoção experimentada. Muitos versos seguem, sem dúvida, este paradigma responsável, penso, pelo melhor da linguagem de Glória Azevedo, quer no âmbito descritivo, quer no âmbito narrativo, quer no âmbito da reflexão. Vou citar alguns: “{...} A vida é secreta e o amor, irrelatável.”; “{...} Afasto-me do sol vulcânico/Que você me trouxe // Escolho o lacre para os meus lábios/Névoa suave a me engelhar a alma”; “{...} O que existe é passagem”; “{...} Só me consolaria a tua morte dentro de mim”; “{...} E desaparece em meio ao azul de um céu/Estupefato de sol”; “{...} E não mais tecer os fios de linho/Do teu corpo em minhas águas”; “Também estão loucas as formigas”; “{...} A tua sombra esfria/Os meus delírios por sol”; “{...} O sol aquece meus dedos/E a marésia invade a minha lembrança // {...} Há sargaços nos meus olhos, mas é preciso viver”; “{...} (A inocência de amar é o tesouro perdido)”; “{...} Eu não teria a quem dar a minha ilha/Eu não sei cuidar do amor”; “{...} O cheiro das coxas em rosa/O sal do seu corpo quente”; “{...} O amor vem acompanhado de sua eternidade trincada”; “Amor/Ferro de marcar boi”; “{...} Contar a vida nos descompleta”; e “Ficar na cama até tarde se parece com o útero da mãe // {...} Ficar na cama até tarde se parece com uma coisinha inocente/É como o primeiro beijinho que a gente beija”.

› Hegel, no sétimo volume da *Estética*, afirma categoricamente: “[...] A verdadeira poesia lírica, como toda verdadeira poesia, tem por missão exprimir o conteúdo autêntico da alma humana”. Ora, existe conteúdo mais autêntico do que o sentimento amoroso? E penso, aqui, no imperativo dos sentimentos que envolvem o processo de construção poética.

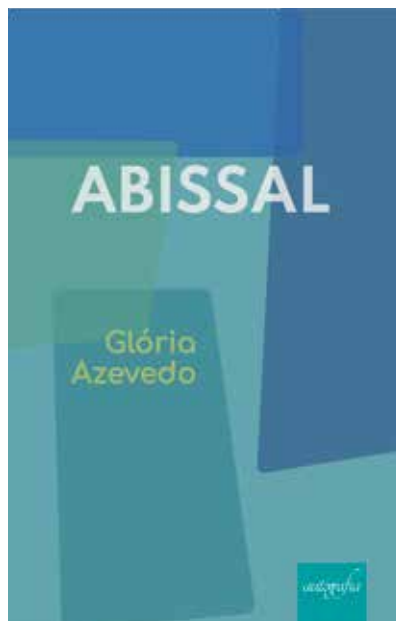
Conforme lição de Luigi Pareyson, no quinto capítulo de *Os Problemas da Estética*, estes sentimentos se distribuem em quatro etapas, a saber: aqueles vivenciados pelo artista antes da realização da obra, aqueles expressos na própria obra, aqueles experimentados pelo artista ao fazer a obra e aqueles despertados pela obra no leitor. Ou, como resume o teórico italiano: “os sentimentos precedentes, contidos, concomitantes e subsequentes com relação à obra”.

Para a crítica, sobretudo a crítica literária em sentido restrito, o que importa são os sentimentos contidos, aqueles que integram à estrutura da obra e que estão, ali, representados principalmente pelo efeito dos procedimentos retóricos e estilísticos, pelo processo de transfiguração verbal. Enfim, pelo dispositivo da fantasia criadora.

Creio na sinceridade dos sentimentos precedentes; creio no vigor dos sentimentos concomitantes; creio na força dos sentimentos subsequentes, não obstante, aqui, ainda habitemos apenas os misteriosos reinos do estado poético, um estado ainda amorfo e na mais das vezes inapreensível, da poesia enquanto experiência do humano.

O poema existe nos sentimentos contidos, naqueles que se submetem à liberdade dos instrumentos de criação viabilizados pelo manuseio diferenciado dos vocábulos. Em outros termos: a sinceridade biográfica precisa se transformar na sinceridade artística.

Não tenho dúvidas de que Glória Azevedo assim o faz quando, transmutada na máscara lírica



de seus poemas, evoca os lances doloridos de sua experiência amorosa carregada de dor e de perdas, superando, assim, o abismo em que caiu pelo exercício e diria, sem trocadilhos, abissal, de pesquisar os destinos inventivos da linguagem.

Caberia, neste passo, talvez, chamar a atenção do leitor para a leitora que Glória Azevedo é, conferindo, em sua agônica poesia, a presença de outras vozes com as quais compartilha afinidades estéticas e existenciais, a exemplo de Clarice Lispector, Cecília Meireles, Hilda Hilst, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Percebo, em muitos de seus poemas, o esforço colimado de trespassar os limites do puramente confessional, cristalizando,

no plano concreto da expressão poética, imagens, sentimentos e ideias que me parecem simbolizar, a contento, a experiência particular da mulher, da poeta e de todos nós. Veja-se, por exemplo, um poema como “Estátua”, no seu recorte minimalista:

“

**Olha-me por entre as
ervas daninhas
E me reveste de pó.
Cuida de afastar as brisas
e deixa as tempestades.**

Poderia referir e citar outros textos no mesmo tom e na mesma perspectiva, para realçar, talvez, o melhor caminho desta dicção lírica, isto é, o minimalismo de certos versos, a economia de certas construções, e demonstrar, portanto, o inegável equilíbrio de catarse e contensão, de emoção e técnica, de competência e inventividade.

Natural de Areia, cidade serrana do Brejo paraibano, Glória Azevedo está radicada em Porto Nacional e é professora de Literatura Brasileira da UFT – Universidade Federal de Tocantins. Autora do livro de contos *Oficina do vagaroso tempo*, publicado em 2018, pertence a uma geração que faz jus à tradição intelectual e artística de sua terra natal, ocupando a cena literária ao lado, entre outros, de escritores e poetas, como Adriano d’Leon, Abrahão Costa Andrade, Janaína Azevedo, Valberto Cardoso e Aderaldo Luciano. ✦

Hildeberto Barbosa Filho (HBF) é poeta e crítico literário. Mestre e doutor em Literatura Brasileira, professor titular aposentado da UFPB – Universidade Federal da Paraíba e membro da APL – Academia Paraibana de Letras. Autor de inúmeras obras no campo da poesia, da crítica, da crônica e do ensaio, dentre as quais se destacam: *Nem morrer é remédio: Poesia reunida; Arrecifes e lajedos: Breve itinerário da poesia na Paraíba; Literatura: as fontes de prazer; Os livros: a única viagem, e Valeu a pena.*

Emerson Barro

Portucale

As armas, os assinalados barões,
Vagalhões, ventos e trovões,
As esposas e filhos que ficaram
A ver no horizonte sumir a nau...
O mundo deve muito a Portugal!

Serpentes, Ciclopes e escorbuto,
A exaustão, o medo e o luto...
Diante das ondas sem fim.
As frias noites sem igual...
O mundo deve muito a Portugal!

Circes, a repugnante feiticeira,
Espreita em sua Ilha traiçoeira.
Sereias, Bhemothe e Leviatã...
Coragem frente ao sobrenatural,
O mundo deve muito a Portugal!

Nem Cetus, Sila ou Caríbdis,
Rochas, redemoinhos ou ardis.
O marinheiro português,
Não cedeu a nenhum mal.
O mundo deve muito a Portugal!

Os sonhos rotos, a frustração,
Sede, comida escassa, traição,
Baixo soldo, esquecimento, fel,
Doença do marujo moribundo,
Deve muito a Portugal, o mundo.



Emerson de Barros Aguiar:
Autor neoarmorial, teólogo e
jusfilósofo progressista.



bozo

hidrocloroquina
ódio, veneno, estricnina
fascismo que fascina

minneapolis

george floyd
fôlego represado
que explode

zumbido

a última abelha
some, apaga-se a centelha
zumbe o apocalipse

ros de Aguiar

ILUSTRAÇÃO: DOMINGOS SÁVIO

**Vírus liberal**

São apenas pobres
 Diz o economista liberal
 Como não são nobres
 A sua morte não faz mal
 A previdência agradece
 A verba será poupada
 Seu fim é uma benesse
 Que a economia agrada
 Os pobres são a ceia
 Servida ao vírus mortal
 Pobres são como areia
 Esta é a solução final
 Da sua diminuição
 Virá a prosperidade
 Prometida pelo deus cifrão
 Todo adornado de jade
 Aeroportos, praças, cercados
 Praias, quadras, calçadões
 Ambientes higienizados
 Livres de pobretões
 O paraíso neoliberal
 VIP, "prime", exclusivo
 Isento de todo mal
 Um espaço executivo
 O vírus segue adiante
 Com apoio governamental
 Do genocida coadjuvante
 Aliado incondicional

Bula do amigo

Para que serve o amigo?
 Serve para quando a sorte falta
 Serve de apoio e de abrigo
 Na maré baixa ou na alta
 Também para dar um toque
 Com amor e inteligência
 Para que não se coloque
 No lugar da consciência
 Que já existe para nos cobrar
 E nem no lugar do diabo
 Sempre a nos acusar
 Com seu discurso afiado
 Já pra nos ensinar e corrigir
 Temos Jesus e o Evangelho
 Amizade é pra compartilhar,
 Para chamar de "amigo velho"
 Para chorar juntos e sorrir
 Numa afinidade sentida
 E depois unidos seguir
 Pelos caminhos da vida



Aprendendo com as Travessias

O senhor é um homem soberano, circumspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.

Augusto dos Anjos compõe alguns poemas totalmente alegóricos, como *A Floresta*, o excepcional *O Lamento das Coisas* e *A Nau*, que escolhemos para esta análise.

Entendemos, sem muita teorização, a alegoria como uma figura de linguagem muitíssimo singular que, ao contrário das demais, coloca o leitor frente a frente com dois níveis de linguagem – o denotativo, que se apresenta na superfície, e o conotativo, num nível que podemos chamar de segundo grau da linguagem. Obviamente, que a denotação nos fornecida pela horizontalidade do texto não é o ponto mais interessante que o autor tem a intenção de ressaltar. O leitor, portanto, deve fazer esse

*Sôfrega, alçando o hirto esporão guerreiro,
Zarpa. A íngreme cordoalha úmida fica...
Lambe-lhe a quilha a espúmea onda impudica
E ébrios tritões, babando, haurem-lhe o cheiro!*

*Na glauca artéria equórea ou no estaleiro
Ergue a alta mastreação, que o Éter indica,
E estende os braços da madeira rica
Para as populações do mundo inteiro!*

*Aguarda-a ampla reentrância de angra horrenda,
Pára e, a amarra agarrada à âncora, sonha!
Mágoas, se as tem, subjugue-as ou disfarce-as...*

*E não haver uma alma que lhe entenda
A angustia transoceânica medonha
No rangido de todas as enxárcias!*

mergulho na verticalidade do texto, de modo a buscar o sentido figurado velado pela denotação. É por isso que a palavra alegoria (*allēgoría*) significa “falar em público” (*agoreúō*) “de outra coisa” (*állos*). A conotação se esconde por trás da denotação e o leitor desavisado pensa estar o autor se referindo apenas ao primeiro plano de sua criação linguística, quando, na realidade, o autor se encontra dando a público uma construção figurada das mais complexas de nossa língua.

É assim que vemos o soneto *A Nau*, reproduzido abaixo, para a nossa análise:

Em *A Nau*, de modo a construir sua alegoria, Augusto dos Anjos utiliza-se de um vocabulário caracterizador tanto de um navio – “esporão”, “cordoalha”, “quilha”, “estaleiro”, “mastreação”, “madeira”, “âncora”, “enxárcias” –, quanto dos elementos marinhos – “espúmea onda”, “tritões”, “glauca artéria equórea”, “angra”, “transoceânica” –, com alguns desses vocábulos refletindo uma leitura dos clássicos. Ao leitor habitual da *Eneida* de Virgílio, não se tornam indiferente um léxico constituído de “esporão guerreiro”, “espúmea onda”, “ébrios tritões”, “glauca artéria equórea” e “Éter”, pois ele se encontra nos Livros I, III e V daquele poema épico, quando o poeta latino relata as errâncias de Eneas pelo mar, na sua busca do Lácio, a terra prometida pelos deuses, para fundar a nova Troia, que será a futura Roma.

Esse vocabulário torna-se, portanto, necessário para a construção da alegoria, tendo em vista a imagem criada da travessia a ser realizada pela nau: a nau lança-se sôfrega e destemida, preparada para a luta (*partida*), preparação simbolizada pelo “hirto esporão guerreiro”; enfrenta o mar e os seus perigos (*travessia*) – a impudícia das ondas, que lambem sua quilha; a ▶

► ebiez dos tritões, que babam ao haurir-lhe o cheiro -, impudicícia de que se defende com o soerguimento da “alta mastreação”, destinada a alcançar o mundo inteiro, e propõe uma reflexão (*chegada*), ao termo de sua viagem, diante da “ampla reentrância de angra horrenda”.

É nesse momento que a sofreguidão da partida e os perigos enfrentados na travessia levam à reflexão, com a nau já ancorada e em segurança. Com o término de sua travessia, é possível conceber o começo de uma nova travessia, tão desconhecida quanto a anterior, que se abre diante da angra horrenda que abriga a nau ancorada. A alegoria também encontra aí o seu termo (primeiro terceto, verso 10). O que vem em seguida é um convite à reflexão com o que a nau aprendeu na sua travessia. Obviamente, que é chegada a hora de substituir a nau pelo Ser Humano.

Como pudemos ver, o soneto se divide em três momentos: a *partida*, a *travessia* e a *chegada*. A alegoria se processa quando vemos que, embora se fale de uma nau em travessia, e com um vocabulário adequado à situação, na realidade o poema, numa leitura de segundo grau, se refere à vida humana, à grande travessia que o ser humano obriga-se a fazer durante a vida, travessia comparada àquela transoceânica que fazem os veleiros, por enfrentar os muitos perigos do mar, por isso mesmo “medonha”.

No entanto, é no perigo a ser enfrentado, na dificuldade a ser vencida que está a verdadeira travessia. A travessia do mar ou da vida, em ondas plácidas e mar tranquilo, nada nos ensina, nem nos dá têmpera ao espírito. São as adversidades que nos levam à reflexão do que é a vida, impelindo-nos a pesar se vale a pena perdê-la cultivando mágoas ou se devemos usar a experiência de uma travessia para outras travessias.

Atravessar a vida requer do ser humano um esforço ingente de suas energias físicas, como a travessia do mar, requer da nau,

A alegoria se processa quando vemos que, embora se fale de uma nau em travessia, na realidade o poema se refere à vida humana

o “rangido de todas as suas enxárcias”. É o esforço ingente que fará a nau de madeira rica afastar os perigos do mar – “a espúmea onda” e “os ébrios tritões” –, assim como na nossa caminhada devemos nos afastar do que nos seduz com facilidade.

Veja-se que a onda é impudica e lambe a quilha da nau, tanto quanto os tritões ébrios babam, sorvendo com certo prazer o cheiro que dela emana... Do mesmo modo, os prazeres sensuais da vida – e esse primeiro quarteto revela um componente erótico – nos afastam de nossos ideais, para os quais partimos com um ímpeto guerreiro, sófregos por atingir nossos objetivos.

Mas a vida exige reflexão, daí a antítese expressa entre os verbos “zarpa” (verso 2) e “para” (verso 10), que encontra uma correlação entre a sofreguidão inicial (“sô-frega”, verso 1) e o sonho (“sonha”, verso 10). São os perigos da travessia que nos conduzem a melhor guiar a nau de nossa vida. Será dessa experiência obtida diante da adversidade que dependerá o sucesso de novas travessias.

Dentro do poema, a alegoria esconde que Cristo pode ser esse guia seguro. A alegoria esconde, mas mostra para quem se dispuser a fazer uma leitura em segundo grau, como exige essa linguagem figurada. Basta ver que, em primeiro lugar, a “mastreação”, qualificada como “alta”, não é uma mastreação qualquer.

Ela é alta e “o Éter indica” (verso 6), pois o que se quer é ter o Céu/Éter como guia seguro para essa travessia. Em segundo lugar, a nau estende “os braços de madeira rica” (verso 7).

Os braços estendidos, obviamente, na horizontal, não são outra coisa senão a verga, pedaço de madeira colocada transversalmente ao mastro, para a sustentação da vela e possibilitar que seja desfraldada. Vê-se aí, perfeitamente a imagem da Cruz – a “madeira rica” –, metonímia do Cristo, permitindo a travessia da nau para as populações do mundo inteiro.

O último momento do poema, a partir do primeiro terceto, desdobra-se em duas partes. A primeira é a chegada ao termo da viagem. A nau está segura, ancorada, na ampla reentrância de uma angra. Mas é “angra horrenda” (verso 9), porque a “ampla reentrância” a que aporta com segurança a nau é apenas o termo da viagem pelo oceano da vida material.

O segundo momento dessa última parte diz respeito à necessidade da reflexão que devemos fazer, diante de uma nova viagem a que vamos nos aventurar – entrar na ampla reentrância da angra horrenda que nos aguarda. Para essa nova travessia, devemos superar as nossas mágoas pessoais, subjugando-as ou disfarçando-as.

O esforço que fizemos durante a difícil travessia da vida deve ter nos ensinado, ainda que muitas almas, ainda perdidas na sua travessia particular e sucumbindo aos desejos da fácil sensualidade, não entendam todo o sacrifício feito. Sacrifício que exige a tensão de cada fibra de nossos músculos, “o rangido de todas as enxárcias” (verso 14), num esforço necessário para temperar a nossa alma, diante do porto de transição – a morte –, preparando-a para começar a próxima viagem.

Cada um, no entanto, é soberano, para aprender ou não com as travessias. O poeta só nos aponta qual é o caminho. ■

Um poeta no reino dos gatos

FOTOS: DIVULGAÇÃO



André Ricardo e seu novo livro de poesia: leitmotiv de gatos, da essência dos bichanos a suas relações com seus donos



Linaldo Guedes

linaldo.guedes@gmail.com

Um gato é um poeta que defende, com unhas e dentes, seu território (parece muito com certos poetas) e pode, também, buscar o exílio numa gaveta ou cômoda, somem, aparecem do nada, provocam. A arte deles é a exatidão: nos modos, como sabem pular sem cair, em se movimentar sem derrubar nada, na elegância, no asseio. O poeta, por extensão, pode ser um curioso felino, com excelente faro para as imagens, e também quer o cuidado e a atenção do leitor. Por isso, faz das suas e se mete sem restrição.

A analogia entre gatos e poetas acima é de André Ricardo Aguiar, escritor e poeta paraibano, com diversos títulos publicados, atualmente residindo em Rio do Sul, Santa Catarina. “Gateiro” confesso, André acaba de lançar o livro *Da Existência Enquanto Gato* pela editora Confraria dos Ventos, do Rio de Janeiro.

O livro está estruturado por três seções, somando 32 poemas sobre gatos, ao todo. “Como trata de uma busca por um gato universal (para afunilar no gato particular), é mais a ordem dos poemas em si que importa”, explica André Ricardo. A única diferença é a seção menor, feita de haicais. As restantes tratam dos diversos leitmotiv de gatos, de suas essência, seus mistérios, suas manias – e da relação com seus donos. “O resto é arte da editora, que soube dar um aparato gráfico de acordo com o tema e, confesso, foram felizes

na escolha da capa, das divisórias, vinhetas. Então é um livro compacto com um alentado leque de imagens”, completa.

Há tempos que André Ricardo pensava em escrever um livro monotemático, mas não imaginava que seria sobre gatos. “Notei que, catando aqui e ali, tinha alguns poemas e a ideia foi fermentando aos poucos. Eu confesso até que um livro monotemático não me parece tão fixo assim, visto que as grandes linhas de qualquer poesia versam sobre os muitos temas (grandes troncos que se ramificam) da existência. Por que não inserir esses animais tão diferentes e paradoxalmente tão iguais a nós? Pensei, então, que a associação gato x escritor vai mais além. A própria poesia tem um quê de felino, de misterioso, de arisco. E por criar gatos, achei que seria uma forma de gratidão. Eles me dão teor poético em cada gesto, cada imprevisto”, comenta.

Não pense o leitor do Correio das Artes que escrever sobre gatos é coisa apenas do poeta paraibano. André, inclusive, cita várias referências sobre gatos na literatura universal, senão vejamos: “Começando por poesia, o Baudelaire tem um ótimo poema sobre gato. Da mesma época na literatura, é impossível não citar ‘O gato preto’, do Edgar Allan Poe. Mas eu tenho visto uma maior recorrência na literatura do séc 20. O livro que mais admiro é o *Sobre Gatos*, da Doris Lessing (nome que dei a minha gata), publicado pela Autêntica. São suas memórias de seus inúmeros gatos ao longo da sua vida. Também gosto muito do livro *Sobre Gatos* (mesmo título da Lessing) do Bukowski, *O Gato por Dentro* (William S. Burroughs) e *Os Gatos* (T. S. Eliot)”.

Ele também lembra que o romancista japonês Natsume Soseki escreveu *Eu Sou o Gato*, “cujo personagem e narrador é um gato e com um estilo que lembra algo de Machado”, e prossegue: “E aqui no Brasil temos poetas como Roseana Murray, Orides Fontela, Ana Martins Marques, entre outras, que escreveram belos poemas de gatos”.

Inicialmente, André decidiu recolher os poemas para uma plaquete. Estava numa fase de experimentar algo artesanal, conseguir alguma grana para pagar umas contas. “E, naturalmente, fui descobrindo que tinha quase uns dez poemas já feitos. E não sei se acontece muito com outros poemas, quando a gente fica cercado o tema, o tema torna-se a nossa alma, e tudo contribui. Parece que os poemas estão rentes, num limbo, prontos para serem colhidos. E fui descobrindo um tear de referências, um pouco de lapidação, e os poemas foram chegando”, define.

“Gateiro” assumido

André Ricardo é “gateiro” assumido. E não é de hoje! Na verdade, é uma relação antiga, embora fragmentada no início. “Na minha família, uma época, convivíamos com cães, animais que sempre minha mãe tinha simpatia. Então gato só tivemos um, e não durou tanto, meu pai deu para parentes distantes. Eu só vim a criar mesmo gato quando me mudei pro Sul. Já gostava muito e sempre tive impulso para adotar um. Acabei adotando dois (Dóris e Yoda). E como todo começo, é a descoberta de um mundo. Saber tudo sobre eles (mas isso é inesgotável) e sobre cuidados, acertar com o tipo de comida, adquirir vacinas, frequentar uma pet-shop, etc. Depois, é aquele companheirismo que compensa. Eles são ligados no cheiro, reconhecem em nós algo muito familiar, se tornam amigos, procuram a gente, roçam na gente, pedem comida, brincam. Impossível não amá-los”, detalha.

Para André, ser gateiro é admirar o gato: “É buscar se aproximar, criar um ou vários, ter a rotina alterada, cercar-se de cuidados, ficar de olho na cartela de vacinas, criar um design de interiores que comporte o gato, deixar que ele decida onde durma, como durma, e tratá-lo com respeito, aceitando sua personalidade (cada gato tem uma) sem impor uma hierarquia, sem possessão. Só assim um gato nos

respeita. A ideia de que são frios, interesseiros não é uma realidade. E de quebra, um gateiro se interessa pelo universo felino em tudo: lê revistas e livros, adora documentários sobre gatos, compra mimos, adquire caixas de papelão. E se pode, cria vários gatos. E sente imediata simpatia por outros gatos e gateiros”.

Diante da pergunta de porque escrever sobre gatos em tempos de pandemia, André diz que o fundamental é escrever sempre. “Mas como agora estamos vivendo muito mais em casa – digo isso de modo parcial, pois nem todos seguem o que recomendam e o que seria ideal para conter o avanço do coronavírus – o confinamento é um pouco o ambiente doméstico dos gatos que vivem em casa, em apartamento. E observo como a rotina deles parece a mesma coisa, o dia repetido igual ao outro. Mas com um olhar mais atento, não é. Eles criam situações, se mexem e se exercitam, botam a curiosidade em dia, criam simulações de caçadas, brigam de faz de conta, e dormem, dormem muito”, acrescenta.

Quando chegou a pandemia, o livro já estava escrito. “Não imaginaria soltar este livro numa época em que remodelamos o meio de divulgar e vender livros, sem lançamentos presenciais, sem ver pessoas. É um desafio e me sinto bem em estar propondo uma leitura nova”, observa.

Literatura lúdica

Um livro sobre gatos é bem lúdico, assim como outras obras de André Ricardo, a exemplo de *Chá de Sumiço* e *Outros Poemas Assombrados*. Ele entende o lúdico na forma como constrói os poemas, seja para crianças ou adultos. “Mas como a poesia é um continente habitado por todo tipo de recursos, outras linhas também são fundamentais, como a metáfora, o pendor para a imaginação, o cuidado com a palavra. O trocadilho, por exemplo, cai bem para um projeto infantil, ou mesmo para formas muito breves como o microconto, mas evito o exagero, e mesmo nos poemas mais adultos, quase

não uso. Prefiro nem imaginar uma cartilha para um bom poema, apenas sigo certa intuição para olhar as coisas como uma descoberta de outro tom, de outra estirpe. Revolvê-las nas bases, atingir seus ângulos impossíveis ao primeiro olhar. E se o lúdico chegar por alguma via, que tenha uma função na peça lírica ou mesmo no texto de cunho narrativo”, ressalta.

Sobre a Confraria do Vento, do Rio de Janeiro. André afirma que conhece a editora por intermédio de Karla Melo, que leu um ou dois poemas de gatos e sempre admirou. “Não imaginaria que fosse esse livro, anos depois, o primeiro (espero) de outros que quero escrever. O fato é que a sensibilidade da editora (que cria gatos), nossa amizade, e o cuidado gráfico e editorial que a Confraria tem foram fatores que me deixaram bem feliz nessa parceria. Os autores da Confraria sabem da busca ferrenha por uma identidade visual para cada livro, o amor pelo objeto livro”, comenta.

Sobre próximos projetos literários, André tem exercido muito a forma breve, sobretudo o haicai e o microconto. E como tem um perfil no Instagram para publicar um microconto por dia, acaba sendo um laboratório que se impõe.

– É seria lógico cuidar de um livro de microcontos, provavelmente com outros autores, via edital. Vamos ver ainda. Não penso muito adiante, visto que exerço de modo imprevisível a literatura, sem regras, sem um calendário. Tenho cá que depois desse ano louco, volte para a literatura infantil, pois tenho ideias e recursos suficientes para vários livros. E tenho um prazer pela crônica, eu que colaborei muito no jornal A União. Seria muito gostoso tentar um livro de crônica com a reunião de algumas delas e outras tantas inéditas. Um livro sobre livros, na visão do eu, leitor, também. E para a poesia, como demoro muito mais, talvez passe o ano seguinte preparando um livro para daqui a dois anos. E o resto é sombra.

POEMAS DE “DA EXISTÊNCIA ENQUANTO GATO”

Salvo engano

O gato é um peixe dentro d’água
É a ideia sinuosa que eu tenho
ao vê-lo mergulhado em sombra
no apartamento, incompatível,
como se eu o tivesse resgatado
de um antiquário. Um gato turvo
cumprindo o turno de fantasma.
É um assombro que o dia não se
dê conta que já é noite. E gato.

O gato

O gato
nunca é o gato
mas a ausência
domesticada.

Vê-se bem
felinamente
que de abstrato
só tem o dono

Seu furto/ fruto
maduro ou podre
é o salto

que interna-se
no próprio gato



Fiat Gato

Entre todas as coisas criadas
um gato não está nem aí
para as coisas criadas

Na hora que nomearam
todas as coisas um gato
pediu licença e saiu

E voltou já feito, coisa e nome
- Que o paraíso deles
é outra coisa

SOBRE



André Ricardo Aguiar

André Ricardo Aguiar, escritor paraibano, é um dos fundadores do Clube do Conto da Paraíba. Publicou Alvenaria (Prêmio novos autores paraibanos) e livros

infantis como O rato que roeu o rei (Rocco) e Chá de sumiço e outros poemas assombrados (Autêntica) entre outros. Pela Patuá, A idade das chuvas (Poemas) e Fábulas portáteis (contos). Ministra oficinas de minicontos e haicais. Também exerce o jornalismo cultural e produz material diverso nas redes sociais. Colabora em suplementos e revistas como Correio das Artes, Mallarmagens, Manifesto Ruído, Zunai, Rascunho, entre outros.

Linaldo Guedes é poeta paraibano. Publicou “Os zumbis também escutam blues” (1998), “Intervalo Lírico” (2005), “Metáforas para um duelo no sertão” (2012) e “Tara e outros otimismo” (2016). Reside em Cajazeiras, Paraíba.

Uma obra-prima



FOTOS: DIVULGAÇÃO



Uma tal de Lola-Lola: Marlene Dietrich canta e dança para os homens, com as pernas de fora em 'Anjo Azul', que completa 90 anos em 2020

De que é feita uma obra-prima? Difícil dizer, até porque conceitos estéticos variam com as épocas e os lugares. Como inexistente um limbo abstrato onde residam os traços essenciais e imutáveis da perfeição artística, o melhor é ir atrás de uma obra concreta, consumada e consumida, a que o juízo comum já tenha aproximado do conceito de prima.

Não é o caso do filme *O Anjo Azul* (*Der Blaue Engel*, 1930) do cineasta alemão Josef Von Sternberg? Nele parece se materializar, se não outro, pelo menos aquele princípio elementar da necessária igualdade entre forma e fundo.

Sem espaço para uma abordagem mais ampla, destaco aqui alguns aspectos do filme que ilustrariam a pergunta inicial.

Começo com o tema, mas para tanto, preciso passar por uma reconstituição mínima do argumento. Lecionando literatura inglesa no prestigiado Colégio Ludwig, o Professor Immanuel Rath (Emil Janning) tem o infortúnio de conhecer essa vedete de cabaré itinerante por quem se apaixona, uma tal de Lola-Lola (Marlene Dietrich), que canta e dança para os homens, com as pernas de fora. Transtornado pelo desejo, abandona o magistério,

vai ser palhaço no cabaré, decai moralmente, até o dia em que a companhia teatral revisita sua cidade de origem, e ele, em surto, morre agarrado à mesma cátedra onde antigamente lecionava.

Como se percebe, a temática trabalha com contrastes em bloco duplo: de um lado, o conceito de cultura fica associado ao de dignidade, e de outro, o de boemia ao conceito de decadência. Esses contrastes, na verdade, se desdobram em outros, na maior parte dos casos, de forma irônica. Por exemplo: um dos textos literários ensinados pelo prof Rath a seus jovens alunos é uma tragédia onde, portanto, alguém tem uma falha de caráter: a falha de Hamlet é outra, mas o professor vai ter a sua, e sua história é, sim, uma tragédia.

Além disso: são os próprios ▶

imagens amadas

▶ alunos que, involuntária, mas significativamente, introduzem o Prof Rath às fotos de Lola-Lola, e o conduzem ao cabaré e a seus braços. Ou seja, enquanto o professor lhes ensina tragédia (Shakespeare), os alunos fornecem a ele, o material para fazer a sua própria tragédia.

Nesse sentido, nada mais expressivo da opção (errada) do professor perante a dicotomia cultura vs boemia: ao fugir do bordel, no meio da noite, ele procura o colégio, agarra-se às bordas do bureau e morre agarrado, os seus dedos presos, significando isso o que ele, no fundo, queria: nunca mais se desgarrar do antigo prestígio que detinha no passado.

Naturalmente, todas as implicações do tema se estendem à psicologia do protagonista. Eis um dos exemplos de como isso se dá. No dia do casamento de Lola-Lola e Rath, o prestidigitador tira, ainda brincando, ovos do nariz do noivo que imita o “cocoricó” de um galo. Ora, quando o professor vira palhaço, profissionalmente (já que os seus proventos de professor não mais existem), é esse “cocoricó” que ele performatiza, e mais que isso, na ocasião de seu surto nervoso é com esse mesmo “cocoricó” que ele vai atacar a esposa-prostituta e seu novo parceiro. Ou seja, delineando a evolução de sua personalidade, o “cocoricó” passa, na narrativa, por três estágios: brincadeira, instrumento profissional e delírio.

Muito presa ao desenvolvimento psicológico do prof. Rath está a narração e seus recursos. Combinando montagem com construção de cena, vejam como dois momentos da narrativa, justapostos no tempo, se expressam de forma cinematográfica.

No começo da vida a dois, as fotos de Lola-Lola caem da valise nas mãos desastradas do professor e ele protesta, dizendo que enquanto tiver dinheiro, essas fotos obscenas não serão vendidas aos fregueses. Corte, e a cena seguinte mostra, exatamente, ele caminhando por entre as mesas



Emil Janning (acima e vestido de palhaço) e algumas das sequências memoráveis do filme de Sternberg em que cultura está associada à dignidade, boêmia, à decadência

superlotadas do cabaré, vendendo as fotos da esposa seminua.

Um dos trabalhos mais ricos da narração está em quebrar a linearidade do tempo, misturando elementos do futuro aos do presente e passado, tudo isso com justificativas psicológicas, presas à história do protagonista.

Vejam como ao prof. Rath é dado um alterego, na pessoa daquele palhaço, empregado do cabaré, que o espia desde o primeiro dia, como quem diz ‘eu conheço essa triste história, porque fui a vítima antes do senhor’. No final do filme, ao surgir esse novo pretendente rico para Lola-Lola, o tal de Mazena, se fecha o ciclo, na ordem: palhaço, Rath, Mazena.

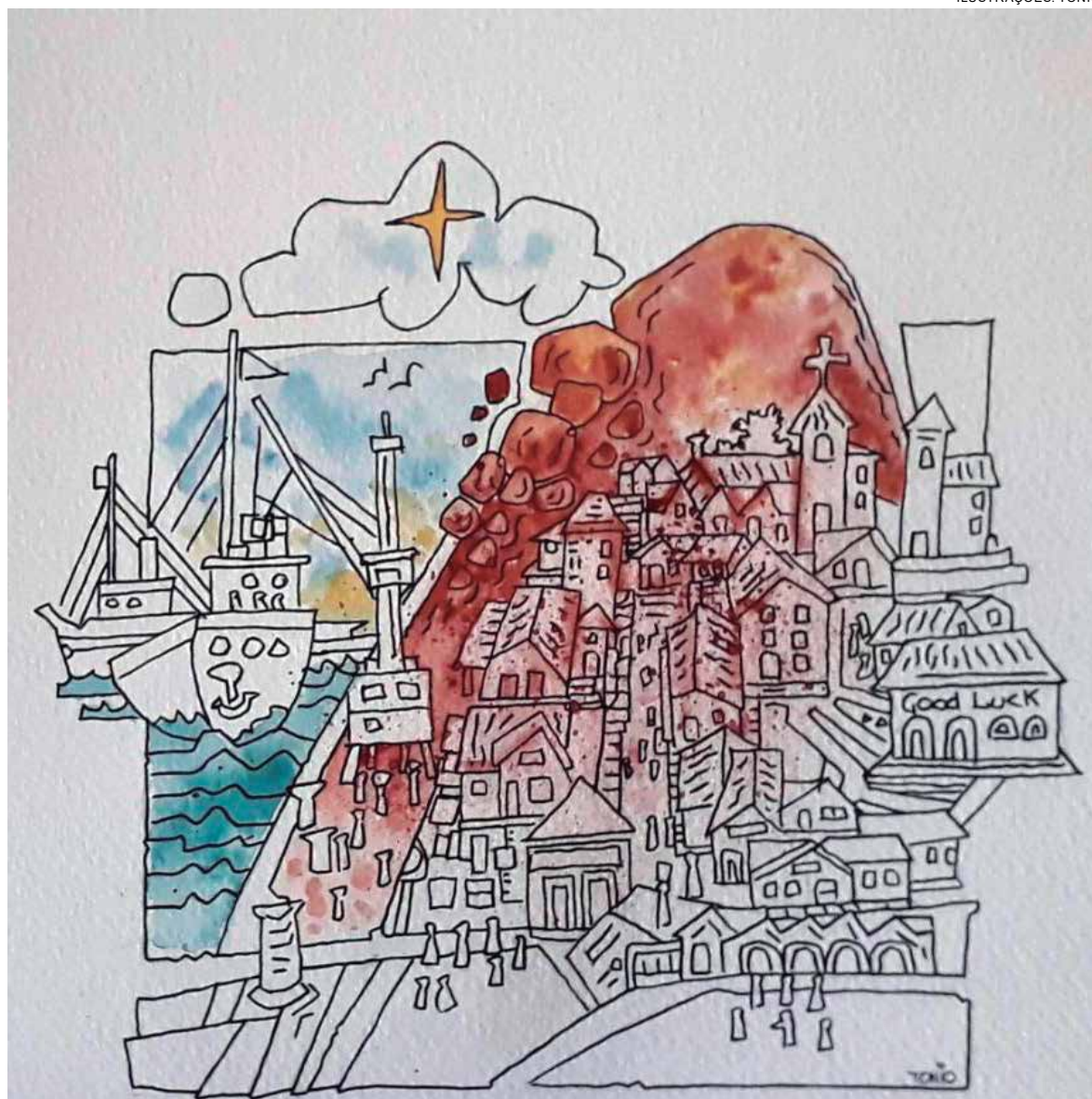
O uso da câmera é um outro elemento exemplar. Basta considerar a simetria perfeita e extremamente eloquente daqueles dois travelings dentro da sala de aula, executados lentamente, do bureau para os fundos da sala; uma primeira vez, no começo do filme, na ocasião da última aula ministrada pelo professor, e depois no final,

no momento de sua morte, como última tomada.

O emprego da música é outro item que vem ao caso, incrementando a ironia do discurso. “O que posso fazer? – pergunta Lola-Lola, na letra da canção recorrente – é da minha natureza: só sei amar; os homens se aproximam e, como mariposas perto da luz, queimam as asas e morrem”. Cantada para o professor em sua primeira visita ao bordel, essa canção é repetida algumas vezes, mas o mais sintomático é que Lola-Lola a esteja cantando para os fregueses justamente na ocasião em que o professor Immanuel Rath, perto do final, desaparece no meio da noite em busca da dignidade perdida.

Em tempo: neste 2020, *O Anjo Azul* completa 90 anos - um dos filmes que contribuíram para conceber ao cinema seu status de arte! ✦

João Batista de Brito é escritor e crítico de cinema e literatura. Mora em João Pessoa (PB).



Monte Âncora

Cláudio Feldman

Especial para o *Correio das Artes*

A cidade de Batel era notória por seu trepidante porto, pela sede do Congresso Internacional de Surdo-Mudos e pelo monte Âncora.

Nesta eminência, defecada por gaivotas, erguia-se o Santuário da Virgem Oceânica, onde o devoto povo do município procurava a paz espiritual, coadjuvado por marujos que imploravam proteção em seu caminho salgado.

Dos 150 metros de altura, desdobrava-se um panorama deslumbrante, que abarcava tanto as ilhas do oceano azul quanto a cidade com suas ruas, praças primaveris, meretrícios e o porto, visitado sem cessar por vozes de todo o mundo.

- ▶ E para atrair turistas ao alto do monte Âncora, sempre lavado por brisas refrescantes, foi edificado um grande cassino, com todas as instalações necessárias ao conforto dos frequentadores, inclusive com a construção de uma miniferrovia funicular, para quem não quisesse perder o fôlego numa escada interminável, cavada na rocha.

2

Pois este monte, amado em Batel tanto por motivos sagrados, quanto profanos, foi atingido por um acontecimento fatal, que encheu a cidade de horror.

Com o verão, o município sofreu repetidas chuvas torrenciais, coroados por um tufão.

Graças a estes flagelos, despreendeu-se, num átimo, um enorme pedaço de terra e pedra do monte Âncora, levando em seu arremesso de quatro milhões de metros cúbicos, um quarteirão inteiro de habitações portuárias, 17 residências de famílias italianas, parte da Santa Casa de Misericórdia, o cine Excelsior e uma fábrica de louças, soterrando os seus usuários sob destroços.

3

Após o pânico, que estarreciu os espectadores e alimentou os jornais, começaram os nervosos trabalhos de desentulho, com a esperança de sobreviventes.

Só um cão latiu, de imediato, vencendo o desmonte.

De todos os bairros acudiram funcionários da Prefeitura com mecanismos e caminhões, num dia e noite de esforços, dificultados pela continuidade das chuvas, que criavam lameiros.

Nas jornadas posteriores, quando os operários tiveram que usar máscaras de gases asfixiantes, devido à putrefação dos corpos, ainda houve desabamentos menores, que preludivam uma possível avalanche mais volumosa, porém isto não aconteceu como o esperado.



Contudo, para prevenir surpresas, os bombeiros iniciaram os trabalhos de desmoronamento artificial, controlado, por meio de poderosos jatos de água nas fendas.

Porém tiveram que parar sua iniciativa, pois tanto os donos do Cassino “Good Luck” quanto do Santuário da Virgem Oceânica reclamaram que os jatos estavam abalando ambos os estabelecimentos.

Se as mangueiras não silenciassem, enormes indenizações teriam que ser pagas.

Os técnicos apontaram que, além das causas naturais, as escavações e frequentes explosões de uma pedreira de granito na raiz do monte Âncora estavam minando seu cerne.

O proprietário era um deputado, que escapou ileso, em Miami.

4

O cardeal Luzeiro, chamado para orar pelas vítimas, afirmou, em seu sermão, que Deus resolvera enviar um castigo, pois o monte Âncora, destinado a um santuário, não deveria abrigar um cassino.

Acentuou que a companhia estrangeira, empreendedora da construção moderníssima, sabia que bem próximo estava um templo, que se sentiria desrespeitado por cabarés, salas de jogos e outros antros do pecado.

Mesmo assim, realizou-a, com o consentimento lucrativo da Prefeitura, e Deus se zangara com a profanação.

Se o cassino continuasse a sua poluição imoral, novos desastres certamente aconteceriam, monte abaixo e acima.

Os donos do “Good Luck”, que ouviram o sermão, inflamado por alto-falantes, não entenderam nada de seu conteúdo, pois insistiam em ser estrangeiros, no Brasil.

O máximo que fizeram foi sorrir do tom tragicômico das imprecações do Cardeal.

5

Um ano depois, o cassino foi desativado, não por Deus, mas por alguém bem menor: o Presidente Dutra proibiu os jogos de azar em todo território nacional.

6

Não sou repórter nem historiador.

Contei esta tragédia em detalhes, porque foi nela que perdi meus pais.

Isto modificou radicalmente a minha vida, pois rodei, de parente a parente, até conseguir meu sustento, ainda que precário.

Hoje, professor de Geografia, quando vejo no mapa a palavra **Batel**, sinto um mal-estar, rente ao vômito. ❖

Cláudio Feldman é professor aposentado de Língua & Literatura, autor de 56 livros e membro da Academia de Letras do Brasil, em Brasília.



127
Anos

Fazendo história desde 1893

O jornal A União está diariamente com o leitor que gosta de estar bem informado sobre as principais notícias da Paraíba, do Brasil e do mundo.

São matérias diárias sobre economia, esportes, cultura e entrevistas com a credibilidade de um jornal com 127 anos de história.

Fale com A UNIÃO

Reserve seu anúncio (83) 3218.6544
comercialauniaopb@yahoo.com.br
publicajornalauniao@gmail.com

Peça seu orçamento (83) 3218.6525
orcamento.auniao@gmail.com

Sugestão de pauta? (83) 3218.6539
uniaogovpb@gmail.com

Diário Oficial (83) 3218.6533
wdesdiario@epc.pb.gov.br

Faça sua assinatura (83) 3218.6518
circulacaoauniaopb@gmail.com

Publicidade Legal (83) 3218.6526
comercialauniaopb@yahoo.com.br



EMPRESA PARAIBANA
DE COMUNICAÇÃO

CARTÃO SESC.

**BENEFÍCIOS E QUALIDADE DE VIDA
NA SUA MÃO.**



Hospedagem a preços acessíveis nos hotéis Sesc por todo o Brasil;

Atendimento odontológico a preço acessível;

Atendimento com nutricionista, fisioterapeuta e fonoaudióloga a preço acessível;

Passaporte para o paraíso ecológico Sesc Gravatá;

Pacotes de viagem e excursões;

Almoço com valores especiais nos restaurantes credenciados;

Atividades físicas a preços populares;

Cursos e oficinas;

Descontos nos cursos do Senac.

PROCURE UMA UNIDADE DO SESC MAIS PRÓXIMA E FAÇA SEU CARTÃO.

www.sescpb.com.br

Fecomércio PB

Sesc