

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**A LITERATURA DE FOLHETOS NORDESTINA E O TEATRO *EM CORDEL*
DE LOURDES RAMALHO: CRUZAMENTOS**

RODRIGO EMANUEL DE FREITAS APOLINÁRIO

CAMPINA GRANDE - PB

2011

RODRIGO EMANUEL DE FREITAS APOLINÁRIO

**A LITERATURA DE FOLHETOS NORDESTINA E O TEATRO *EM CORDEL*
DE LOURDES RAMALHO: CRUZAMENTOS**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Cultura Popular e Práticas Simbólicas, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL

CAMPINA GRANDE - PB

2011

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

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

A6431 Apolinário, Rodrigo Emanuel de Freitas.
A literatura de folhetos nordestina e o teatro em cordel de Lourdes Ramalho: Cruzamentos [manuscrito] / Rodrigo Emanuel de Freitas Apolinário. – 2011.
96 f. : il.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.

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

1. Literatura de Cordel. 2. Análise Literária. 3. Cultura Popular. I. Título.

21. ed. CDD 398.5

**A LITERATURA DE FOLHETOS NORDESTINA E O TEATRO EM CORDEL
DE LOURDES RAMALHO: CRUZAMENTOS**

Aprovada em 14 / 03 / 2011

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Orientador – UEPB



Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio
1º Examinador – UFPB



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
2º Examinador – UEPB

Agradecimentos

Celebrar... Eis um verbo que cativo na minha existência e desejo praticá-lo cada vez mais como ação condicional para viver. Portanto, em primeiro lugar, celebro a Deus pela Vida e por essa trajetória de construção do conhecimento que só está sendo trilhada graças às suas profundas e constantes bênçãos.

Celebro pela força de Nossa Senhora guiando os meus passos e pelos ensinamentos espirituais de Chiara Lubich e Chiara Luce que me estimulam a buscar viver bem o momento presente, entendendo que cada experiência deve ser vivida com intensidade e Amor, permitindo a unidade com o próximo.

Concluir esta dissertação é ver o resultado de uma pesquisa que foi construída com freqüente oração, aulas, leituras, escritos e muitos anjos. Aqui celebro pelos meus pais, Carlos e Inácia, anjos protetores que com os dons do estímulo e da companhia são luzes que dão suporte à minha caminhada sempre mostrando o quanto é importante seguir em frente.

Outra personalidade que tem sua história marcada nesta pesquisa é minha noiva, Amada Carol. Uma mulher presente que me faz sentir Amado, protegido e fortalecido por um Amor recíproco que brota dos nossos corações e gera uma unidade tamanha, guiada pelo Divino. A mulher-anjo que desejo ter por companheira até a eternidade!

Celebro pelas minhas irmãs, Ester e Emanuela, anjos firmes e perseverantes, os quais acompanho desde que nasceram e são exemplos de beleza, profundidade, parceria, coragem e muito Amor. E nessa caminhada sedenta por celebração, agradeço também a todos os meus familiares que compõem o alicerce seguro da minha trajetória.

Existe outro anjo que merece todo destaque! Eis Diógenes André Vieira Maciel, orientador deste trabalho. Celebro, meu caro professor, que se tornou amigo, pela pressão em cumprir os prazos – que me educou –, pela parceria na construção desta pesquisa – que me ensinou o que é realmente orientar – e, principalmente, pela sua competência enquanto professor/pesquisador. Louvo a Deus pela oportunidade de ser seu aluno! Agradeço também a Coordenação de

Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa, incentivo imprescindível para o resultado deste trabalho.

Celebro pelos anjos amigos-irmãos, cujas trajetórias de vida se misturam com a minha. Que bom poder citar Rodrigo Rios, Thiago Bruno, Eliana Figueiredo, Leiana Souza, Cícero Diniz, Bruno Cavalcanti, Tiago Oliveira, Enoque Filho, Arthur Sales, Adamastor Júnior, Wendell Laranjeiras, Luiz Custódio da Silva, Jocélio de Oliveira... e celebrar por amizades tão profundas. Um abraço na alma de cada um e cada uma!

Aqui celebro por todos os professores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade (MLI) que doaram os seus conhecimentos para que pudéssemos trilhar com mais profundidade as nossas estradas de pesquisa, em especial agradeço à Zuleide Duarte e Luciano Justino que participaram da minha banca de qualificação, pelas enormes contribuições. Agradeço também a professora Ana Cristina Marinho Lúcio, da Universidade Federal da Paraíba, por ter aceitado o convite para avaliar este trabalho junto com o professor Luciano Justino, a quem renovo minha gratidão.

Este marco celebrativo ainda não estará completo sem expressar a minha gratidão a anjos que trouxeram consigo grandes sinais de estímulo. Louvo a Deus pela jornalista Maria Zita Almeida, companheira de mestrado e trabalho, a pessoa que primeiro incentivou a minha inscrição na seleção deste programa, e pela professora Maura Penna, minha primeira orientadora no MLI, que hoje é docente de outra instituição de ensino.

Celebro por todos os companheiros de turma, em especial, Fabrícia Dantas, Rodrigo Malheiros, Ana Paula Carvalho, Danielle Ribeiro, Andreia Santos, Flávio Asevêdo, Gorette Brito, Ediliane Figueiredo, Ana Giovanna Rocha, Lúcia Monteiro, Érica Tavares, Luciana Neuma, Zuíla Costa e Josenildo de Moraes que partilharam comigo grandes momentos nesta construção do conhecimento.

Enfim, louvo por esta Vitória e desejo que venham muitas outras oportunidades de celebrar!

Resumo

Constitui-se da análise-interpretação, considerando aspectos em torno do popular, do nacional-popular e do regional, de quatro folhetos em que se imprimem textos dramáticos *em cordel* produzidos pela dramaturga Lourdes Ramalho, a saber: *Judite Fiapo em Serra Pelada*, *A Guerreira Joanita Guabiraba*, *Viagem no Pau-de-Arara* e *Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça*, sem datação exata, provavelmente, escritos e publicados no período da ditadura militar no Brasil (entre 1964-1985). Para tanto, observa-se o desenvolvimento dos conceitos de cultura, cultura popular, nacional-popular e regional, com vistas à análise-interpretação proposta, considerando, ainda, a presença do cordel como suporte para a publicação de textos de teatro, em seus cruzamentos com a literatura popular portuguesa e com ênfase sobre o surgimento da, assim chamada, literatura de folhetos no Nordeste brasileiro. Parte-se da hipótese de que aspectos estético-formais desse sistema são constituintes dos textos de teatro *em cordel* de Lourdes Ramalho, tomada como intelectual-orgânica das classes subalternas do seu contexto sócio-histórico-cultural, na medida em que esta autora formaliza esteticamente temas como a contestação da situação social da mulher e do descaso político, utilizando, enquanto estratégia de comunicação, o suporte/fórmula editorial do folheto, como se pode atestar mediante a análise-interpretação empreendida.

Palavras-chave: literatura de folhetos; teatro em cordel; dramaturgia nordestina; nacional-popular.

Abstract

It consists of the analysis and interpretation, considering issues around the popular, from national-popular and regional, of four leaflets that are printed in string dramaturgical texts produced by playwright Lourdes Ramalho namely *Judite Fiapo in Serra Pelada* (*Judite Fiapo em Serra Pelada*), *The Warrior Joanita Guabiraba* (*A Guerreira Joanita Guabiraba*), *Travel in Pau-de-Arara* (*Viagem no Pau-de-Arara*) and *Why the Bride and Groom putted in Court* (*Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça*) without exact dating probably written and published during the military dictatorship in Brazil (between 1964-1985). For this we observe the concepts of culture, popular culture, national-popular with a view to analysis, interpretation proposed, considering also the presence of the string as a support for the publication of texts of the theater, in their crosses with the Portuguese and popular literature with emphasis on the emergence of so called literature brochures in Brazilian Northeast. It starts with the assumption that formal – aesthetic aspects of this system are components of the texts of the theater in line Lourdes Ramalho, line of organic-making as an intellectual of the lower classes of their socio-cultural-historical insofar as this author formalizes aesthetic issues such as challenging the social situation of women and political neglect, using as a strategy for communication, support/editorial formula of the brochure, as one can observe the analysis and interpretation applied on this work.

Key-words: literature of leaflets; twine theater; northeast dramaturgical; national-popular.

Sumário

INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO 1	
CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA: O POPULAR E O NACIONAL-POPULAR.....	6
1.1. Compreendendo a(s) cultura(s).....	6
1.2. Discorrendo sobre cultura popular.....	14
1.3. O conceito de nacional-popular.....	23
1.4. Cultura no Brasil: a perspectiva do nacional-popular.....	27
1.5. O regional e o popular.....	30
CAPÍTULO 2	
O CORDEL COMO SUPORTE: PRIMEIRA APROXIMAÇÃO À OBRA DE LOURDES RAMALHO.....	36
2.1. Em torno da literatura “de cordel”.....	36
2.2. Experiências de cordel como suporte.....	42
2.3. O folheto nordestino e a discussão sobre o suporte.....	46
2.4. O teatro <i>em cordel</i> de Lourdes Ramalho.....	54
CAPÍTULO 3	
REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E SOCIEDADE EM QUATRO TEXTOS <i>EM CORDEL</i> DE LOURDES RAMALHO.....	60
3.1. Olhares sobre o <i>corpus</i>	60
3.1.1. Judite Fiapo em Serra Pelada.....	60
3.1.2. A Guerreira Joanita Guabiraba.....	63
3.1.3. Viagem no Pau-de-Arara.....	67
3.1.4. Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça.....	72

3.2. Lourdes Ramalho e a postura do intelectual orgânico.....	77
3.2.1. Sobre o feminino e suas conquistas.....	78
3.2.2. Desigualdade social e o descaso dos governos.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	92

INTRODUÇÃO

Os textos da dramaturga Lourdes Ramalho vêm se consolidando como um amplo objeto de pesquisa acadêmica devido à variedade estética e o conteúdo social com que a autora se propõe a trabalhar. Dentre os vários temas aprofundados em suas obras, destacam-se os que envolvem o cotidiano do nordeste brasileiro e de seu povo, além dos problemas sociais dessa região, tocando aspectos de gênero e sociedade, ao discutir a masculinidade, a feminilidade e a política.

Outro aspecto relevante na produção ramalhiana é sua relação com a literatura de folhetos nordestina, também conhecida por literatura de cordel. Durante um período de sua produção, a autora publica textos dramáticos em cordel e esta escolha nos apresenta uma postura a ser analisada. Qual a intenção de Lourdes Ramalho ao utilizar este suporte? E como se classifica o texto: ele é dramático ou é narrativo, tendo em vista as convenções do cordel? Quais as características dessa “nova” forma de escrever?

A dramaturga traz como característica de suas produções, através dos personagens que cria, uma atitude contestadora perante os tabus e as injustiças sociais, aproveitando sua verve ousada e posicionando personalidades corajosas no interior de suas obras, com vistas a promover críticas que buscariam “abrir os olhos” dos seus leitores/espectadores, numa possível aproximação daquilo que sugere o filósofo italiano Antonio Gramsci, quando propõe o conceito de nacional-popular.

Essa característica contestadora de suas produções chegaria a um novo leitor, ao serem publicadas *em cordel*? Teria a autora um interesse em comunicar com mais proximidade ao público-leitor dessa literatura? Qual a relação de Lourdes Ramalho com o popular, o regional e o nacional-popular?

Em busca de responder estas questões, foram escolhidos como *corpus* da presente pesquisa quatro textos dramáticos em *cordel* publicados pela autora: *Judite Fiapo em Serra Pelada*, *A Guerreira Joanita Guabiraba*, *Viagem no Pau-de-Arara* e *Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça*. Busca-se, pela análise-interpretação, justificar a escolha do *corpus* devido à ousadia de Ramalho em questionar problemas sócio-político-culturais, através da publicação de seus textos neste suporte popular, para tanto, propõe-se, também, uma discussão sobre o *cordel* enquanto mídia, suporte.

Este estudo faz parte do projeto para a Implementação de um Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia, na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), marcando-se, também, a junção de duas áreas de análise e atuação profissional que estamos desenvolvendo nas experiências como jornalista, ator, leitor e poeta *cordelista*.

O nosso trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro, intitulado “Considerações sobre cultura: o popular e o nacional popular” traz um debate sobre o que é cultura mostrando como, no decorrer da história, esse conceito foi se modificando e quais as perspectivas mais aceitas na contemporaneidade. Em seguida se discorre sobre cultura popular apontando diversos olhares que analisam esse tema, porém mostrando que ela é algo em movimento e não pode ser confundida apenas como “lembranças do passado”, mas, antes, é o resultado de manifestações do presente. Ainda no primeiro capítulo é desenvolvida a discussão sobre o conceito de nacional-popular, buscando uma ligação com a produção da dramaturga Lourdes Ramalho. As posições de García Canclini sobre o popular na contemporaneidade também são apresentadas, mostrando, em especial, como se dá a relação objeto/consumo. É desenvolvida ainda a perspectiva do nacional-popular na cultura brasileira e como se articulam o popular e o regional.

“O *cordel* como suporte: primeira aproximação à obra de Lourdes Ramalho” é o título do segundo capítulo. Nele é debatida a origem da literatura de *cordel* sob a perspectiva defendida por Márcia Abreu, que aponta uma dissociação entre essa literatura em Portugal e sua possível filiação brasileira. A autora destaca que a literatura de *cordel* que conhecemos no Brasil não tem características semelhantes àquela presente em Portugal e, portanto, deveria ser chamada de literatura de folhetos nordestina. Assim, será observado o contexto dessa literatura no nosso

país, especificamente, no Nordeste brasileiro. O centro deste capítulo é a reflexão sobre o cordel como suporte para publicação de textos na Europa. Desta reflexão, chega-se a outra que implica na produção de textos teatrais que se adéquam às convenções deste gênero no Brasil e que passam a se relacionar com este suporte, no âmbito do conjunto de textos dramáticos de Lourdes Ramalho.

O terceiro e último capítulo desta pesquisa é denominado “Reflexões sobre gênero e sociedade em quatro textos *em cordel* de Lourdes Ramalho”. Após os apontamentos teóricos, o nosso trabalho analisa o *corpus* escolhido e busca comprovar a postura nacional-popular da autora - a partir dos folhetos estudados e do contexto histórico em que estão inseridos, bem como observa o desenvolvimento característico da dramaturgia *em cordel* ramalhiana.

CAPÍTULO 1:

CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA: O POPULAR E O NACIONAL-POPULAR

“Não há assim normas *a priori* para a arte de inspiração nacional-popular: é direito e dever de cada artista exercer a máxima liberdade de criação, no sentido de encontrar o seu modo peculiar a próprio de ampliar e de aprofundar as leis estéticas do gênero dentro do qual trabalha. Portanto, a unidade da arte nacional-popular é algo apenas tendencial, que só pode ser estabelecido *post festum*, e que por isto está em permanente modificação; além do mais, é uma unidade na diversidade, que retira sua força e vitalidade do mais amplo pluralismo de estilos artísticos, de temáticas, de tendências ideológicas, etc.”

Carlos Nelson Coutinho

1.1. Compreendendo a(s) cultura(s)

Maria de Lourdes Nunes Ramalho é uma dramaturga natural do Rio Grande do Norte, radicada na Paraíba, autora de textos dramáticos que refletem, predominantemente, sobre o universo feminino, o papel da mulher na sociedade e suas atitudes perante o homem; bem como sobre a seca: problema sócio-ambiental que assolou o Nordeste brasileiro durante mais de setenta anos do século XX, e seria a principal causa da migração de nordestinos para as grandes metrópoles do Brasil. Autora consagrada como uma mulher-artista, que se identifica com a cultura do povo do Nordeste brasileiro e se propõe a questionar os desafios sociais do seu povo nos textos que produz, através de personagens, ambientes e enredos.

Dentre todo o conjunto do teatro ramalhiano, destaca-se a sua produção em cordel. Lourdes Ramalho, sabendo que o texto dramático pode ser publicado em qualquer suporte (inclusive nas mais caras edições em livros), utiliza-se do folheto –

um suporte popular - para atingir seu público-leitor. Através de textos “atrevidos” que, em plena ditadura militar, questionam tabus como o casamento, desejos sexuais femininos, a mulher-artista, além da corrupção de ministros, senadores, deputados, governadores, ou ainda a ganância de industriais que poluem o meio ambiente e políticos/empresários que vendem as riquezas do Brasil para o capital estrangeiro, a dramaturga reflete e faz refletir sobre seu contexto cultural, escrevendo para o povo, que ela faz questão de representar nos seus textos.

Para averiguar como Lourdes Ramalho questiona os aspectos culturais do seu contexto, inicialmente, é preciso compreender o que é cultura. Terry Eagleton (2005) faz um apanhado epistemológico sobre esse termo. No princípio, um dos significados de cultura “é ‘lavoura’ ou ‘cultivo agrícola’, o cultivo do que cresce naturalmente” (p. 9). Indo além, ele traz mais informações:

A raiz latina da palavra “cultura” é *colere*, o que pode significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar a adorar e proteger. Seu significado de “habitar” evolui do latim *colonus* para o contemporâneo “colonialismo”. [...] Mas *colere* também desemboca, via o latim *cultus*, no termo religioso “culto”, assim como a própria idéia de cultura vem na Idade Moderna a colocar-se no lugar de um sentido devanescente de divindade e transcendência (p.10).

Quem também contribuiu nesta reflexão foi Raymond Williams (2007), para quem a partir do século XV, o termo cultura já apresentava, como sentido primordial, uma referência ao cuidado com o crescimento natural: “Em todos os primeiros usos, cultura era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado com algo, basicamente com as colheitas ou com os animais”. O significado se modifica, por metaforização, e “a partir do princípio do S16 [século XVI], o crescimento natural ampliou-se para incluir o processo de desenvolvimento humano e, esse, ao lado do significado original relativo à lavoura, foi o sentido principal até o [...] início do S19 [século XIX]” (p. 118).

Nesse período, surge um novo entendimento que concerne à cultura como o cultivo de mentes e acontece uma relação entre o desenvolvimento intelectual e a cultura, ao ponto em que ser “culto” é sinônimo de ser intelectual, de ter a mente “cultivada”. Porém, com o constante movimento humano e social acabam surgindo, a partir desse entendimento, conseqüências nas relações sociais, devido ao ‘status’

do grupo tido como intelectual, o que produz, por exemplo, em relação à palavra cultura, em inglês, certa hostilidade que “ganhou força no final do S19 [século XIX] e início do S20 [século XX], em associação com hostilidade a esteta e estético” (p. 123). Para tanto,

[...] É significativo que praticamente toda a hostilidade (com a única exceção da temporária associação antialemã) tenha sido vinculada aos usos que envolviam afirmações de conhecimento superior, refinamento (culchah [pronúncia da palavra *culture* falada por pessoas de alto nível sociocultural]) e distinções entre arte “alta” (cultura) e arte e entretenimento populares. (WILLIAMS, 2007, p. 123)

A partir dos apontamentos de Williams é possível refletir sobre a relação entre escrito/intelectual/arte “alta” e o oral/popular/entretenimento. Nesse contexto, se sabe que as pessoas com “alto nível sociocultural” são dominadoras da escrita, do conhecimento formal, para tanto instituídas como intelectuais e produtoras de uma arte “alta”. Já o povo, não detentor da instrução formal, em sua maioria analfabetos e ligados à oralidade, produziria uma arte que, muitas vezes, se toma como mero entretenimento popular. Essa relação faz refletir sobre a postura social que condiciona a cultura ao poder socioeconômico, que favorece o acesso à instrução formal e que não respeita a produção cultural do povo, por ser diferente: seja pela desqualificação das tradições orais, seja pela condição socioeconômica de seus produtores.

Eagleton (2005), sobre a “idéia” de cultura, deixa clara a consciência de que cultura é ‘algo’ em movimento, que não tem uma definição exata e que precisa ser avaliada de acordo com o contexto em que se desenvolve: “Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz” (p. 11). Ou seja, reforça-se a concepção de movimento quando se ratifica que a “cultura é vista como o meio da auto-renovação constante da natureza” (p. 12).

Estes apontamentos contextualizam a produção de Lourdes Ramalho a partir de uma dada situação: devemos situá-la enquanto intelectual-artista que, a partir de

uma perspectiva sobre a cultura popular do Nordeste – tomada como produzida pelo povo, ainda fortemente atrelada à tradição oral (de onde, certamente, escoa a produção já escrita dos folhetos, por exemplo) e a uma estreita demanda ibérica --, num movimento especular, apropria-se de procedimentos estético-populares em sua fatura, sem fazer juízo de valor, tomando-os como próprios. Ao contrário, nesta autora, e no caso que se analisa, por esta perspectiva, há um diálogo aberto entre culturas – a da autora e a do seu público-receptor.

Assim, entende-se que há um grupo de pessoas que se manifesta de maneira semelhante, sendo necessário o cumprimento de hábitos e regras condicionantes. Esse cenário apresenta uma possível contradição entre o que se entende por ‘movimento, mudança’ e o ‘cumprimento de regras’:

[...] O cultural é o que podemos mudar, mas o material a ser alterado tem sua própria existência autônoma, a qual então lhe empresta algo da recalcitrância da natureza. Mas cultura também é uma questão de seguir regras, e isso também envolve uma interação entre o regulado e o não-regulado. [...] O seguimento de regras não é uma questão nem de anarquia nem de autocracia. Regras, como culturas, não são nem puramente aleatórias nem rigidamente determinadas – o que quer dizer que ambas envolvem a idéia de liberdade. Alguém que estivesse inteiramente eximido de convenções culturais não seria mais livre do que alguém que fosse escravo delas (EAGLETON, 2005, p. 13).

Ou seja, ao se refletir sobre cultura, coloca-se em destaque o ser humano em relação aos seus universos interior e exterior, ao ponto em que se discutem as influências culturais no contexto entre como ele entende a si próprio e como se relaciona com o universo que o rodeia, em especial, com as experiências de alteridade, tendo em vista que

[...] nos assemelhamos à natureza, visto que, como ela temos de ser moldados à força, mas diferimos dela uma vez que podemos fazer isso a nós mesmos, introduzindo assim no mundo um grau de autoreflexividade a que o resto da natureza não pode aspirar (p. 15).

Essa “autoreflexividade” oferece ao homem a oportunidade de avaliar o que realiza, ter ‘poder’ de decisão, questionar ações de outros seres vivos (em

decorrência das suas) e ter autonomia. Porém, essas características culturais só se desenvolvem a partir do relacionamento, pois o homem precisa do ‘outro’ para ter a consciência do seu ‘eu’, além de ter naquele um espaço de referências para poder avaliar se o que faz é correto ou não, se pode gerar resultados positivos ou não, pois

[...] a cultura é uma questão do desenvolvimento total e harmonioso da personalidade, mas ninguém pode realizar isso estando isolado. Com efeito, é o despontar do reconhecimento de que isso não é possível que ajuda a deslocar cultura do seu significado individual para o social (p. 21).

Crê-se que, diante deste raciocínio, é preciso entender a influência da “tradição” na construção do social. Thompson (1998), a partir de traços da cultura plebéia do século XVIII, observa os processos de “aprendizado”,

[...] como iniciação em habilidades dos adultos, [que] não se restringe à sua expressão formal de manufatura, mas também serve como mecanismo de transmissão entre gerações. A criança faz seu aprendizado das tarefas caseiras primeiro junto à mãe ou à avó, mais tarde frequentemente na condição de empregado doméstico ou agrícola. [...] Embora a vida social esteja em permanente mudança e a mobilidade seja considerável, essas mudanças ainda não atingiram o ponto em que se admite que cada geração sucessiva terá um horizonte diferente. E a educação formal, esse motor da aceleração (e do distanciamento) cultural, ainda não se interpôs de forma significativa nesse processo de transmissão de geração em geração (THOMPSON, 1998, p. 18).

A partir desse movimento “de geração em geração” se constitui a tradição, sistema transmissor de conhecimentos que chega até a contemporaneidade adequando-se à realidade de cada conjuntura social, mas que ainda interfere na constituição do homem de hoje e, conseqüentemente, na sociedade, apesar de mudanças que já permitem a uma geração sucessiva vislumbrar horizontes diferentes. Sendo assim, para compreender o aspecto social da cultura, é preciso observar as tradições que “interferem” nesse grupo, ou seja, para entender como se constituem os aspectos culturais nordestinos apresentados nos textos ramalhianos, é necessário analisar as tradições que alimentam esta cultura, considerando que, conforme aponta a crítica sobre esta dramaturga, sua escrita é uma tessitura de/na tradição.

A obra de Lourdes Ramalho reflete aspectos de uma tradição familiar que proporcionou a autora crescer rodeada, segundo Valéria Andrade (2007, p. 210), “por artistas e educadores: bisavô violeiro e repentista, mãe professora e dramaturga, tios atores, cordelistas e violeiros”. Esta experiência torna Ramalho conhecedora profunda dos aspectos de composição da dramaturgia, do cordel, da cantoria, bem como exige dela o respeito a essas manifestações, não só pela identificação com o povo da região onde nasceu, mas com a sua família, aqueles que compõem sua relação mais íntima de referências.

A tradição popular também está presente na produção ramalhiana. Essa sofre influência de um movimento iniciado em 1959, por atores, intelectuais e poetas, dentre eles Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, em Recife – PE, no chamado Teatro Popular do Nordeste (TPN). A iniciativa “defendia o conceito de um teatro popular, apoiando-se principalmente no trabalho de re-elaboração da cultura popular local” (p. 208).

O sentido da dramaturgia ramalhiana inscreve-se nessa luta contra aquilo que diz destruir a tradição. Sua preocupação intelectual resvala-se nessa necessidade de fixar na obra, o que não se fixa no tempo, os costumes da sua cultura. Essa preocupação social com as raízes da sua região explica em grande medida o fato de ser a única escritora na cidade [de Campina Grande] nas décadas de 70 a 80 a escrever sobre a tradição da cultura nordestina, quando seus contemporâneos tinham uma preocupação com um teatro para o povo, mas sem a busca pela regionalização do teatro (SILVA, 2005, p. 69).

Os textos de Lourdes Ramalho também refletem a tradição erudita. Estudiosa das raízes ibéricas, mouras e judaicas que se fixaram no Nordeste, a autora produziu textos com aspectos de manifestações artísticas conceituadas pela classe intelectual européia e brasileira:

A obra ramalhiana é elaborada a partir de fortes traços universais que nos conduzem à dramaturgia grega antiga, mergulham na Ibéria Medieval, nos levam à tradição da Europa Renascentista, daí brotando um Novo Mundo, um novo universo, um retrato que revela o povo nordestino, seus problemas, suas aflições, sua condição social, seu choro, seu riso (DANTAS FILHO, 2007, p. 224).

Nesse contexto, a obra da autora atingiria o fenômeno clássico conhecido por “nivelamento estético”, conceituado por Charles Lalo e apresentado por Gilda de Mello e Sousa (1979, p. 20), que corresponde a “ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta”. Ou seja, a partir do momento em que a autora resgata no seu texto aspectos de tradição erudita, provocaria a ascensão de uma arte tida como “inferior” ao reconhecimento como “cultura”. Porém, essa relação de poder, em que uma cultura “superior” domina outra conseqüentemente “inferior”, não é total. Percebe-se também que a cultura “dominada” não está simplesmente passiva:

Precisamos ainda ressaltar que a situação colonial, mesmo quando estamos falando de aculturação em seu sentido de imposição cultural, é muito complexa, pois os dominados, alvo da imposição de valores europeus, como negros e índios, não eram participantes passivos do processo. Eles reagiam, terminando por influenciar a própria cultura hegemônica, transformando-a. Tal situação leva muitos autores a preferirem falar de miscigenação, de sincretismo ou de hibridismo cultural, abandonando o conceito de aculturação. Mas todos esses conceitos giram em torno da idéia de trocas e de influências culturais (SILVA e SILVA, 2006, p. 18).

Daí se considerar a escrita de Lourdes Ramalho como um espaço onde os “dominados” podem valorizar e discutir o seu contexto cultural e estimular o processo de transformação, além de um território em constante busca pelas suas raízes e antepassados culturais, especialmente ibéricos, bem como pelo que esses determinam na produção cultural nordestina. Estas últimas constatações remetem ao processo que Patrice Pavis (2008, p. 3) denomina de (entre)cruzamento de culturas, processo que se dá mediante relações entre sistemas, simbolizadas por este autor através de uma ampulheta:

Ela é um estranho objeto que tem um funil e um molinete. Na bola superior encontra-se a cultura estrangeira, a cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais ou artísticas. Essa cultura deve passar, para podermos absorvê-la, através de um estreito gargalo de afunilamento. Se os grãos da cultura, o seu conglomerado, forem suficientemente finos, escoarão sem problemas, ainda que lentamente para a bola inferior, a da cultura destinatária, ou cultura-alvo, a partir da qual observamos o lento escoamento. Tais grãos se

incorporarão a um agrupamento que pareceria gratuito, mas que no entanto é regulado, em parte, pela passagem por entre a dezena de filtros colocados pela cultura-alvo e pelo observador. Com efeito, a transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra. Ao contrário, é uma atividade comandada muito mais pela bola “inferior” da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas.

Após o levantamento desses dados, nota-se a necessidade contemporânea de compreender a diversidade das culturas, fazendo perceber que para se entender a cultura é necessário vê-la não como singular, mas, além disso, observá-la como um complexo de sistemas que acontecem em vários locais do mundo e que necessitam ser entendidos neste universo de diversidades, ou seja, em contextos diferentes e, por conseguinte, com características diversas, formando, assim, um ambiente cultural em que não se toma uma cultura como superior a outra, sendo necessário,

[...] uma inovação decisiva, falar de “culturas” no plural: culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis de grupos sociais e econômicos no interior de uma nação (WILLIAMS, 2007, p. 120).

Todavia, num primeiro momento, o termo *culturas* (no plural) teria sido utilizado para “ênfatisar as culturas nacionais e tradicionais, incluindo o novo conceito de cultura popular” (WILLIAMS, 2007, p. 120). Segundo Renato Ortiz (1985), Herder, no século XVIII, vê a cultura popular como “o reatamento com o passado”, pois cada nacionalidade é diferente das outras, “o que significa que o povo de cada nação possui uma existência particularizada, e sua essência só pode se realizar na medida em que ele se encontra em continuidade com o seu passado” (p. 11-12). Retomando os apontamentos de Williams, nota-se que o termo *culturas* continua em desenvolvimento.

[...] Mais tarde, passou a ser usado para atacar o que era visto como caráter “MECÂNICO” da nossa civilização que então emergia: tanto por seu racionalismo abstrato quanto pela “inumanidade” do desenvolvimento industrial da época. O termo foi usado para

distinguir desenvolvimento “humano” do “material”. Politicamente, como era freqüente no período, oscilava entre o radicalismo e a reação e não raras vezes, na confusão de importantes mudanças sociais, fundia elementos de ambos (WILLIAMS, 2007, p. 120).

Trazendo essa reflexão para a contemporaneidade, se percebe que o termo *culturas* deve continuar sendo utilizado, mesmo no contexto da globalização, ao ponto em que se convive com uma fragmentação sociocultural exacerbada que estimula o surgimento de novos grupos com muita freqüência, cada um com suas próprias concepções de mundo e de vida, traduzidas em códigos culturais que ora permitem agregar conceitos globalizados ora assumem papéis individuais que só são partilhados naquele grupo.

Portanto, nesse ambiente de (entre)cruzamento de culturas, no qual se ultrapassa o conceito de uma cultura singular e é reconhecida a diversidade, a obra de Lourdes Ramalho propõe a valorização das raízes culturais nordestinas e, como se verá na discussão posterior, convida para uma reflexão sobre a literatura e a cultura popular e seus desdobramentos sociais, bem como acerca do conceito de nacional-popular, constituído a partir do engajamento do artista e sua arte na mudança de consciência do povo-nação.

1.2. Discorrendo sobre Cultura Popular

A discussão sobre cultura popular, tomada nesse ambiente plural, passa pelo entendimento em torno da imposição de bens culturais de alguns países sobre outros, a partir de valores, principalmente mercadológicos. Por isso, as culturas ‘invadidas’ sofrem com a desvalorização dos seus âmbitos nacional e popular: segmentos importantes para se entender os aspectos culturais de um país, de um povo. De acordo com Ortiz (1985), no Brasil,

[...] desde o século XVI uma série de escritores procuraram abordar a temática da cultura popular, embora dentro de uma perspectiva normativa e reformista. [...] Tais escritos tinham por finalidade apontar os erros e as superstições das classes subalternas e se encontravam em consonância com o espírito da época que buscava

a moralização, quando não a extinção, das manifestações populares (ORTIZ, 1985, p. 3).

Apesar dessa “repressão”, segundo Ortiz, no século XVIII, o pesquisador John Brand publica *Observations on Popular Antiquities*, obra que traz uma posição mais “tolerante” em relação aos escritos anteriores, produzidos por teólogos. Brand “distingue os bons dos maus costumes e defende uma política seletiva em relação às manifestações populares” (p. 4). Ele destaca ainda “que os costumes populares pertencem a um passado longínquo, mas se curva diante da impossibilidade de encontrar sua origem” (p. 6). Essa realidade leva à postura de observação dessas manifestações de forma isolada, desafiando os sistemas de classificação que precisariam considerar o contexto sócio-histórico do povo e suas manifestações culturais. Com o desenvolvimento dessa percepção da cultura popular, cresce nos séculos XVII e XVIII uma repressão sistemática a suas práticas:

Pode-se dizer que anteriormente cultura de elite e cultura popular se misturavam, as fronteiras culturais não eram tão nítidas, e os nobres participavam das crenças religiosas, superstições, e dos jogos; as autoridades possuíam uma atitude de tolerância para com as práticas populares. [...] O processo de repressão sistematizada se inicia com o distanciamento entre cultura de elite e cultura popular (ORTIZ, 1985, p.7).

As causas desse distanciamento estariam no posicionamento de duas grandes instituições sociais. A primeira seriam as Igrejas Católica e Protestante que instituem uma “política de submissão das almas que procura tornar hegemônica a doutrina oficial tal como era definida pelos teólogos”, ou seja, de forma normativa e reformista. Já a segunda se consolidaria com a “centralização do Estado, o que significa uma administração unificada dos impostos, da segurança e da língua” (p. 8). Nesse contexto, surge o Iluminismo que “promove os valores da universalidade e racionalidade, ao qual ele contrapõe as práticas populares consideradas como irracionais” (p. 8).

No âmbito da valorização e sistematização de um estudo sobre a cultura popular, destaca-se o Romantismo, ao se opor ao Iluminismo, transformando “a predisposição negativa que havia anteriormente em relação às manifestações populares, em elemento positivo para sua apreensão” (p. 9). Os românticos se

apresentam de forma contrária aos cânones da literatura clássica e “se voltam para as situações particulares, nas quais eles enfatizam as diferenças e a espontaneidade dos sentimentos” (p. 10). Ortiz sintetiza, afirmando:

[...] o romantismo não toma em consideração o elemento sócio-econômico para difundir os limites do popular. Povo significa um grupo homogêneo com hábitos metais similares no qual os indivíduos participam de uma cultura única que simboliza o esplendor do passado (1985, p. 15).

É esta, ainda, uma concepção com larga vigência: a cultura popular seria homogênea e representaria fragmentos do passado no presente. Assim, partindo de conceitos e discussões que surgem no final do século XIX e que vão se desenvolvendo até este início do século XXI, se refletirá sobre a “desvalorização” das culturas populares. No contexto desse tema, tem-se percebido que existem dois grandes pilares de percepções. Enquanto um entende tais manifestações culturais como aquelas que sobreviveram do passado, o outro percebe o processo de transformação, este defendido por Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala. Conforme eles, há:

[...] os trabalhos que insistem em ver as manifestações de cultura popular como sobrevivências do passado no presente, como práticas isoladas, cristalizadas, imutáveis. Este tipo de enfoque é que pode ser considerado anacrônico, “atrasado”, pois desconhece estudos que vêem as práticas culturais populares da mesma maneira que qualquer manifestação da cultura, como parte de um contexto sociocultural historicamente determinado. Este contexto as explica, torna possível sua existência e, ao se modificar, faz também com que aquelas práticas culturais se transformem (AYALA; AYALA, 1987, p. 8-9).

Este mesmo apontamento Maria Ignez Ayala vai defender no artigo “Aprendendo a apreender a cultura popular” (2003), no qual a autora lembra a realidade da transformação humana, afinal o homem vive em constante processo de construção e desconstrução de idéias e é preciso entendê-lo como resultado dessas transformações. Para a pesquisadora,

[...] antes de tudo, a cultura popular é feita e desenvolvida por gente e deve-se manifestar interesse por essa gente, ouvindo o que tem a dizer, prestando atenção em suas explicações, naquilo que acreditam essas pessoas, na sua maneira de ver o mundo (2003, p. 90).

As discussões se aprofundam quando se nota a importância de perceber que esse contexto e essa história não são cristalizados, estagnados e que as manifestações de cultura popular não somem ou extinguem-se. Para Ayala e Ayala (1987, p. 20) “as práticas culturais populares, na verdade, se modificam, juntamente com o contexto social em que estão inseridas, sem que isso implique necessariamente sua extinção”. Como exemplo retoma-se a literatura de folhetos nordestina, ou literatura de cordel, que, para ganhar novos públicos, adentrou no universo da internet, sendo, hoje, tema de fóruns, *blogs*, *sites* e portais, ou seja, adaptou-se a um instrumento de comunicação contemporâneo e não desapareceu, mas se transformou, mantendo-se, também, em seu suporte mais tradicional. Ou seja, diferentes temporalidades acabam cruzando-se.

Partindo do posicionamento que mostra a cultura popular em constante estado de transformação, Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala relembram ainda os pontos de vista de alguns pesquisadores. Dentre eles, destaca-se Amadeu Amaral, que atuou com empenho na década de 1930. Esse autor provoca um aprofundamento das discussões sobre cultura popular e marca o surgimento da perspectiva da transformação, destacando a necessidade de observar as manifestações da cultura popular por vários ângulos, desenvolvendo um método de pesquisar a cultura popular que rompe com a dependência do passado, considerando

[...] a necessidade de que os registros de qualquer manifestação devam ser acompanhados de informações sobre o local de ocorrência, a situação de pesquisa, as pessoas envolvidas (sexo, idade, condição social), bem como sobre o que podemos chamar de contexto: no caso da poesia, as músicas e as danças que a complementam, as crenças, as práticas e os costumes que estejam ligados aos poemas coletados. [...] os estudos de cultura popular devem partir de dados concretos (AYALA; AYALA, 1987, p. 22).

Por tal perspectiva metodológica, o próprio Amaral e o escritor (e também pesquisador da cultura popular) Mário de Andrade, aprofundam as reflexões sobre este tema e reconhecem manifestações de cultura popular na zona urbana brasileira, até então, década de 1930, só percebidas na zona rural. Este marco apresenta um novo cenário de desenvolvimento nas pesquisas sobre estas manifestações culturais. Porém, mesmo observada nos âmbitos rural e urbano e diante das transformações sociais que o mundo sofre, a partir do surgimento da dicotomia capitalismo/socialismo, das “definidas” posições sociais, em que uns dominam e outros seriam dominados, a cultura popular se desenvolve sofrendo represálias, em especial, no ambiente acadêmico, devido à associação freqüente de suas manifestações às classes dominadas:

Na universidade muitos insistem em achar que não é arte, que não é cultura, que não é literatura aquilo que iletrados e semi-iletrados fazem. Só aceitam quando encontram alguma vinculação com algum momento passado da cultura européia, por exemplo. [...] São descartados os contextos sócio-culturais, o sentido que as atividades culturais, as práticas, os processos têm para as pessoas que as fazem, as escolhem, as elegem por gosto, por costume, por preceito ou por qualquer outro motivo (AYALA, 2003, p. 98-99).

É preciso questionar outros pontos. Além da consciência de que a cultura popular está em constante transformação, visto seu caráter histórico, como acontecem as relações de poder entre as classes dominada e dominante dentro desse contexto cultural? Para Ayala e Ayala (1987, p. 57), essa relação é tendenciosa e depende da consciência crítica de cada grupo produtor de manifestações culturais populares, visto sua cultura expressar “as condições de existência e os pontos de vista e interesses das classes dominadas. Ao mesmo tempo, porém, internaliza concepções que atendem os interesses das classes dominantes”.

Esta contradição precisa ser percebida dentro de uma realidade constante da cultura popular, afinal essas duas classes continuam presentes nas divisões sociais e acabam convivendo em predominantes experiências de relações de poder. Para se ter uma idéia, as manifestações de cultura popular

[...] veiculam as concepções de mundo que atuam no sentido de manter e reproduzir a dominação, a exploração econômica, enfim, as desigualdades entre os diversos setores da população. Simultaneamente expressam a consciência que seus produtores e consumidores têm dessa desigualdade e de sua própria situação, subordinada, na estrutura social, veiculando, também, pontos de vista e posições que contestam a ideologia dominante, podendo, portanto, para contribuir, não para a reprodução, mas para a transformação da estrutura social vigente (AYALA; AYALA, 1987, p. 58).

Assim, Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala (1987, p. 60) apontam considerações de quais seriam as características da cultura popular. Segundo os autores são “a heterogeneidade, a ambiguidade, a contradição, não só nos aspectos formais, em que a diversidade salta a vista, mas também em termos dos valores e interesses que veicula, ou seja, no nível político-ideológico”. Porém, dentre essas características, destaca-se uma: a *mistura, hibridização* que “nutre a literatura popular e as outras práticas culturais populares”, como também as várias outras tradições que dialogam com elas:

O processo de hibridização da cultura popular, a meu ver, constitui sua maior riqueza. [...] A necessidade de manter práticas culturais encontra na mistura o procedimento fundamental para impulsionar os artistas populares a recompor suas atividades com as ruínas da experiência individual (mas de base coletiva), que sobraram na memória de cada um. Essa capacidade de fazer o novo com fragmentos e restos de algo anterior, de se (re)fazer, constantemente, pela mescla, possibilita a cultura popular brasileira, nas suas mais distantes e diferentes expressões, não como sobrevivência do passado no presente, mas como prática contemporânea, presente, ao lado de outras tradições literárias, também contemporâneas (AYALA, 1997, p. 168-169).

É possível observar essa capacidade na obra de Lourdes Ramalho. A autora, a partir da influência de tradições familiares, populares e eruditas, nordestinas, brasileiras, ibéricas e judaicas, constrói personagens e seus respectivos conflitos, (re)visitando o passado, mas não o copiando, e discorrendo sobre os desafios contemporâneos do homem/indivíduo e da sociedade.

Por outro lado, seguindo García Canclini (2003), os agentes sociais entendem o folclore como um mecanismo para fixar “normas artesanais de produção e

comunicação” do popular, atribuindo àquele a responsabilidade de atuar como “reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas” (p. 213).

Essa realidade dá a entender uma adaptação do popular às exigências capitalistas de produção e geram um processo de desumanização da cultura, no qual o produto é visto com mais importância do que o ‘produtor’:

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação (CANCLINI, 2003, p. 211).

Ao desviar o foco da “transformação”, a sociedade deixa de notar que a cultura popular está em “movimento” e não a reconhece em muitos espaços contemporâneos de atuação, buscando encontrá-la apenas em cenários do passado e/ou tradicionais. Canclini destaca que “é possível construir uma nova perspectiva de análise do tradicional-popular levando em conta suas interações com a cultura de elite e com as indústrias culturais” (2003, p. 214-215), sistematizando seis refutações à visão da cultura popular como estagnada no passado. Na primeira, afirma que *o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais* e avalia que esse cenário, no qual o mundo do final do século XX e início do século XXI vive, com novos instrumentos tecnológicos e midiáticos que geram na sociedade uma consciência globalizada, não prejudicaram o surgimento e a propagação de iniciativas populares já consagradas na tradição. Isso ocorre, segundo ele, devido a, pelo menos, quatro tipos de causas:

a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana; b) à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à modernidade; c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade; d) à continuidade na produção cultural dos setores populares (CANCLINI, 2003, p. 215).

Canclini continua averiguando essa realidade do popular no mundo contemporâneo destacando que *as culturas camponesas e tradicionais já não*

representam a parte majoritária da cultura popular, como já destacaram, no Brasil, Amadeu Amaral e Mário de Andrade.

[...] pois se desenvolve em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos (CANCLINI, 2003, p. 218).

Outra observação de Canclini é que *o popular não se concentra nos objetos*. Indo de encontro ao aspecto inicial do folclore, como reprodução de ‘produtos’, ele observa que “a arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de idéias, nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva” (p. 219). Aqui se retoma a concepção de que cultura é algo humano, feito por “gente”, e em comunidade, que precisa ser compreendida como tal, não apenas como “material”, realizada isoladamente.

O autor segue mostrando que *o popular não é monopólio dos setores populares*. No universo globalizado em que o popular se situa, no qual é preciso entrar no circuito comercial, adapta-se a influências de outras culturas, no modo de produção e entendimento do produto, bem como lida com uma indefinição da relação entre o internacional, o nacional e o local, ele não está mais sob o comando de grupos fixos:

[...] Os fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais, transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (p. 221).

Essa realidade traz o desafio de difundir na sociedade um entendimento claro sobre o que é popular, tornando a população mais receptiva

[...] frente aos ingredientes das chamadas culturas populares que são reprodução do hegemônico, ou que se tornam autodestrutivos para

os setores populares, ou contrários a seus interesses: a corrupção, as atitudes resignadas ou ambivalentes em relação aos grupos hegemônicos (p. 221).

A quinta refutação apresentada por Canclini é a de que *o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições*. O autor mostra que na América Latina existem rituais populares praticados em diversos países que provocam o riso “para ter um trato menos angustiante com seu passado”, suas dificuldades, sua tradição histórica. Alguns povos que falam a língua espanhola se utilizam, por exemplo, de paródias e trajes grotescos para representarem os colonizadores espanhóis, ou ainda, no Brasil, o carnaval se apresenta como uma festa na qual é possível parodiar diversas situações de repressão ao povo – a exemplo da corrupção, violência, terrorismo - bem como reunir pessoas de diversas classes em um bloco no meio da rua. O autor afirma que as paródias ou o carnaval podem até amenizar a relação com as “dores” do passado do povo, mas “não se deve otimizar essas transgressões a ponto de acreditar que desfazem, ao reivindicar histórias próprias, a tradição fundamental da dominação” (p. 221).

Destacando a necessidade de se estar aberto à transformação, o autor aponta que *a preservação das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação*¹. O diferencial é que se busca equilibrar a relação entre o passado e presente, o antigo e o novo, e esta organização acabou por gerar um fortalecimento na própria cultura. Assim,

[...] Graças ao respeito a certas tradições (o controle coletivo das terras e o sistema de reciprocidade), a renovação de seu ofício artesanal e a adaptação a uma interação complexa com a modernidade conseguiram uma independência florescente que não teriam conseguido fechando-se em suas relações ancestrais (p. 236).

¹ Canclini relembra experiências vivenciadas pelos artesãos de Ameyaltepec, no México, que precisaram se adaptar à realidade econômica, em especial, às exigências comerciais, para poderem se desenvolver. Para tanto, organizaram-se em comunidade, buscaram diminuir o papel do intermediário (aquele que compra e revende o produto), e produziram com qualidade, estando abertos, inclusive, à inovação da matéria-prima. Porém, isto não significa que houve um descaso com a tradição e com a terra, pois continuaram praticando seus rituais.

Ao observar as refutações de Canclini, percebe-se que em toda realidade de cultura popular houve a adaptação de suas manifestações à conjuntura sócio-histórica contemporânea, nesse contexto representada pela “globalização”, bem como a postura de um agente sociocultural mais consciente da arte que faz. Essa constatação relaciona a obra ramalhiana ao contexto do nacional-popular, que será aprofundado a seguir, efervescente no universo artístico brasileiro, na época da ditadura militar, em que artistas faziam de suas obras o território para questionar os desafios sociais implantados por esse regime político, bem como alertar o povo sobre o cotidiano repressor que vivia.

1.3. O conceito de nacional-popular

Em meio a esta discussão, encontramos o pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci (1978), que defende o conceito de nacional-popular, na verdade a formalização de uma estratégia de resistência ao modelo autoritário fascista implementado na Itália, de 1919 a 1945, apresentando seus posicionamentos tomando por base o contexto literário. Conforme a avaliação de Maciel (2004, p. 64), “esse pensador coloca em relevo problemas que se aproximam daqueles verificados na vida cultural brasileira, no momento em que se está tentando implementar um projeto nacional-popular para a cultura”, ou seja, “na segunda metade do século XX”, período no qual está inserida a produção dramatúrgica de Lourdes Ramalho, inclusive os folhetos que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Segundo Gramsci, a literatura deveria ensinar ao povo sobre a identidade popular do seu país, seus aspectos culturais e proporcionar ao próprio povo a oportunidade de ‘se ver’ nos textos. Mas isso não ocorria, na realidade italiana, devido à ausência de uma relação identitária entre os intelectuais e o povo, fazendo com que os italianos buscassem refúgio na literatura “popular”² de outros países europeus, em especial, da Rússia ou da França, visto que, àquela altura,

² Entenda-se aqui a diferença entre popular (produzido pelo povo) e essa acepção que aponta para a popularidade que, conforme Diógenes Maciel (2009, p. 330), se configura como “a delimitação de uma literatura popular ou de uma imprensa popular, tidas como de qualidade inferior, que caem no gosto do povo ou que buscam a sua aprovação”.

[...] falta uma identidade de concepção do mundo entre “escritores” e “povo”; ou seja, os sentimentos populares não são vividos como próprios pelos escritores, nem os escritores desempenham uma função “educadora nacional”, isto é, não se colocaram e não se colocam o problema de elaborar os sentimentos populares após tê-los revivido e deles se apropriado (GRAMSCI, 1978, p. 104).

O mais estranho, a partir do olhar de Gramsci, é que grande parte dos intelectuais que teriam emergido das camadas populares não levavam consigo essa força cultural de onde vieram, mas apresentavam características de superficialidade, naturais de um homem sem relação de amor e compromisso com o seu berço cultural:

[...] Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (deixando de lado a retórica), não o conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo (GRAMSCI, 1978, p. 107).

Essa característica produz divisores dentro da nação, gerando o cenário de dois universos, onde, de um lado, encontra-se o povo (que consome tais produtos culturais que reproduzem os mecanismos de dominação ou mesmo os mais progressistas) e, de outro, os próprios intelectuais que negam a cultura popular, numa dinâmica de desnivelamento, marcados por um anseio cosmopolita:

[...] A totalidade da “classe culta”, com sua atividade intelectual, é separada do povo-nação, não porque o povo-nação não tenha demonstrado ou não demonstre se interessar por esta atividade em todos os seus níveis, dos mais baixos (romance de folhetim) aos mais elevados – tanto isto é verdade, que ele busca os livros estrangeiros adequados – mas sim porque o elemento intelectual indígena é mais estrangeiro diante do povo-nação do que os próprios estrangeiros (GRAMSCI, 1978, p. 107).

A proposta de um projeto cultural nacional-popular defendida por Gramsci é uma maneira de resistência a esse posicionamento dos intelectuais. Marilena Chauí apresenta, a partir de Gramsci, três perfis do povo italiano, os quais podem ser

comparados ao povo de vários países ocidentais, inclusive do Brasil, conforme se lê abaixo:

Gramsci afirma que existem uma religião e uma moral do povo, muito diversas daquelas organizadas pelos intelectuais da hierarquia eclesiástica e da classe dominante, fazendo com que existam crenças e imperativos muito mais fortes, tenazes e eficientes do que os da religião e moral oficiais. Distingue aí três estratos: os fossilizados, que refletem condições de vida passada e que por isso são reacionários e conservadores; os inovadores e progressistas, determinados espontaneamente pelas condições atuais de vida e, finalmente, aqueles que estão em contradição com a religião e a moral vigentes. São estes que devem mais interessar a quem se ocupa com o nacional-popular (CHAUÍ, 1993, p. 87).

Surge a compreensão de que o nacional-popular é um grande processo de resistência aos que não compreendem a cultura de um país como também composta pelas características, realidades, influências e conquistas do seu povo, ou seja,

Na perspectiva Gramsciana, o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais “que se identificam com o povo” quanto por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de seus intelectuais orgânicos (CHAUÍ, 1993, p. 88).

A citação acima traz à tona uma nova figura nesse cenário que é a do “intelectual orgânico”: aquele que representa a sua classe e realmente tem consciência do ambiente cultural de que veio. Esse intelectual pode ser tanto da classe dominante como da popular. Ao lado dessa, outra postura é apresentada: a do nacional-popular que contribui de maneira pedagógica com o povo, auxiliando esse grupo no entendimento sobre a sua cultura e provocando uma mudança de consciência, visto que, nesta expressão, devem-se entender os dois termos:

Nacional como resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, popular como expressão da consciência e dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam com o povo, seja por aqueles saídos organicamente

do próprio povo, a cultura nacional-popular gramsciana possui um aspecto pedagógico que não pode ser negligenciado (CHAUÍ, 1987, p. 89).

Essa consciência pedagógica provoca uma resistência transformadora, fazendo com que o povo viva esse processo e saia dele com novos olhares sobre si. Gramsci propõe uma recuperação do passado que “não é restauração de tradições nem culto à tradição, atitudes próprias do fascismo” (CHAUÍ, 1987, p. 89), pois não implica fechar-se no passado, antes “trata-se da possibilidade de refazer a memória num sentido contrário ao da classe dominante, de modo que o corte histórico-cultural seja um corte de classe” (CHAUÍ, 1987, p. 89).

Para aprofundar essa relação de classes, Chauí (1993, p. 90) traz uma reflexão sobre o conceito de hegemonia, que é, portanto,

[...] um conjunto articulado de práticas, idéias, significações e valores que se confirmam uns aos outros e constituem o sentido global da realidade para todos os membros de uma sociedade, sentido experimentado como absoluto, único e irrefutável porque interiorizado e invisível como o ar que se respira. Sob essa perspectiva, hegemonia é sinônimo de cultura em sentido amplo e sobretudo de cultura em sociedade de classes.

Esse termo também significa o resultado das relações de poder existentes em um mesmo ambiente cultural. Relações que provocam a predominância de aspectos da classe dominante sobre a popular, tornando, muitas vezes, hegemônicos os seus aspectos perante a cultura do povo. Porém, essa hegemonia pode ser alterada de acordo com a força de resistência do povo, restaurando assim a importância do nacional-popular como alternativa de reflexão nos universos culturais que são marcados pela tensão entre os dominantes e o povo, visto que a

[...] hegemonia determina o modo como os sujeitos sociais se representam a si mesmos e uns aos outros, o modo como interpretam os acontecimentos, o espaço, o tempo, o trabalho e o lazer, a dominação e a liberdade, o possível e o impossível, o necessário e o contingente, as instituições sociais e políticas, a cultura em sentido restrito, numa experiência vivida ou mesmo refletida, global e englobante cujas balizas invisíveis são fincadas no solo histórico pela classe dominante de uma sociedade. É o que Gramsci designa de “visão de mundo” (CHAUÍ, 1993, p. 90).

Portanto, é o próprio espaço da hegemonia que proporciona iniciativas de resistência que caracterizam o nacional-popular, defendido por Gramsci, diante do sistema fascista na Itália. Sendo assim, enquanto “visão de mundo”, a hegemonia propicia

[...] o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura dominante, mesmo que essa resistência possa manifestar-se sem uma deliberação prévia, podendo, em seguida, ser organizada de maneira sistemática para um combate na luta de classes (CHAUÍ, 1993, p. 90).

Assim, a partir das várias discussões já realizadas neste capítulo, percebe-se que, conforme Gramsci, os espaços ou cenários socioculturais mais adequados às experiências de proposição de projetos de cultura nacional-popular são aqueles marcados pela hegemonia estrangeira ou de uma cultura de classe (burguesa), onde tal projeto aparecerá como alternativa contra-hegemônica.

1.4. Cultura no Brasil: a perspectiva do nacional-popular

No Brasil, utilizando o pensamento gramsciano, Carlos Nelson Coutinho (2000) afirma que a nossa cultura tem, na sociedade européia, uma grande referência, devido ao processo de colonização, mediante o qual a cultura do colonizador empreendeu-se na realidade do povo brasileiro “à medida que (ou nos casos em que) era recolhido e assimilado por uma classe ou um bloco de classes ligado ao modo de produção brasileiro” (p. 45). A cultura do Brasil não apenas assimilou os produtos europeus: na sua construção, é possível encontrar vários espaços de resistência assimilados que provocam mudanças e estimulam a identidade do povo brasileiro e suas manifestações, visto que

A história da cultura brasileira [...] pode ser esquematicamente definida como sendo a história dessa assimilação – mecânica ou crítica, passiva ou transformadora – da cultura universal [...] pelas várias classes e camadas sociais brasileiras (p. 45).

Esse vínculo com a cultura européia e universal não significa que a cultura brasileira seja “alienada”. Pelo contrário, ela assimila experiências de outras nações, mas possui um olhar crítico que seleciona e adapta essa realidade universal estando marcada pela mistura. Assim, “quando ‘transplantada’ para o Brasil por uma classe progressista e anticolonial, uma corrente cultural avançada contribui para formar em nosso país uma consciência social efetivamente nacional-popular” (p. 46-47). Porém, essa posição perante as influências externas ao país foi firmada por pequenos grupos “dominantes”, detentores de poder aquisitivo e de bens intelectuais, dando destaque a uma dinâmica bastante própria da vida política e cultural brasileira³: “os intelectuais das camadas médias eram cooptados pelas classes dominantes em troca do ‘silêncio’ e os que não aceitavam passavam problemas de ‘subsistência econômica’” (p. 53). Os cooptados sofriam de “intimismo”, ou seja, eram induzidos a “através de várias formas de pressão experimentadas consciente ou inconscientemente – a optar por formulações culturais anódinas, ‘neutras’, socialmente assépticas” (p. 54), provocando assim a ruptura dos intelectuais com uma realidade nacional, a qual Gramsci já analisava em seus escritos, sobre o contexto italiano.

As classes dominantes são mais organizadas e tem facilidade de encontrar os seus “representantes ideológicos” ou “intelectuais orgânicos”. Já “as camadas populares são freqüentemente ‘decapitadas’ e lutam com grandes dificuldades para dar uma figura sistemática à sua autoconsciência ideológica” (p. 54).

Para Coutinho, a superação do “intimismo” aconteceria a partir do envolvimento efetivo dos intelectuais com o empenho das classes subalternas em se colocarem como protagonistas na própria evolução sócio-político-cultural. Isto confirma Maciel (2009), para quem o nacional-popular surge como o caminho de resistência, “uma possibilidade de construção de contraposição à cultura elitista, mediante a articulação dos intelectuais às classes subalternas, identificadas como

³ Chamada de “via prussiana” ou “revolução passiva”, o que significa que “[...] as transformações ocorridas em nossa história não resultaram de autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo para cima, envolvendo o conjunto da população, mas se processaram sempre através de uma conciliação entre os representantes dos grupos opostos economicamente dominantes, conciliação que se expressa sob a figura política de reformas “pelo alto” (COUTINHO, 2000, p. 50). Esse interesse pela “via prussiana” apresenta o cenário de que “a conciliação ‘pelo alto’ não escondeu jamais a intenção explícita de manter marginalizadas ou reprimidas – de qualquer modo, fora do âmbito das decisões – as classes e camadas sociais ‘de baixo’” (COUTINHO, 2000, p. 51), estimulando assim a divisão de classes e a tensão entre elas.

povo” (p. 334). Postura assumida por Lourdes Ramalho que se associa ao povo, formando o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno⁴; utiliza suportes populares para publicar os seus textos, a exemplo dos folhetos que compõem o *corpus* desta pesquisa, bem como desenvolve enredos que questionam os desafios socioculturais do povo nordestino/brasileiro. A autora, assim, se enquadraria como intelectual orgânica do povo, pois, apesar de também ser influenciada por uma formação erudita, através de sua literatura, questionando os problemas socioculturais que interferem na vida dessa classe, representa artisticamente suas concepções de mundo e de vida.

Maciel (2009) relembra a realidade italiana, apresentada por Gramsci, condicionada à popularidade dos folhetins estrangeiros e compara este cenário aos melodramas e telenovelas brasileiras, produtos que atingem o povo, mas não mostram o povo. O autor questiona: “Se este tipo de produção – folhetim, melodrama – agrada ao público, por que não se ter uma produção nacional similar, desta feita a favor de uma discussão crítica das condições de vida do povo?” (p. 333). Mas ele sabe que vivemos uma realidade, predominantemente, condicionada pelas classes dominantes e alerta, através de uma relação entre nacional e popular, que:

[...] É a partir disso que se vislumbra um critério básico, dentro do pensamento gramsciano, mas que pode ser tomado em analogia ao nosso horizonte cultural: mesmo que haja uma produção *nacional* (de literatura, de teatro, de música etc.), ela não é necessariamente *popular*, considerando-se que, tanto lá [Itália], na década de 1930, por exemplo, quanto cá [Brasil], desde a Independência, vivemos sob a hegemonia de uma noção elitista de arte, centrada não só nos paradigmas canônicos, mas, e principalmente, em um conjunto de meios de produção artística, das formas aos recursos de produção, recepção, difusão e consumo (MACIEL, 2009, p. 334).

Assim, chegamos ao entendimento de que o nacional-popular se concretiza na oportunidade de intelectuais orgânicos do povo produzirem manifestações

⁴ Centro Cultural localizado em Campina Grande-PB, fundado com o objetivo de articular artistas e angariar fundos para a difusão das manifestações culturais populares do Nordeste brasileiro, a exemplo da literatura, teatro, música e dança. São desse período, o projeto de “Incentivo à dramaturgia em cordel”, que culminará na escrita de *Romance do Conquistador* e a produção de uma nova montagem do já clássico *As Velhas*, em 1988, sob direção de Moncho Rodriguez.

artísticas que representem o próprio povo, discutindo de maneira crítica suas realidades, ao ponto em que se não acontece esse processo de “resistência”, o processo pode até ser nacional, mas não seria popular.

Retomando apontamentos de Gramsci e reforçados por Chauí, o nacional-popular não é um fechamento cultural, ao ponto em que, por exemplo, a cultura brasileira não se permitiria mais se conectar com realidades culturais vividas por outras nações, na medida em que

[...] ele não pode ser entendido, como algo oposto ao universal, como simples afirmação de nossas pretensas raízes culturais “autônomas” contra a penetração do “cosmopolitismo universal” [...] não se confunde[...] com o fechamento provinciano e popularesco diante das conquistas efetivamente progressistas da cultura mundial (COUTINHO, 2000, p. 60-61).

1.5. O regional e o popular

Após refletir sobre as definições de cultura e sobre o nacional-popular, outro “ambiente” em que o popular precisa ser discutido é o regional. Mas o que é regional e como se caracteriza? Para responder a essas questões serão utilizados, inicialmente, apontamentos de Albuquerque Júnior (2006). Segundo ele,

[...] Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 24).

Pensar região é observá-la como algo em construção, ou seja, que não é estático, cristalizado. Além disso, o conceito de região constitui-se como um espaço de luta que se desenvolve a partir de vários discursos que se entrecruzam gerando, assim, um entendimento sociocultural do que significa para seus habitantes, bem como para quem reside fora dela.

A noção de região, antes de remeter à geografia, remete a uma noção fiscal, administrativa, militar (vem de *regere*, comandar). Longe de nos aproximar a uma divisão natural do espaço ou mesmo de um recorte do espaço econômico ou de produção, a região se liga diretamente às relações de poder e sua especialização; ela remete a uma visão estratégica do espaço, ao seu enquadrinhamento, ao seu recorte e à sua análise, que produz saber. Ela é uma noção que nos envia a um espaço sob domínio, comandado. Ela remete, em última instância, a *régio* (rei). Ela nos põe diante de uma política de saber, de um recorte espacial das relações de poder. Pode-se dizer que ela é um ponto de concentração de relações que procuram traçar uma linha divisória entre elas e o vasto campo do diagrama de forças operantes num dado espaço (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 25).

Dentro desse universo composto de variadas relações de poder, algumas instituições prevalecem como palco de embates que provocam a consciência de região. A mais poderosa dessas instituições seria o Estado que se formaliza como espaço público e, por conseguinte, como instância promotora de normatizações e regras que venham a determinar a vida social e suas estruturas, inclusive regionais.

A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder. Suas fronteiras são móveis e o Estado pode ser chamado ou não a colaborar na sua sedimentação. O Estado é, na verdade, um campo de luta privilegiado para as disputas regionais. Ele não demarca os limites político-institucionais das regiões, mas pode vir a legitimar ou não estas demarcações que emergem nas lutas sociais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 26).

Não se deve enquadrar a região num mapa político, extremamente codificado e delimitado com suas fronteiras explícitas. Toda essa concepção é construída, gerando reflexos na sociedade que forma uma identidade regional bem influenciada pelas relações de poder que cruzam e entrecruzam a noção de região.

Essa construção é feita no cotidiano, através de cada concepção e/ou avaliação pronunciada por seus habitantes ou suas respectivas instituições representantes, sobre determinada região: “O discurso regionalista não é emitido, a partir de uma região objetivamente exterior a si, é na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. Ela é parte da topografia do discurso,

de sua instituição” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 23). Isto confirma Maciel (2009) quando reflete sobre o teatro nordestino – oriundo do Nordeste brasileiro, região que será analisada a seguir, mas que é citada desde o início desta pesquisa, a partir de observações sobre a produção de Lourdes Ramalho – e aponta a experiência de um grupo de artistas e pensadores, o Teatro Popular do Nordeste (TPN), fundado em 1960, no Recife, o qual publica um Manifesto, em 1961, na defesa da produção cultural regional, entendendo esse termo da maneira defendida anteriormente. Eles definem que

[...] fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão predeterminada do mundo, mas pulsar com a carne e o sangue de nosso povo de modo que, insensivelmente, naturalmente, aquilo que nosso teatro transfigure e clame em seu mistério seja o que o povo murmura em sua seiva [...]. Nosso teatro é do Nordeste. Isso não significa que matenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões (MANIFESTO apud MACIEL, 2009, p. 341).

Essa proposta do TPN apresenta uma experiência extremamente identificada com o nacional-popular proposto por Gramsci, no momento em que estimula um “autorreconhecimento” do povo nordestino, a partir de manifestações protagonizadas por artistas-intelectuais orgânicos, mostrando que “a noção de popular está identificada ao caráter regional do Nordeste – lugar de origem e de destino” das respectivas manifestações culturais (MACIEL, 2009, p. 341).

Na discussão sobre região, existe outro termo a ser compreendido, o *regionalismo*, que, para Penna (1992), “pode ser considerado como o processo que torna o espaço significativo” (p. 19). No processo de entendimento do que seria região, seja para seus habitantes ou para quem é estrangeiro, o regionalismo é o sistema que permite essa identificação. Mas não é fácil encontrar os seus limites: “As fronteiras regionais (internas) são menos claras que as nacionais (externas) devido, também, à sua maior mobilidade histórica e à multiplicidade de limites possíveis, conforme os interesses institucionais ou de movimentos sociais” (p. 20). Por isso, se percebe que a construção da região não é apenas espacial e física:

Se, sobre as demarcações políticas estabelecidas pelo Estado, o regionalismo, sob determinadas condições sócio-históricas, dá um significado peculiar ao espaço de região, reafirmando-o enquanto um referencial de identificação, região então se explicita como um conceito que, fundado sobre um critério territorial – espacial e físico, portanto -, inclui um plano simbólico (PENNA, 1992, p. 20).

Relacionando o que já se observou neste capítulo sobre “popular” e regional, percebe-se, conforme Maciel (2009, p. 339), que o “teatro nordestino é sempre tomado por regional, visto suas matrizes populares não serem identificadas como nacionais por certa parcela da intelectualidade”.

Para exemplificar os conceitos de região e regionalismo, observaremos como se constitui o Nordeste brasileiro, região que se destaca em âmbito nacional como construída simbolicamente:

O marco tanto da formação das regiões do Brasil quanto da configuração do regionalismo nordestino situa-se no século XIX, período de expansão do capitalismo em nível mundial e conseqüentemente de transformações no espaço interno. Isto evidencia o vínculo de ambos com o Estado nacional, cujas funções políticas, administrativas e institucionais então amadureciam (PENNA, 1992, p. 22).

Conhecida como uma terra pobre, repleta de miséria e seca, mas também de bonitas praias e calmaria para as férias de quem “trabalha muito” no “sul”, a região Nordeste se desenvolveu com o estereótipo de terra de povo sofrido e migrante. Foi sob essa imagem que muitas pessoas “descobriram” o Nordeste e, mesmo na era da internet, ainda acham que continuam “descobrendo”, confirmando o que diz Albuquerque Júnior (2006, p. 20): “o discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrílica, é fruto de uma voz segura e auto-suficiente que se arroga em dizer o que é o outro em poucas palavras”.

Segundo Penna (1992), apoiada nos estudos de Silveira (1984), percebe-se que até o século XIX a compreensão do espaço da classe dominante era essencialmente estadualista, mas a partir da metade do século XIX se começou, junto ao governo imperial, em época de crise, a busca pela defesa dos interesses da então Província do Norte. No decorrer da história se nota um privilégio do governo à

Província do Sul, “onde se desenvolve a cultura cafeeira. A partir dessa realidade, tenta-se difundir o Nordeste “berço da nacionalidade” ou ainda como “superior por vantagens históricas, econômicas/comerciais e de ordem física”, mas não surte o efeito esperado e se começa uma “campanha” através de uma “formalização auto-compassiva” que apresenta “o espaço em conjunto enquanto vítima” (p. 23-24). Esse estigma de vítima perdura durante o século XX e é utilizado como pretexto político para angariar votos dos seus habitantes e fundos para a região. Nesse contexto, defende-se o que aponta Albuquerque Júnior (2006):

Tentar superar este discurso, estes estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste, passa pela postura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês, que inventaram este Nordeste e estes nordestinos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 21).

Percebe-se que o Nordeste é muito mais do que um território delimitado no mapa, um espaço estereotipado como sendo pobre ou de belas praias, mas uma região em construção, com bens histórico-culturais respeitados, que se constitui a partir das várias manifestações sociopolíticas e também culturais.

O Nordeste não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas, primordialmente, como um campo de estudos e produção cultural, baseado numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica. O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 23).

Através desse percurso teórico, percebe-se que refletir sobre o popular, o nacional-popular, o regional e sobre como está constituído o Nordeste, no seu ambiente simbólico, se torna um referencial amplo para que possamos analisar os cordéis “Judite Fiapo em Serra Pelada”, “A Guerreira Joanita Guabiraba”, “Viagem no Pau-de-Arara”, “Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça”, de Lourdes Ramalho, textos integrantes do *corpus* desta pesquisa.

Os quatro títulos são exemplares de textos dramáticos “em cordel” publicados pela autora, sem datação precisa, reunidos em um exemplar datilografado sob o

título de “Viva o Cordel”, provavelmente de meados das décadas de 1970 e 1980, os quais apresentam uma forma híbrida que mistura aspectos do cordel com o texto dramático, forma que será debatida no próximo capítulo. Além de discussões que serão levantadas sob os textos, a partir da ação dramática de seus personagens, nos quais se observa a postura contra-hegemônica – proposta por uma artista-intelectual orgânica do Nordeste brasileiro, que também será melhor conhecida no próximo capítulo –, pode-se entender uma proposta de cultura nacional-popular, formalizada nesses seus textos. O capítulo seguinte também refletirá sobre o desenvolvimento da literatura de cordel portuguesa, da literatura de folhetos nordestina e da concepção do cordel como suporte.

CAPÍTULO 2:

O CORDEL COMO SUPORTE: PRIMEIRA APROXIMAÇÃO À OBRA DE LOURDES RAMALHO

2.1. Em torno da literatura “de cordel”

O *corpus* da presente pesquisa é composto por títulos de literatura de cordel ou, como defende a autora Márcia Abreu (1999), da “literatura de folhetos nordestina”. Para que se possa compreender bem esse universo e aprofundar inclusive a denominação dessa literatura no Brasil é preciso retomar a discussão sobre este gênero e apresentar o seu desenvolvimento até o século XX, período em que foram publicados os exemplares a serem analisados.

Galvão (2001) defende que “as origens da literatura de cordel são relacionadas ao hábito milenar de contar histórias que, aos poucos, começaram a ser escritas e, posteriormente, difundidas através da imprensa” (p.28). De acordo com Goody (2009), o hábito de contar histórias ou, mais precisamente, narrativas se desenvolveu nas sociedades a partir do advento da escrita, pois a narração não seria “uma característica universal da cultura humana, mas, antes, uma consequência da difusão da escrita” (p. 36). Conforme esse autor, “nas culturas exclusivamente orais, a narrativa, em particular a narrativa de invenção, não é um traço de comunicação entre adultos” (p. 64), pois esses “se ocupam de coisas mais sérias, não de histórias inventadas sobre esse ou aquele mundo, mas de relatórios verídicos ou quase verídicos” (p. 48), ou seja, a oralidade não era bem vista, pois implicaria em mentira e invenção. De toda forma, é nessa tensão entre o oral e o escrito que, em âmbito social e popular, teria se proliferado, na sociedade feudal europeia, em meados do século XII, que já lidava com a escrita, a poesia popular oral. Segundo Luyten (1985), foi nos vilarejos próximos a Jerusalém, Roma e

Santiago de Compostella que, narrando as peregrinações, surgiram os primeiros poetas populares. Mais conhecidos como trovadores, os poetas se espalharam pela Europa contando histórias.

A experiência da poesia popular oral, de cunho narrativo, se consolida no ambiente europeu e surge a necessidade de publicar essas histórias no papel, para que pudessem chegar às mais distantes terras e a um público-leitor mais diversificado:

A introdução do suporte papel ocorreu na segunda era feudal, parece que a partir do século XI ou XII, espalhando-se progressivamente na Europa a partir da Península Ibérica. Desde esses tempos longínquos, poetas nômades, jograis, *Zeitungssinger* [cantadores que divulgavam notícias na atual Alemanha], começaram a cantar/declamar as suas novidades, histórias, baladas, lendas e muitos outros gêneros poéticos, manuscritos sobre folhas compridas de papel barato que, durante suas viagens, eles enrolavam ou dobravam uma ou duas vezes para facilitar o transporte. Nomes tais como: *pliego suelto*, *folha solta*, *rol*, *vliegblad*, *broadsheet* e também: *caderno*, *heft*, *schrift* existiam desde a Idade Média para esse tipo de manuscritos; muitos deles ilustrados com imagens, geralmente xilogravuras. Esta prática, - pré-tipográfica – existiu na Europa desde a segunda era feudal e até uma época recente. As pessoas compravam esses manuscritos e pregavam-nas na parede da casa onde ficavam guardados (LEMAIRE, 2010, p. 79).

Inicialmente, a tecnologia da escrita se torna uma nova fonte de renda para os cantadores/improvisadores/memorizadores, porém acaba provocando a mudança da tradição que antes pagava pela notícia cantada/declamada: “Depois da invenção da folha impressa, o cantar continua como sempre, mas se torna gratuito; ele funcionará como estratégia para atrair o público, o convencer de comprar o folheto, que se tornou a fonte de renda do cantador/vendedor” (LEMAIRE, 2010, p. 81).

Segundo Abreu (1999, 15-16), pesquisadores como Manuel Diégues Júnior, Mário Souto Maior, Maria José Londres, Adriano da Gama Kury e Arnaldo Saraiva chegaram a publicar que a literatura de cordel brasileira teria sua origem em Portugal. Já que o Brasil foi colônia desse país, as produções portuguesas chegariam com mais facilidade aqui. Todavia, Galvão (2001) aponta que não existe

[...] um consenso quanto às origens desse tipo de literatura no país, e, particularmente, no Nordeste brasileiro. Sabe-se que a questão das origens é sempre problemática no âmbito da historiografia contemporânea, revelando-se quase sempre, um falso problema e um esforço inócuo em busca de sua resolução, na medida em que a história tem sido considerada como feita de descontinuidades e rupturas e não somente de permanências que se deslocariam em uma trajetória linear e progressiva em direção (retrospectiva) a um suposto ponto de onde tudo se teria originado (p. 28).

Sabe-se da influência que a cultura brasileira sofreu da cultura portuguesa e que essa é também promotora da miscigenação que gerou o povo do Brasil, porém Abreu (1999) afirma que aquilo que seria a literatura de cordel brasileira não tem sua origem em Portugal e, portanto, deveria ser difundida como “literatura de folhetos nordestina”, porque mesmo sendo idêntico o suporte (cordel/folheto), em Portugal eram publicados textos que variavam de dramaturgia a receitas culinárias, diferentemente do que acontece no Brasil, onde são publicados apenas textos poéticos, especialmente, rimados e metrificadas. Segundo essa autora, “compõem-se versos e contam-se histórias em todas as partes do mundo, mas a forma específica das composições nordestinas foi trabalhada e constituída no Nordeste do Brasil, a partir do empenho de alguns homens pobres e talentosos” (p. 136).

Caracterizada por ser uma publicação feita em papel simples, comercializada por baixos preços e que difundia textos para variadas camadas da sociedade portuguesa, a literatura de cordel foi uma manifestação cultural muito famosa em Portugal. O termo cordel está ligado à forma de comercialização dos títulos que era feita com os produtos vendidos em pequenas cordas ou barbantes, conhecidas como ‘cordéis’, em locais de grande movimentação. Segundo Abreu, “a primeira notícia que se tem sobre a literatura de cordel lusitana vincula-se ao nome de Gil Vicente, que publicou, sob esta forma, algumas de suas peças” (1999, p. 27). As peças desse autor foram publicadas em edições bem cuidadas, porém como ele detinha grande popularidade, surgiram publicações “piratas” de suas obras, em cordel.

A produção se estende e surgem problemas que dificultam a conceituação do cordel português, provocados pela variação de gênero e textos publicados nesse suporte. Um deles é o desafio de elencar os temas recorrentes nos folhetos devido à lista extensa de possibilidades, o que termina por perder o seu sentido. Outro é em

relação ao gênero e à forma: “Não há qualquer constância em relação a esses aspectos: a literatura de cordel abarca autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias... além de poder ser escrita em prosa, em verso ou sob a forma de peça teatral” (ABREU, 1999, p. 21). Nesse contexto, a fórmula editorial⁵ ou suporte é o único ponto de unidade no que se refere a este amplo mercado editorial, para o qual seria preferível utilizar, portanto, em vez de literatura *de cordel*, o termo literatura *em cordel*.

Esta produção possui um universo também variado de leitores. A oportunidade de ter como público leitor diversas camadas da população, além da acessibilidade, consolida a literatura “de cordel” como uma experiência de ampla popularidade. No entanto, “é correto dissociar cordel e popular, uma vez que tanto os autores quanto o público dessa literatura não pertencem exclusivamente às camadas populares” (ABREU, 1999, p. 23). Assim, é preciso entender como se fortalece o relacionamento entre o cordel e o público.

A difusão do cordel em grande escala começou quando

[...] os editores, sentindo o interesse de amplas camadas da população em tomar contato com conjuntos de textos em circulação no universo letrado, perceberam a possibilidade de comercialização desse material, desde que seu preço fosse acessível – daí a utilização de papel barato, a opção por um pequeno número de páginas, a venda nas ruas – e desde que o texto fosse adaptado para atender às necessidades de um público pouco familiarizado com o estilo e com a estruturação dos textos produzidos pela elite intelectual (ABREU, 1999, p. 25).

No desenvolvimento dessa literatura em Portugal, encontra-se a adaptação de romances famosos para o cordel, fortalecendo um amplo espaço de mercado para a comercialização dos títulos. Quem se destaca nessa produção é o poeta Baltasar Dias, conhecido como o “cego da Ilha da Madeira” e considerado o “nacionalizador dos romances europeus”, por ter produzido versões portuguesas das histórias que circulavam pela Europa e que “eram conhecidas em Portugal apenas

⁵ Termo apresentado por Chartier (2002, p. 165) que se refere à forma de edição e publicação de livros.

nas variantes castelhanas e francesas” (ABREU, 1999, p.32). Ele foi “o grande autor popular dessa literatura e o maior autor português a publicar sob a forma de folhetos de cordel” (p. 35).

Outros poetas surgem consolidando, assim, a literatura de cordel portuguesa. Nos séculos XVI e XVII as produções proliferam, mas “a Igreja exerceu um importante papel no combate à literatura e ao teatro populares” nesse período, e com isso poucas publicações foram guardadas (ABREU, 1999, p. 37). Esse quadro se altera no século XVIII, quando se vê “um reflorescimento dessa literatura. A produção é vasta e o movimento editorial é extenso para os recursos do tempo” (p. 39). A literatura de cordel realmente se torna cada vez mais forte e presente no cotidiano português, principalmente pela sua capacidade de se adaptar aos interesses dos leitores.

Além das traduções, há, no século XVIII e início do XIX, uma ampliação no leque de assuntos abordados por autores lusitanos, alargando a temática cordelística em Portugal. Produziram-se textos sobre todo e qualquer assunto: desde relatos sobre acontecimentos sociais – casamentos, aniversários, mortes – até glosas e provérbios, passando pela descrição de cidades, narrativas históricas e religiosas (ABREU, 1999, p. 41).

Algo que chama a atenção na coleta de dados desenvolvida por Abreu (1999) é a descoberta de que “além da diversidade temática, o século XVIII coloca [...] a dificuldade de se tentar identificar o cordel com uma literatura produzida e consumida pelos setores ditos “populares” (p. 41). Segundo cronistas da época, os padres, militares, médicos e advogados estavam na lista dos apreciadores da literatura de cordel e, além disso, eles também se constituíam como público-alvo dessa literatura, não a delimitando a apenas um público. Assim, “popular não é o texto, os autores ou o público e sim sua materialidade – sua aparência e seu preço” (p. 48), ou seja, o suporte, deixando-a simples e acessível, porém sem regras claras de composição textual.

No século XVI, os cordéis atravessam o Atlântico em busca de “conquistar” novos leitores no Brasil. Mas, para serem enviados de Portugal, os títulos necessitavam passar pela Mesa Censória, instância que concedia o parecer do envio (ou não) do material à colônia. Para chegarem ao Brasil, tais títulos poderiam

ser parte da biblioteca de algum migrante, presente para algum amigo e/ou o estoque de comerciantes que iriam vender tais títulos deste lado do Atlântico. Segundo os registros, os títulos aportavam, em sua maioria, no Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará.

Analisando o conjunto de textos que seriam encaminhados para o Brasil, a exemplo das histórias do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França, de Bertoldo, do Capitão Belizário, da Princesa Magalona, Imperatriz Porcina e Donzela Teodora

[...] percebe-se que as diferentes narrativas organizam-se de maneira bastante similar. Embora, evidentemente, cada uma delas narre episódios diferenciados, elas têm vários pontos comuns, que se repetem de história para história. Praticamente todas tem sua trama estruturada a partir do confronto entre um herói e um vilão, podendo haver uma multiplicação de personagens encarnando o papel do herói em contraposição a diversos malfeitores. A partir de uma situação de equilíbrio, em que reinam a paz e a harmonia entre os personagens, surgirá um ponto de tensão, que levará ao confronto entre o herói e o vilão, colocados frente a frente, em ação (ABREU, 1999, p. 57).

Os cordéis que recebiam a permissão de seguirem para o Brasil defendiam, em sua maioria, o aspecto da bondade humana, proporcionando histórias que apresentavam um “mundo ideal para o qual não cabe a crítica social, pois nele imperam valores morais claramente delimitados, tem-se certeza de que a justiça será feita, premiando os bons” com força para “unir pobres e ricos na busca da justiça e da bondade”. Os cordéis portugueses enviados ao Brasil “dizem aos seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que a preocupação central deve ser a busca do Bem” (ABREU, 1999, p. 69).

Esse modelo narrativo poderia ser considerado como uma “fórmula de sucesso” que se utiliza de características próprias às composições orais: “ênfase na ação, constituição de personagens fortes – sem oscilações de caráter ou de comportamento –, criação de um universo maniqueísta, pouco espaço a personagens e tramas secundárias” (p. 69-70). Márcia Abreu (1999) destaca que essa produção não significa que a literatura de cordel portuguesa seja uma literatura

oral, mas “fruto da imprensa e de um projeto editorial” (p. 70). Porém, sabe-se que o mundo naquela época sofria com altos índices de analfabetismo – como ainda se vê na contemporaneidade, e que o cordel era adquirido com o objetivo de que uma pessoa pudesse lê-lo para muitas outras. Portanto, a aproximação com as narrativas orais é uma estratégia para dar a pessoas com pouca (ou nenhuma) capacidade de leitura acesso aos textos e para confirmar a “oralidade” como território, ainda, dos versos da literatura de cordel.

2.2. Experiências de cordel como suporte

Como temos discutido, conforme Abreu (1999), em Portugal, a literatura de cordel era um suporte que difundia adaptações de obras eruditas, com linguagem popular, para diversas camadas da sociedade. Neste caso, suporte é o instrumento ou meio físico para a propagação de algo produzido, com fins de circulação, venda e leitura.

Chartier (2002) reflete sobre a fórmula editorial *Bibliothèque bleue*, que teria sido inventada pela família Oudot na região francesa de Troyes, no século XVII, “que faz circular pelo reino livros de baixo preço, impressos em grande número e divulgados através da venda ambulante” (p. 165). Conforme este autor, existe semelhança entre essa iniciativa e as experiências de literatura popular presentes em vários países europeus, como o *Chapbook* na Inglaterra, os *Pliegos Suelos* na Espanha, e a própria literatura de cordel portuguesa, destacando, portanto, que a *Bibliothèque bleue* não é uma originalidade da França.

Ao refletir sobre essa consideração, Chartier registra o interesse comercial dessa “literatura” que se apropria de livros eruditos e os reedita nesse suporte:

Tomemos dois exemplos, a partir dos romances de cordel. Se seguirmos a história textual de cinco deles, escolhidos tanto por causa das suas numerosas reedições como pelo facto de pertencerem a diferentes épocas e formas, é bem patente que os editores de Troyes dos séculos XVII e XVIII publicam sempre um texto já impresso que circula (às vezes durante muito tempo) em edições que na maior parte dos casos nada têm de popular (2002, p.169).

Na experiência de Troyes, “a difusão dos livros de cordel é feita por numerosos revendedores, estabelecidos ou itinerantes, que acabam por atingir todas as clientelas possíveis” (CHARTIER, 2002, p. 187). Fortalecendo esse comércio, no século XVIII, os editores de Troyes, que já são mais do que a família Oudot, desenvolvem a expressão “coleção de livros *de cordel*” que tende “a designar sobretudo os contos e os romances que atingem as zonas rurais” (p. 185). Mas eles não se acomodam e buscam novos públicos mostrando que “os livros de práticas da coleção de livros *de cordel* são [...] edições sob uma nova forma e para um público alargado de textos editados inicialmente para a clientela habitual dos livreiros parisienses ou da província” (CHARTIER, 2002, p. 172). Marcando seu aspecto material, se destaca:

[...] O livro da coleção de livros de cordel distingue-se dos outros antes de mais pelo seu aspecto físico: é um livro geralmente brochado, geralmente com capa de papel, e de um papel que, na maioria dos casos (mas nem sempre), é azul. Distingue-se também pelo seu preço. [...] o livro de cordel não deixa [...] de ser um objecto barato, ao alcance de todos, bem menos caro, de qualquer forma, do que os livros comuns mais baratos (CHARTIER, 2002, p.181).

A experiência da *Bibliothèque bleue* comprova que o suporte cordel é bem aceito por diversas camadas sociais, que adquirem o produto, e que não há limites para suas publicações, já que não existem filtros de temas, mas apenas a consciência de que o público leitor precisa se agradar, o que aguça os editores, em busca de inovações:

Para todas as rubricas do seu catálogo, os impressores de Troyes vão buscar material ao repertório dos textos disponíveis. Por vezes, é grande a distância entre a primeira publicação do texto e a sua entrada na coleção de livros *de cordel*, mas não existe uma regra geral e nada seria mais falso do que ler o reportório da livraria de venda ambulante como estando orientado na totalidade para os textos antigos, dados ao povo porque repelidos pelos notáveis. Os editores de Troyes são ávidos de novidades e apoderam-se facilmente dos títulos em voga, uma vez expirado o privilégio do seu primeiro editor (CHARTIER, 2002, p. 173).

O que surpreende é que são as estruturas textuais que provocam uma relação com o público, fazendo com que ele se sinta “convidado” a adquirir o produto, ler o texto, enfim, tê-lo como seu, desprendido da obrigação de uma leitura “virtuosa”. Se cada exemplar da “coleção de livros de cordel pode ser reconhecido como pertencente a um conjunto que tem a sua unidade, o facto deve-se certamente às semelhanças encontradas na própria estrutura dos textos, qualquer que seja o seu gênero” (CHARTIER, 2002, p. 174). Essa estrutura textual não surge por acaso, é preciso adaptar o texto ao suporte, em especial ao seu tamanho, que apesar de não ter regras fixas, não pode ser muito extenso. Portanto,

[...] Na sua maioria, com efeito, as edições de Troyes encurtam o texto que produzem, fazendo-o de duas maneiras. A primeira consiste em desbastar o texto, em abreviar alguns dos seus episódios, em efetuar cortes por vezes drásticos. Nos romances passados a livros de cordel, tais reduções amputam os textos de relatos julgados supérfluos, e sobretudo das descrições das características sociais ou dos estados psicológicos das personagens, consideradas como inúteis para o desenrolar da acção (CHARTIER, 2002, p. 175).

Esse processo de edição nem sempre é feito com qualidade e observa-se um produto mal concebido, o que provocaria inclusive dificuldades no entendimento do texto, ou seja, mesmo com o acesso mais fácil ao produto, devido à sua materialidade, ao suporte, o seu conteúdo precisa estar coerente para gerar um entendimento completo. Para se ter uma idéia,

feito apressadamente e de maneira pouco cuidada, o trabalho parece conduzir frequentemente ao resultado contrário: os cortes efectuados nas descrições tornam-nas muitas vezes difíceis de compreender, a constituição dos parágrafos faz-se por vezes à custa do sentido, cortando em duas a mesma frase, e as negligências de cópia ou de composição multiplicam as incoerências (CHARTIER, 2002, p. 177).

Surpreende também o fato de mesmo encontrando erros de edição, impressão e até coesão, os leitores continuam adquirindo o produto, marcando um interesse em possuí-lo provando que ele “não é necessariamente comprado para ser lido, ou pelo menos para ser lido numa leitura minuciosa, precisa, atenta à letra do

texto” (CHARTIER, 2002, p. 177). Ele sugere uma conclusão que ajuda a compreender melhor a relação entre o suporte, o cordel e o popular:

[...] no caso do repertório [repertório] de cordel, aquilo que é contemporâneo do leitor, do seu horizonte de expectativa, não é o texto, mais ou menos antigo, mas a forma impressa na qual ele é dado a ler. Por outro lado, aquilo que é “popular” num catálogo desse tipo [de cordel], [...] não são os textos, que pertencem a todos os gêneros da literatura letrada, mas os objectos tipográficos que lhes servem de suporte, enredados na dupla exigência do mais baixo preço e de uma leitura que não é necessariamente virtuosa (2002, p.178).

Para exemplificar ainda mais a experiência da literatura de cordel como suporte, será utilizada a pesquisa desenvolvida por Silva (1979), ao analisar 74 exemplares de entremezes portugueses, publicados em cordel. O termo “entremez” se consolida no século XVIII com a proliferação do chamado teatro “de cordel” português “passando a designar definitivamente composição dramática cômica, realista, de curta duração, com personagens tiradas do povo” (p. 14). A partir de apontamentos de Luíz Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, Silva define entremez como “pequena peça em apenas um acto que se representava no meio ou no fim da peça principal, com a única função de animar [o público] e de lhes dar as conversas, as cantigas e as anedotas dos dias de fora do teatro” (p. 15).

A denominação “entremez” também representa esse mesmo texto dramático, que era encenado, publicado no século XVIII, “em folhetos de 20 por 15 cm. Predominam aqueles de 16 páginas, seguidos dos de 15 e 14, sendo raros os de 12, 11, 10 e 8” (p. 19). A autora informa também que “é evidente o pouco cuidado com a publicação dos folhetos, que podem apresentar falhas de impressão – mistura de tipos maiores e menores, troca de letras” (p. 33-36), o que comprova a semelhança com a experiência de produção de literatura de cordel em Troyes, apresentada anteriormente.

Como uma experiência extremamente popular, os entremezes “de cordel”, como vieram a ser chamados posteriormente, se espalham por Portugal também atingindo as mais diversas camadas da população:

[...] Não se tem ali um escritor culto esforçando-se por chegar até o povo, tentando reproduzir-lhe a linguagem e os sentimentos. Os entremezes na sua maioria não trazem o nome do autor, produzidos que são por escritores do próprio povo; escritores identificados com ele nos sentimentos gostos, experiências e, por isso mesmo, capazes de comovê-lo na sua simplicidade; escritores que sabem falar diretamente à platéia e utilizam em suas obras tudo aquilo que o povo e ele próprio conhecem bem de perto: as mascaradas, as danças, as cantigas. Raro é o entremez em que não há música. [...] É como se a ação muitas vezes se dissolvesse em canto, alegria, em bom humor, em movimento. As credences populares, as superstições (até os horóscopos), também ali aparecem para comprovar mais uma vez o vínculo popular desse teatro (SILVA, 1979, p. 53).

Nota-se que o entremez “de cordel” une duas forças culturais que potencializam essa literatura. Uma seria a característica do suporte que, como já afirmava Chartier, não exige uma “leitura virtuosa”, é barata, com papel simples; a outra, acima de tudo, nesse caso específico, propaga informações do cotidiano português, ou seja, do público-leitor desse folheto. Essa segunda característica, conforme Silva, prova que “além de popular, este teatro é profundamente nacional”, pois mesmo sendo um teatro “pobre” ultrapassa às influências italianas, espanholas, francesas e consegue propagar o teatro, o texto e as experiências do seu povo, escritas por representantes “orgânicos” do próprio povo.

2.3. O folheto nordestino e a discussão sobre o suporte

No Brasil, o que se percebe é a formação de um sistema diferente que Márcia Abreu (1999) chama de “literatura de folhetos nordestina”, que teria sua origem no ato de transcrever peijas das cantorias dos cantadores do interior do Nordeste, e, numa direção distinta do que vê-se Portugal, no cordel em

[...] que não possui uniformidade, a literatura de folhetos produzida no Nordeste do Brasil é bastante codificada. Pode-se acompanhar o processo de constituição desta forma literária examinando-se as sessões de cantoria e os folhetos publicados entre finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920, período no qual se definem as características fundamentais desta literatura, chegando-se a uma forma “canônica” (ABREU, 1999, p.73).

Ou seja, aqui, o folheto se constitui como um pequeno livro, com características peculiares e uniformes, em sua maioria, bem como um território no qual são publicados textos rimados e metrificadas – característica formal e estilística dessa literatura. Aspectos como o tamanho do folheto, o número de páginas e as capas vão se concretizando como regras de reconhecimento de tal manifestação literária, fazendo com que o leitor só compre o produto que apresente esses sinais.

Ruth Brito Lêmos Terra apresenta dados sobre o folheto nordestino no início do século XX, época em que se inicia a uniformização do sistema e do suporte, apesar de suas primeiras publicações serem datadas de meados de 1893:

Impressos em papel pardo, de má qualidade, medindo de 15 a 17 x 11 cm, os folhetos publicados entre 1904 e 1930 apresentam, na sua maioria capas ilustradas com vinhetas. [...] Por volta de 1914 aparecem capas com clichês, mas as vinhetas predominam até 1930. [...] O número de páginas dos folhetos publicados até 1917 era invariavelmente 16. A partir dessa data passa a ser 16,32 e mesmo 48, mas até 1930 predominam 16 páginas (TERRA, 1983, p. 23).

Eles apresentavam, na sua maioria, capas ilustradas com vinhetas, utilizadas como moldura ou para separar os títulos dos poemas e outras informações que se constituem de traços simples e desenhos rebuscados, sendo algumas figurativas. As vinhetas eram encontradas também no início e no final dos poemas. Em meados de 1914 surgem as capas com clichês, cópias dos cartazes de filmes famosos que chegavam ao cinema e acabavam retratando, por exemplo, alguma história de amor contada num folheto. Além disso,

Nas capas se estampam o nome do autor, os títulos dos poemas, o nome da tipografia impressora e seu endereço. Algumas vezes, a data de publicação, o preço, a indicação do local de venda e o endereço do autor.[...] Estas informações são impressas com grande variedade de tipos. Na 4ª capa encontram-se anúncios de folhetos e avisos aos leitores e revendedores (TERRA, 1983, p. 23).

Conforme Abreu (1999, p. 74-75), a origem desse gênero é conferida ao grupo de cantadores de Teixeira, cidade do alto Sertão da Paraíba, fundado no século XIX, por Agostinho Nunes da Costa que viveu entre 1797 e 1858 (este é

trisavô de Lourdes Ramalho, segundo o portal oficial da dramaturga⁶). Desse grupo saíram nomes de importantes poetas do século XIX, como dois filhos de Agostinho, Nicandro e Hugolino Nunes da Costa (sendo esse último bisavô de Lourdes Ramalho, também de acordo com o portal da autora). Do grupo saíram ainda os poetas Romualdo da Costa Manduri, Bernardo Nogueira, Germano da Lagoa, Francisco Romano, Silvino Pirauá. Mesmo não sendo cantadores, participam do grupo de Teixeira Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, considerados os precursores na impressão de folhetos.

Uma das modalidades mais comuns das cantorias são os desafios⁷ que os cantadores promoviam circulando entre as fazendas do interior nordestino. É a estrutura de composição da cantoria, em especial do desafio, que vai contribuir na elaboração das regras de composição da literatura de folhetos nordestina, que se consolidam até o final da década de 1920. Segundo Ayala (1988), a contribuição acontece

[...] principalmente no que diz respeito ao tipo de estrofe mais usado no folheto e na cantoria, que é a sextilha, mantendo-se o mesmo tipo de rima, métrica e construção geral dos versos na estrofe. Na peleja, um dos gêneros do folheto, a relação com o oral é mais marcante, pois ela é escrita a partir de modalidades do repente (p. 103).

É conferido a Leandro Gomes de Barros, paraibano, natural de Pombal, Sertão do Estado, e membro do grupo de Teixeira, o mérito de ter impresso o primeiro número em série de folhetos. Mas, conforme Márcia Abreu (1999, p. 91-92), “apesar de afirmar que escrevia desde 1889, é possível que ele tenha iniciado a publicação posteriormente, pois o mais antigo folheto impresso por Leandro G. de Barros de que se tem notícia data de 1893”. Leandro saiu de Teixeira da Paraíba e

⁶ www.lourdesramalho.com.br

⁷ [...] momento em que os cantadores agenciavam todas as suas habilidades poéticas, visando fazer calar seu oponente. Com este objetivo, cada um fazia o próprio elogio – exaltando seus dotes de cantor, elencando intermináveis listas de oponentes já vencidos, comparando-se às mais terríveis forças da natureza, gabando-se de seus conhecimentos – buscando revelar sua superioridade e convencer o adversário da impossibilidade da vitória. Outro recurso consistia em depreciar o oponente, negando as virtudes por ele apregoadas, maldizendo seu comportamento moral, sua cor, origem social, aspecto físico (ABREU, 1999, p. 76).

se consolidou como poeta/editor em Pernambuco. Após a iniciativa de imprimir folhetos, Barros foi seguido por Francisco das Chagas Batista, que começa a publicar em 1902, e João Martins de Athayde em 1908. Em seguida, “ao menos vinte e três autores publicaram alguns de seus poemas sob a forma de folhetos, até 1930” (p. 92). A maior parte deles era oriunda da zona rural, com baixo poder aquisitivo: alguns aprenderam a ler e escrever sozinhos, outros com a ajuda de parentes e conhecidos. Esses poetas tiveram que sair do campo para se estabelecerem nas cidades e poderem comercializar seus produtos.

Além da força cultural que emana do poeta, chegando aos versos e sendo simbolizada pelos personagens, cenários, histórias que se misturam na construção de cada nova rima ou na escolha do tema do próprio folheto, percebe-se na literatura de folhetos o resultado da influência de “condições sociais e culturais” peculiares, que caracterizam o Nordeste brasileiro. De acordo com Diégues Júnior (apud Galvão, 2001, p. 31), essa realidade pode ser comprovada a partir da “organização da sociedade patriarcal, do surgimento de manifestações messiânicas, do aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, das secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais”, entre outras situações que deram vez a uma realidade sociocultural repleta de histórias e experiências que foram documentadas e preservadas na memória do povo.

Durante os anos iniciais de produção, os poetas tinham a propriedade de suas obras ao ponto de serem “responsáveis pela criação, edição e venda de seus poemas”. Alguns contratavam a impressão em gráficas e em tipografias de jornal; outros adquiriam prensas usadas e “assumiam o papel de editores de folhetos, advertindo, sempre, que ‘o autor reserva o direito de propriedade’”. Nesse cenário, também havia a presença do revendedor que era subordinado ao autor e só trabalhava sob comissão e a autorização do próprio autor que consignava o material para a venda (ABREU, 1999, p. 99).

Até a década de 1910 os folhetos não tinham regras específicas de produção e os autores não desenvolviam um padrão no número de páginas, bem como a quantidade de histórias por folheto. Nesse contexto, destaca-se João Martins de Athayde que teria sido o grande editor dessa literatura do período. Esse poeta

[...] introduziu significativas alterações na impressão de folhetos, por meio de reformulações gráficas, da sistematização das edições e do estabelecimento de revendedores nas grandes cidades. [...] Athayde vinculou a criação poética a um número determinado de páginas, sempre em múltiplos de quatro, atendendo a demandas tipográficas e econômicas, pois os folhetos são compostos a partir de folhas de papel jornal dobradas ao meio duas vezes. Assim, conseguiam-se brochuras de 8, 16, 24, 32 páginas: quantidades diferentes seriam um desperdício de papel. Dentro destes limites, João Martins de Athayde passou a publicar uma única história por folheto, mesmo que para tanto fossem necessários vários volumes (ABREU, 1999, p. 102-104).

Os folhetos eram vendidos em feiras, nas casas dos poetas, comercializados em livrarias ou até encomendados pelos correios. Mas a maior parte do comércio era realizada em viagens feitas pelos autores ou revendedores que percorriam fazendas e pequenas vilas vendendo trabalhos próprios ou de outros poetas, distribuindo folhetos nas zonas rural e urbana. Assim, uma das características de destaque da literatura de folhetos no início do século XX é que, mesmo os poetas sendo oriundos da camada pobre da população, os seus títulos circulavam, com frequência pelas casas da elite, encantando e promovendo encontros no cotidiano dos mais variados públicos.

Abreu (1999) esclarece a diferença entre a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos nordestina:

[...] entre o final do século XIX e os anos 20, a literatura de folhetos consolida-se: definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura. Nada nesse processo parece lembrar a literatura de cordel portuguesa. Aqui, haviam autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais as vidas de nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público (p. 104 - 105).

A partir desses apontamentos, nota-se uma diferença clara entre a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos nordestina, ou seja, são manifestações culturais que seguem caminhos divergentes nos seus respectivos percursos e que por isso não se deve filiar a produção nordestina como originária da portuguesa. Para Abreu (1999), tal associação só aconteceria devido a uma consciência eurocêntrica que paira nos estudos sobre cultura, compreensão de que tudo o que não esteja de acordo com o padrão europeu seria relegado ao patamar do popular, do folclórico, o que estaria pressupondo que “homens pobres, com pouca ou nenhuma instrução formal, vivendo fora dos grandes centros intelectuais, não poderiam [...] criar uma forma poética; ela tem que ser fruto de cópia ou de adaptação de um modelo preestabelecido” (p. 127). Segundo a autora, essa postura não pode continuar.

Os folhetos eram comercializados de várias formas e Leandro Gomes de Barros foi um dos maiores comerciantes desse produto. Conforme Terra (1983), ele “vendia folhetos pelas ruas do Recife e durante o percurso dos trens da linha-sul de Pernambuco”. Leandro também remetia qualquer quantidade de folhetos, mediante a importância financeira, pelo correio, para qualquer estado do país. O poeta contava ainda com agentes revendedores - declarados em seus folhetos - na Paraíba, Pernambuco, Acre e Amazonas, com leitores, descobertos a partir de mensagens publicadas nos próprios “títulos”, no Ceará, Pará e Maranhão. Outra forma de comercialização foi desenvolvida, em 1911, por Francisco das Chagas Batista que “abriu, na Capital da Paraíba, uma pequena livraria de livros usados e folhetos” (p. 32). A partir da década de 1920, pelos anúncios dos folhetos de João Martins de Athayde se confirma que bancas de mercados, em diversas capitais, passam a ser pontos de venda de “agentes-folheteiros”.

Com os locais de venda dos folhetos se concretiza a característica de esse ser um produto comercializado em locais populares, onde se concentram habitantes, na sua maioria, com baixo poder aquisitivo e pouca instrução escolar, ou muitas vezes analfabetos. No início do século XX, ou na contemporaneidade, os folhetos podiam e podem ser lidos em voz alta, a despeito do suporte escrito. A leitura em voz alta dos folhetos era um evento que reunia famílias e vizinhos e se concretizava como forma de lazer ou fonte de informação dos habitantes da zona rural.

Ana Maria Galvão (2001) apresenta considerações que, acredita-se, podem ser utilizadas para observar as relações do público com esse suporte, em especial, no Nordeste brasileiro:

A análise dos textos dos folhetos, por sua vez, revelou que eles estão impregnados de marcas de oralidade e que os caminhos narrativos escolhidos pelo poeta para narrar as histórias podem ser considerados bastante previsíveis, exigindo poucos esforços do suposto leitor para proceder à sua compreensão. Aliando elementos do cotidiano a aspectos aparentemente estranhos ao universo daquele que lia, o poeta recorre a uma enciclopédia que, ao mesmo tempo, enraíza o leitor em sua vida diária e o transporta para outros espaços e tempos. De modo geral, os textos pressupõem um leitor pouco interessado em conhecer os detalhes ou o desfecho de uma ou outra narrativa, e ávido sobretudo de, através da experiência literária, reforçar determinados valores, de caráter universal, que compõem o seu mundo (p. 193 – 194).

Essa consideração da autora apresenta mais uma característica que se agrega ao contexto deste suporte, que é a produção de um texto com facilidades de compreensão para os mais variados públicos, o que promove a propagação e o acesso a diversos espaços, seja do campo ou da cidade. Segundo Galvão, é a partir da década de 1930 que se caracteriza uma divisão mais clara do público-leitor das zonas rural e urbana:

Embora desde o início da trajetória da literatura de folhetos brasileira muitos poetas e editores tivessem origem sertaneja, é também a partir dos anos 30 que o público parece se ruralizar: para os leitores/ouvintes das pequenas comunidades e cidades do estado [de Pernambuco], os folhetos constituíam a principal, senão a única, mediação entre eles e o mundo da leitura, da escrita e do impresso. [...] [Já] nas [grandes] cidades, o público, ainda que composto em sua maioria por pessoas analfabetas ou semi-alfabetizadas, ao conviver com outros aspectos da cultura escrita, revela, em menor ou maior grau, um contato com uma diversidade de tipos de impressos, em muitos casos também compartilhados por outros grupos sociais (p. 194).

O apogeu da literatura de folhetos no Nordeste brasileiro acontece entre as décadas de 1930 e 1950. A experiência de maior destaque nesse período foi vivenciada no ano de 1954, quando foram publicados vários títulos sobre a 'Morte de Getúlio Vargas', então presidente do Brasil, que acometeu suicídio. Devido ao

caráter de veículo informativo que os folhetos da época desempenhavam na cultura nordestina, foram vendidas mais de um milhão de cópias desses folhetos, consolidando o sucesso desse suporte, como importante veículo de informação.

Nos anos 1960, com o desenvolvimento da televisão e a expansão do rádio se percebe uma “crise” na produção de literatura de folhetos no Nordeste. Mas, já a partir dos anos 1970, nota-se uma mudança nesse cenário com a procura dos folhetos por parte dos turistas que visitavam a região, bem como dos migrantes que estavam espalhados pelo Brasil, além de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que viram nessa literatura uma nova fonte de pesquisa para se entender o universo das manifestações populares (GALVÃO: 2001, p. 34). Na década de 1980 percebe-se um aprofundamento nas pesquisas acadêmicas tendo o cordel como objeto, bem como uma maior consciência dos poetas de que o seu público havia mudado, pois não era mais formado apenas pelos moradores da zona rural ou oriundos dela, mas também por pesquisadores e turistas com outra formação sócio-histórica-cultural, o que estimulou o surgimento de novos textos para os novos públicos.

Essa realidade gerou o que se pode presenciar na década de 1990 com o cordelista Manoel Monteiro, natural de Pernambuco e radicado em Campina Grande, defendendo que o folheto deveria ser publicado com o português formal, pois o “coloquial”, utilizado em muitos títulos propagados por poetas em décadas anteriores, não fazia mais sentido, devido à nova postura dos poetas e dos leitores que não eram mais analfabetos e que, por exemplo, não precisavam mais ser lidos por um único alfabetizado para que os outros que não liam pudessem ouvir a história.

Outra característica é que, durante todo esse período que vai da década de 50 até a contemporaneidade, início do século XXI, se constata uma predominância na produção de folhetos com características já experimentadas nas primeiras décadas do século XX: medindo de 15 a 17 x 11 cm, em papel pardo, tendo na capa uma xilogravura, porém já não mais talhada na madeira – como era possível observar nas produções que vão das décadas de 1940 a 1990 – mas desenhada, *scaneada* (ato em que a imagem impressa se torna virtual) e reproduzida.

No final da década de 1990 e na primeira década do século XXI, o suporte folheto teve que competir com a internet, que se tornou um amplo espaço de publicação dessa literatura. Nesse ambiente, é possível averiguar experiências

como os próprios folhetos *scanneados* e publicados *online*, ou ainda programas de computadores que conseguem reproduzir algumas características do folheto, como seu formato, a maneira de passar as páginas, as rimas e métrica, a xilogravura na capa, com exceção do manuseio. Conforme já se discutiu, “o cordelista encontrou na internet um espaço amplo, gratuito (no caso dos blogs e comunidades no portal de relacionamentos “orkut”) ou pago (quando o que se pretende é a utilização de um site) [...] para divulgar o seu produto” (APOLINÁRIO, 2007, p. 6). Porém, mesmo com essa adaptação ao universo *online*, percebe-se que continua existindo autores, leitores e auditores do folheto impresso, ou seja, a transformação/adaptação exigida(s) pela cultura não extingue(m) a referência inicial da literatura de folhetos nordestina.

2.4. O teatro em cordel de Lourdes Ramalho

O primeiro capítulo refletiu sobre o popular, o nacional-popular, o regional, o Nordeste e este segundo já traçou o percurso da literatura de cordel portuguesa e da literatura de folhetos nordestina, chegando até as discussões do cordel como suporte. Assim, perante o *corpus* desta pesquisa, até que ponto a publicação de textos *em cordel* implica em uma consciência nacional-popular na obra de Lourdes Ramalho, sob o aspecto de formalização de um projeto estético e ideológico?

A partir de um texto biográfico publicado no portal oficial da dramaturga, assinado por Valéria Andrade, sabe-se que Maria de Lourdes Nunes Ramalho nasceu no dia 23 de agosto de 1923, no sertão de Jardim do Seridó, fronteira do Rio Grande do Norte com a Paraíba. Oriunda de uma família de artistas e educadores, a autora, durante a infância, teve acesso ao melhor da educação formal de sua região. O privilégio de crescer “ouvindo cantorias de viola e histórias contadas por vendedores de folhetos e assim aprendeu, desde cedo, a amar sua terra e a cultura do seu povo”.

Quando adolescente, foi estudar em um colégio interno no Recife, cidade na qual em 1939, encenou seu primeiro texto dramático, uma comédia denunciando as precariedades e os desmandos dos professores da escola em que estudava. Nos anos seguintes vem morar em Campina Grande, de onde seus espetáculos ganham

impulso, a partir de 1970, quando seguem para outras partes do país, concorrendo em festivais de teatro amador. Segundo Maciel e Andrade (2008), são desta época peças como *Fogo-fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *A feira* (1976) e *Os mal-amados* (1977, estreada em 1978). Essa produção constitui o primeiro ciclo da dramaturgia de Lourdes Ramalho, no qual

[...] se é discutida a seca, o êxodo rural e os abusos de poder político local, também nos defrontamos com questões relacionadas a vinganças familiares e amores impossíveis que acabam tragicamente. Opõem-se, outra hora, o rural e o urbano, o ingênuo e o esperto, o privilegiado e o discriminado, o opressor e o oprimido. Joga-se, formalmente, com o sério e o burlesco, o trágico e o cômico, o sublime e o vulgar, a indicar os contrastes, enfim, da própria vida (p. 102).

É em outra linha de força da obra ramalhiana que se encontram as experiências da dramaturgia *em cordel*, que, conforme Maciel e Andrade, “toma corpo, de forma definitiva, a partir dos anos 1990, quando a então autora, já envolvida em projetos de parceria teatral entre Brasil, Portugal e Espanha”, acentua o interesse em desenvolver essa vertente estética e dramática (2008, p. 102). Fazem parte deste ciclo textos como *Romance do Conquistador* (1991), *O trovador encantado* (1999), *Charivari* (1999), *Presépio Mambembe* (2001) e *Guiomar filha da mãe* (2003), “nos quais se privilegia uma proposta estética voltada para o desvendamento e a ressignificação das raízes étnicas e culturais do universo popular nordestino, especialmente as que remontam à cultura ibérica do século XVI” (MACIEL, ANDRADE, 2008, p. 103).

A partir dessa realidade, é preciso fazer a distinção entre o chamado *teatro de cordel* português e o brasileiro. Como já foi apresentado anteriormente, no contexto de Portugal, lembrando a experiência do entremez, tem-se o texto dramático que era publicado e vendido no cordel, enquanto suporte. Já na acepção brasileira, segundo o *Dicionário do teatro brasileiro* (apud Maciel e Andrade, 2008, p. 104), tal expressão se refere à

[...] atividade de encenar adaptações das histórias em verso consagradas nas brochuras populares nordestinas. [...] São também chamados *teatro de cordel* os espetáculos apresentados por

contadores de histórias, com a função didática de divulgar os folhetos, mesmo sem a adaptação propriamente dita para a cena.

Sendo assim, percebe-se a diferença entre a concepção portuguesa, extremamente ligada ao suporte, e a brasileira, relacionada aos atos de encenação de espetáculos, teatralizando os folhetos mediante a performance de atores e mantendo seus aspecto de gênero narrativo, ainda que no teatro. A partir dessa diferença, se nota na produção de Lourdes Ramalho uma novidade, pois a autora, em seu novo ciclo, se propõe a buscar na cultura ibérica, aspectos dos seus antepassados judeus e influências para a sua produção de teatro em cordel no Nordeste, confirmando o que nos afirma Moncho Rodriguez (s/d, p. 2):

[...] este Nordeste [...] é a região do Brasil diríamos: mais ibérica, ou até essencialmente ibérica, onde se guardam antigas formas de expressões da fala, da música, da pintura, dos rituais religiosos, da escrita em décimas e sextilhas [...] um possível ponto de “encontro” das formas dramáticas de raízes populares ibéricas.

Embora Lourdes Ramalho beba na fonte portuguesa, pois se dispõe a publicar textos nos moldes formais e estéticos do cordel, também vai além, ao adaptar as falas dos seus respectivos personagens ao padrão textual predominante na literatura de folhetos nordestina, ou seja, as sextilhas com sete sílabas métricas em cada verso. Inovações não param por aqui, pois a autora atinge uma forma dramática híbrida, como explica Maciel e Andrade:

Tal forma reelabora o folheto nordestino em chave dramática, não apenas pela utilização dos versos, mas na medida em que utiliza as sextilhas, com metrficação em redondilha maior, como veículo para a expressão dos diálogos ou excertos narrativos. Todavia, para a construção dos diálogos entre personagens, rompe-se a interdependência das estrofes, visto as falas se dividirem independentemente da constituição das sextilhas, podendo às vezes, aparecer um refrão, em dísticos, quando a situação do conflito ou das relações entre personagens assim o exige (2008, p. 110).

Nesse contexto, seria preferível a utilização da expressão teatro *em cordel*, que, como define Malheiros (2010, p. 22), relaciona-se a uma dramaturgia impressa nesse suporte, “o que acaba esclarecendo a questão em torno da existência ou não

de uma forma dramática específica do cordel, o que resolve a querela sobre tal questão ao tratá-la como suporte” – ou mais, a construção estética e formal que toma como fonte o padrão já consagrado no folheto.

A partir dessa perspectiva da utilização de um suporte “popular” no Nordeste, não apenas pela sua “popularidade”, mas feito pelo povo e para o povo, em virtude da publicação de textos seus, toma-se Lourdes Ramalho como uma intelectual orgânica afinada à cultura nacional-popular. Para definir esta possibilidade, primeiramente, observa-se a sinopse do projeto “Incentivo à dramaturgia de cordel”, promovido pelo Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, localizado em Campina Grande, na década de 1990, sob a direção de Lourdes Ramalho, a partir da encenação do espetáculo “Romance do Conquistador” (1991), de sua autoria, encenado pelo espanhol Moncho Rodriguez. Provando o entendimento cultural amplo, o respeito à identidade cultural nordestina e o interesse em experiências interculturais com a cultura ibérica, o projeto se apresenta com objetivos, que são enquadrados, na própria sinopse, como “ideologia”, e interessam para esta discussão.

a) A partir dos padrões estéticos da poesia popular, o texto em questão retrata uma pesquisa sobre a figura “demônio”, inserida no Nordeste do Brasil, a partir da Idade Média, que, à força de tomar as cores e o feitio locais, mostra-se menos tenebroso que o apresentado na história, assumindo um aspecto brincalhão e matreiro, gozador e safado, que se diverte a pregar peças nos incautos, a subverter valores, armando confusão e trapalhadas que perturbam a ordem, mas não são fatais. b) visa, também, preservar nossa herança cultural trazida de além mar, os romances de cordel, as músicas, os instrumentos, tudo o que ainda vive enraizado na lembrança do povo, tudo o que significa um passado a zelar – já que um país sem memória é um país sem alma. c) visa, ainda, estender e manter o intercâmbio cultural já existente junto a outros países, sem que se perca a identidade cultural, mas marcando as diferenças existentes entre os diversos povos do universo (SINOPSE, p.1, s/d).

Não se pode desconsiderar que, dentre os três itens, o “b” apresenta ainda uma exaltação ao passado, própria do afã folclorista, que procura na produção contemporânea trazer aspectos de épocas anteriores para que elas “não morram”. Essa característica comprovaria, por exemplo, o interesse de utilização do cordel como uma possível retomada do passado, ou seja, da busca pela influência ibérica

na formação da cultura nordestina e sua permanência na contemporaneidade, o que aparece como marca da produção mais recente da dramaturgia.

O texto “Romance do Conquistador”, uma reescritura da lenda de Don Juan, conta a história de João do Agreste, um malandro que sai de feira em feira, conquistando mulheres e buscando, através de trapaças, a sua sobrevivência. É um protagonista ousado que zomba de políticos e sacerdotes, mas acaba sendo enganado pelo “diabo” em forma de mulher. Percebe-se que, além de valorizar a identidade cultural, o texto é um espaço privilegiado para discutir paradigmas contra-hegemônicos, como a questão da malandragem para a sobrevivência ou a zombaria em relação a políticos (Estado) e sacerdotes (Igreja), promovendo a cultura nacional-popular ao ponto em que se propõe a tratar de temas, recorrentes à realidade do Nordeste, com um protagonista brincalhão e uma autora consciente da sua “ideologia”. O *release* do espetáculo, cujo título é “Desmascarando o rosto e o feitio do que é genuinamente nosso”, elucida a questão.

A partir dos padrões estéticos da poesia popular, o texto em questão retrata o universo do sobrenatural, do sortilégio que se mistura com o social, o político, o satírico, o burlesco – e através da gesta de um anti-herói de carga popularesca, irreverente e pícaro – visa levar o homem a uma visão crítica, reconhecer-se e vir a redimensionar seus comportamentos e atitudes face a si próprio e ao mundo dentro do qual se acha inserido, levando-o a reagir contra o colonialismo cultural e alienígena imposto pelos modelos das grandes potências que, em detrimento de nossas origens culturais, invade os meios de comunicação, mascarando o rosto e o feitio do que é genuinamente nosso (RELEASE, s/d, p. 1).

A partir do próprio posicionamento do *release*, também assinado pelo Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, mas sem assinatura pessoal, se nota uma consciência clara de um projeto nacional-popular e mostra que Lourdes Ramalho, a partir da sua herança cultural e familiar, escreve sua dramaturgia a partir de elementos do teatro *em cordel* ibérico e uma compreensão do popular, do interesse pela cultura ibérica e pela herança cultural nordestina, bem como da consciência do que estava produzindo. Enquanto intelectual orgânica, utiliza-se de seus textos dramáticos, alguns deles no suporte ‘folheto’, para propagar interesses contra-hegemônicos e promover uma identificação dos seus leitores para com a realidade

sócio-histórica-cultural do Nordeste brasileiro. Para comprovar essa posição, realizaremos no capítulo seguinte a análise do *corpus* sob tal perspectiva.

Todavia, devemos considerar que os textos aqui destacados para análise, a saber, “Judite Fiapo em Serra Pelada”, “A Guerreira Joanita Guabiraba”, “Viagem no Pau-de-Arara” e “Porque a noiva botou o noivo na justiça”, não tem data precisa de publicação⁸, mas apresentam dados novos à discussão. Atrelados, em sua versão datilografada, conforme originais da própria autora, três desses títulos foram publicados, por gráfica local (TS Editora e Gráfica, Campina Grande – PB), utilizando-se da fórmula editorial/suporte do cordel, contudo, considerando-se as questões concernentes a uma compreensão estético-formal híbrida, como se discutiu anteriormente, marcando um primeiro movimento da dramaturgia, com vistas à aproximação de uma busca por uma dramaturgia *em cordel*, anterior a 1991. Nas obras a serem analisadas já é possível encontrar, por exemplo, em cordel, textos em que os personagens vivem a ação e não apenas se submetem à narração, característica aquela que será consolidada nas produções a partir do “Romance do Conquistador”, segundo Maciel e Andrade (2008):

[...] No caso do teatro em cordel de Lourdes Ramalho, mesmo que certas convenções deste gênero sejam retomadas, como a organização dos versos em estrofes, a regularidade da métrica, o universo lingüístico e, algumas vezes, a figura de um narrador, estamos trilhando veredas do universo das formas dramáticas, em que as personagens apresentam-se autônomas em relação ao narrador épico, desenhando-se um conflito em torno de uma ação (p. 110-111).

Portanto, acredita-se que a análise do *corpus* desta pesquisa representa uma importante contribuição para se compreender a base desse novo ciclo dramatúrgico de Lourdes Ramalho, a partir dos temas e do suporte que ela escolhe para a publicação de seus textos, o que não é regra para o referido novo ciclo que se instaura a partir de 1991.

⁸ Devem remeter ao final da década de 1970 ou início da década de 1980, por conta de versos do folheto “Viagem no Pau-de-Arara” que discorrem sobre as secas no Nordeste e afirmam que a de “Setenta foi um clamor/ Daí pra cá cinco anos/ De segura e de pavor!”, o que presume a datação de 1975; além dos carimbos do Departamento de Polícia Federal encontrados nos textos datilografados, o que prova que foram escritos e enviados para a Censura Federal no período da ditadura militar (1964 – 1985).

CAPÍTULO 3:

REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E SOCIEDADE EM QUATRO TEXTOS EM CORDEL DE LOURDES RAMALHO

3.1. Olhares sobre o *corpus*

Os quatro textos que compõem o *corpus* deste trabalho têm por característica a predominância de personagens que não estão subordinados apenas a uma narração, mas agem dentro de um conflito dramático, quase sempre em primeira pessoa, ou com diálogos entre eles, havendo a predominância de vozes narrativas. Outro aspecto é o protagonismo da mulher nos enredos, a saber, Judite Fiapo, Joanita Guabiraba, a Noiva, bem como as cinco mulheres – Graça, Dores, Maria Doida, Viúva e Buchuda –, de *Viagem no Pau-de-Arara*. Este aspecto promove nos textos analisados uma discussão permanente sobre a posição da mulher na sociedade, como também sobre seus conflitos, entre si e com os homens. Lourdes Ramalho também aproveita estes textos para questionar problemas sociais, como a seca e o descaso político para com o Nordeste brasileiro.

Este capítulo será dividido em duas partes. A primeira faz uma síntese do enredo de cada folheto, relatando a história, descrevendo os personagens e percorrendo sobre a construção dramática do texto publicado. Na segunda, será elaborada uma análise-interpretação através da perspectiva do nacional-popular detectável no *corpus*.

3.1.1. Judite Fiapo em Serra Pelada

O primeiro dos textos é *Judite Fiapo em Serra Pelada*. Interpretado por apenas dois personagens, a saber, Judite e o Apresentador. Neste texto, acompanha-se a saga de uma jovem que, desde criança, apresentava privilegiados dons artísticos, imitando personagens conhecidos, dançando e cantando – conforme nos dá a conhecer o Apresentador, espécie de narrador e, ao mesmo tempo, cúmplice de Judite em suas peripécias –, até que, em sua vida adulta, acaba ganhando destaque nacional em programas de televisão e tornando-se espécie de vedete na região garimpeira de Serra Pelada, de onde sairá fugida, por não atender aos impulsos sexuais dos garimpeiros.

O Apresentador constrói-se nesse texto mediante uma oscilação entre sua posição enquanto narrador – que conhece a história a ser narrada, desde seus inícios, pois, como se pode atestar, ele foi professor da protagonista na escola primária – e, também, como personagem, oscilando entre a fala que ele narra ou aquelas que ele assume, ao dar corpo e voz a outras personagens, importantes para marcar o delineamento do conflito dramático e o conseqüente debate de posições e opiniões.

Judite Fiapo é apresentada ao leitor seja pela caracterização do Apresentador, seja mediante suas próprias falas, que comunicam suas ações e desejos. Natural de um mesmo ambiente que o Apresentador, a ribeira, Judite, desde muito cedo, dava sinais de sua sina: ser “cantadeira” e “dançadeira”, assemelhando-se à graça de “Carmiranda” e à técnica de “Fred Astere”. Criança precoce, Judite mostrava aspectos de sua inteligência, pelo menos, segundo o que ela mesma anuncia:

JUD. – Eu com um mês engatinhava,
com dois me pus a correr,
com três cantava e dançava
queria tudo saber,
com um ano o pai me botava
na escola, pra aprender!

Em contraponto, o Apresentador acaba destacando que, tendo sido seu professor, ela não era tão inteligente assim. Na verdade, toma para si um lugar de importância por tê-la ensinado, invertidamente, “do A pra trás”, num processo de desconstrução do que ela sabia, apontando para uma reconstrução de conhecimento, desta feita, em outras artes: “intelejumenta e ladina/ parecia o

satanás/ dançava com as pernas finas/ um passo adiante, outro atrás”. Resultado desse processo de novo aprendizado, enquanto cresce, Judite ganha a fama de namorar muito, conseqüência de seu latente exibicionismo. Destacando-se ao cantar o hino nacional, em chave paródica e com acento erótico-sensual (“Elvira Jupiranga amava Plácido...”), Judite chama a atenção da soldadesca, ao ponto de, no quartel, se relacionar com mais de vinte homens, entre tenentes, capitães, majores, cabos – sem que seus relacionamentos tivessem bons resultados. Termina ficando “com um soldado raso”, que, em troca de seu canto, como os demais, lhe oferece um soldo, numa marcha constante de desvalorização, equivalente às patentes pelas quais a protagonista passeia.

Nessa trajetória, chegou a cantar no coro da igreja, mas as senhoras invejavam os dons da protagonista e a difamavam, chamando-a de “seamostradeira” e, duvidando da sua moral, elas a apelidavam e diziam que “Essa qualquer um enraba / E vai dar charivari!”. Mas Judite não ficava calada e, retrucando a acusação, ameaçava aquelas que a difamavam, em detrimento de suas filhas que não conseguiam o mesmo destaque que ela. É interessante considerar que, como se disse anteriormente, o Apresentador, a esta altura, assume a máscara das mães que, numa espécie de metralhadora de palavras, atingem Judite em aspectos morais e relativos à sua honra.

A partir de grande discussão entre Judite e uma das senhoras, sua fama ganha dimensões nacionais ao ser recebida no antigo programa televisivo, de sucesso popular, o Cassino do Chacrinha, onde passa a ser “das chacretes rainha”, atestando – para o Apresentador – não só sua capacidade artística, mas, e principalmente, seu manejo com os artifícios de sua sexualidade. Na verdade, as possibilidades artísticas de Judite, novamente, aparecem em sentido invertido, como já fizera o Apresentador antes, pois ela se destaca não por suas qualidades, mas, antes, por ter sido expulsa do programa pelas buzinas e abacaxis que recebeu. Daí, neste momento, a protagonista poder afirmar que “Já estava esbodegada, /Sangrando boca e nariz” e que a sua fama crescia, invertidamente, sendo ela aplaudida, comentada e desmoralizada até ficar “seu nome na história” ao participar de um show em Serra Pelada.

Esta região do Estado do Pará ficou famosa na década de 1980 por ser um dos terrenos para garimpo com maior potencial de ouro do mundo, um local que

chegou a ter uma população aproximada de 80 mil pessoas, em sua maioria homens que iam à busca de ouro, como promessa de enriquecimento. Observa-se que, talvez, não seja mera coincidência uma possível aproximação de Judite com uma das mais famosas chacretes deste período, a Rita Cadillac, que, como se sabe, fez a esta altura uma apresentação, como sempre de forte apelo erótico, para mais de 50 mil homens neste mesmo garimpo.

Diferentemente da consagração, o que ocorre a Judite é uma definitiva desvalorização de sua imagem. Em Serra Pelada, durante a sua apresentação, “Enquanto a coisa esquentava /Eu [Judite] penerava o xerém,/ E quanto mais me assanhava /Tremelicando o sedém,/ Mais a canalha berrava”. Vale lembrar que o público do show faz uma série de referências a outras artistas de sucesso daquele contexto, não só pela sua *performance*, mas, também, pelo apelo sensual de suas apresentações como Fafá de Belém e Elba Ramalho. E os homens se agitavam, movidos pelo desejo erótico-sexual, prometendo pagar-lhe os mais altos valores pela realização de sua sanha: “Pago o abraço com ouro/ – Cada beijo uma pepita!”. A agitação, movida pela forte energia sexual, foi tamanha que todos os homens que assistiam a “artista” fizeram jus ao nome da Serra e ficaram todos pelados, vestidos “em traje de Adão”, correndo atrás de Judite.

Ela se revolta, xinga os homens, mas, na sua fuga, “entrou na peia, / Perdeu até a calçola, / Vestiu-se com roupa alheia / Saiu de lá de esmola / E foi parar na cadeia!”. Com esse resultado, Judite afirma que nem acontecendo as situações mais inusitadas, como “pata choca advogada” ou “lombriga ser senador”, ela voltaria à Serra Pelada.

3.1.2. A Guerreira Joanita Guabiraba

Este folheto conta, em primeira pessoa, a missão de uma mulher que tem sob sua guarda “cem virgens das Amazonas”, com o objetivo de as dar em casamento a maridos merecedores, “para formar uma pátria/ com Paz, Justiça e Amor”: a Guerreira Joanita Guabiraba. Obviamente, ao se dizer que este texto “conta”, compreende-se a tessitura da personagem que, narrativamente, enuncia-se e à sua história, utilizando-se de tais estratégias para ser “representada” teatralmente.

Desde os inícios, a guerreira traça um projeto de nação a ser formado com os filhos dessas virgens: uma nação “organizada/ exemplo de perfeição/ que será admirada/ por ímpio, ateu e cristão”. A esta altura, aparece um interlocutor: o Negociador, que se dispõe a trazer a proposta de maridos que poderiam implementar tal projeto. Mas, apesar dessa ajuda, a protagonista é enganada por sessenta homens desonestos que casam com as virgens – as assim chamadas amazonas – e constroem a vida com a prática de corrupção e roubo, no caminho contrário aos propósitos da mãe. De outro lado, ela é também surpreendida por quarenta homens honestos – agricultores, que trabalham com a terra, sem expectativas de grande enriquecimento, esperando apenas que as condições naturais lhes sejam favoráveis – que desposam o número restante de amazonas, mas, que, todavia, não podem ficar nas suas terras, devido à falta de condições para sobrevivência e migram para grandes centros urbanos, abandonando mulheres e filhos. Alguns desses homens retornam ou mandam notícias, outros se perdem ou casam novamente, mas são as mulheres/amazonas que ficam na terra desde o início, sofrendo com a seca e vendo, depois, a abundância com a chegada da chuva: ou seja, são essas mulheres que reerguem a nação. Para tanto, mesmo com todas as adversidades, Joanita Guabiraba se sente feliz por ter podido casar as amazonas e ser “mãe” de uma pátria, apesar da compreensão de que nem todos os seus filhos são “homens de bem”, devido à família que os formou.

No diálogo inicial com o ‘negociador’, Joanita exige que os maridos sejam “honestos e destemidos”, bem como “fogo não venham negar!”, numa valorização das possibilidades procriadoras femininas, propiciadoras da multiplicação dessa pátria nascente. As dez primeiras virgens se casam com “ministros”, viajam o mundo inteiro “com o dinheiro da nação/ Em hotéis de cinco estrelas/ gastaram mais que sultão”, roubam bancos e os filhos que tem “são ratos perfeitos”.

Em seguida, a guerreira dá mais dez virgens para se casarem, agora, com senadores, produtores de leis que “o país podem salvar”. Outra vez, as esposas viajaram pelo mundo com seus maridos e as leis “engavetaram”, sem preocupar-se com os direitos alheios. As jovens se tornaram damas da sociedade e “nem os filhos educaram”. Não se deixando dobrar em seus propósitos, Joanita continua seu projeto e mais dez virgens foram “investidas” pela guerreira, como “capital depositado”, desta feita, entregues a “ilustres deputados” – com mandatos e eleitos

pelo povo – que “no começo foram honestos/ mas pegaram a barganhar/ tantos foram os desacertos/ que não voltaram a acertar”. De novo, as mulheres, uma vez casadas, entregam-se ao consumismo desenfreado e a uma vida de desfrutes.

A protagonista, começa a perceber que os maridos, até então escolhidos, não eram realmente os homens que ela esperava para formar sua pátria idealizada, pois as virgens “casaram com peralvilhos/ que só terão por futuro/ a cadeia ou o exílio”. As próximas dez jovens foram dadas em casamento, agora, para governadores que “têm de serviços prestados/ larga folha de louvores!”, em favor de seus Estados. Mas o que ela não previa é que logo que se casaram “começou a perdição”, porque o nepotismo foi consagrado ao ponto de se ter “emprego pra tios, primos, / cunhados, amigo, irmão/ os parentes tinham arrimo/ contrato, nomeação!”; além disso, os bens públicos eram utilizados para benefícios pessoais: “carro oficial na porta/ pra toda uma geração”, ou ainda, privilégios desonestos, como a dispensa de impostos, que afundavam os Estados.

Saindo do universo político, o Negociador, agora, destaca como possíveis maridos, de outras dez virgens, industriais afamados, que construíram várias fábricas, que, todavia, “os rios poluíram/ com conseqüências fatais!”, atingindo as altas camadas do ar, nas quais “os gases em combustão/ mantinham asfixiada/ toda a população”. No entanto, mesmo com todos os percalços que desmotivariam o sonho de Joanita Guabiraba, ela não desiste: “- Continuarei minha lida/ enquanto forças tiver!”.

Dez empresários de carreira se casaram com outras virgens, na promessa de tornarem “esta nação – a primeira!”, porém eles desbravaram vastas extensões de terra, executaram projetos com “capital estrangeiro”, com nenhuma partilha “pro país hospedeiro”. E Joanita reconhece que os maridos não foram boas escolhas: “Por mais que tenha tentado/ só encontro cafagestes [cafajestes]!/ Por mais que haja lutado/ só me deparo com pestes!”

Restando apenas quarenta virgens, Joanita reforça que vai analisar bem os maridos e faz novas exigências ao Negociador, apresentando uma lista de características que os maridos não podem ser, a exemplo de “pelintra”, “metido a gostosão”, “potoqueiro”, “farrista”, “loroteiro”, “entolão”, “raparigueiro”, “quanguista”, “enjoado”, “cachaceiro”, bem como profissões que os maridos não devem seguir – todas elas decantadas em suas desvantagens, quase sempre associadas à

exploração: “marinheiro”, “camioneiro”, “avioneiro”, “engenheiro”, “carcereiro”, “porteiro”, “padre”, sacristão”, “rei”, “capitão”. O Negociador afirma que não vai trazer “sacripanta ou maganão/ nem mártir nem condenado/ nem rei nem capitão/ nem ladrão nem soldado/ nem príncipe nem sultão!”, e apresenta um novo perfil de homens que atenderiam aos pré-requisitos da guerreira para as virgens que faltam se casar: “eu trago quarenta homens/ lavradores da ribeira/ depõem na terra seu beijo/ sua esperança fagueira/ na semente – seu desejo/ no verde – sua bandeira!”.

Em oposição a toda a riqueza financeira e/ou poder político dos homens anteriores, que se casaram com as virgens, os últimos maridos eram “agricultores sem luxo”. Agora, sim, destacam-se suas ligações com a terra e suas propriedades gerativas, sementes de um futuro promissor para a nova pátria. Todas as quarenta virgens, com um mês de casadas já estavam grávidas, respondendo ao desejo de criação de novos filhos para a pátria em surgimento e, “em nome da nova pátria, agüentaram o repuxo!”. O que não se esperava é que a terra, tão amada pelos agricultores, sofreria pela falta de chuva na região e os homens, impelidos pelas mesmas condições naturais que lhes caracterizavam, migraram, “deixaram a terra/ - o pau-de-arara os levou.../ -- Só as mulheres ficaram/ com os filhos de seu amor!”.

A voz da personagem, tornada radicalmente uma voz narrativa, assume a função de falar sobre o que acontece seja às mulheres que restaram na terra, seja mesmo à própria geografia local. Com os homens longe e a seca na região, as mulheres e seus filhos viveram “tempo de fome”, “sede” e “dor”. Muitos maridos, longe de suas terras, morreram lutando, outros se casaram novamente, “- de volta – poucos vieram!..”. Por seu turno, “as mulheres Amazonas/ firmes, tristes, pacientes, esperam anos seguidos”, esperando a volta desses homens, que, diferentemente do mito de Ulisses, não retornam. Manipulando as dimensões de tempo, que regem os ritmos da própria terra, as mulheres, quando “correram as águas no chão!”, fertilizando-o e trazendo nova vida, “plantaram novas sementes”, acreditando no futuro, e “ergueram a nova nação”, tão esperada desde os inícios da narrativa. Por fim, mesmo não tendo casado com ninguém, como uma grande mãe da nação, a Guerreira Joanita Guabiraba reconhece que tem milhões e milhões de filhos “alguns deles – peralvilhos/ - os outros – homens de bem!”.

3.1.3. Viagem no Pau-de-Arara

Neste texto, apresenta-se a história de sete personagens, seis dos quais saem do Nordeste brasileiro, fugindo da seca, num pau-de-arara⁹, em busca de melhores condições de vida, e um que é responsável pela condução do veículo, o Motorista. Desses, cinco são femininos: Graça, Dores, Maria Doida, Viúva e Buchuda; e dois masculinos: o Motorista e Cachoeira.

O enredo inicia com a subida dos personagens no pau-de-arara e retrata o conflito da viagem nesse veículo, mas sem um ponto de chegada. Os personagens migrantes, em primeira pessoa, contam o que sentem em relação à terra que deixam e suas condições, à expectativa do novo mundo no qual chegarão, bem como à maneira como os companheiros de viagem estão se comportando nesse percurso. Com estes personagens, se percebe um interesse da autora em dar voz ao olhar e às problemáticas enfrentadas pelas mulheres nordestinas, porém a grande quantidade de personagens femininos também remeteria a um primeiro fluxo de migração que já teria levado os homens – que poderiam ser pais, esposos, irmãos, primos, sobrinhos e filhos – para as grandes cidades e, nesse momento, seria o período de ida das mulheres.

O problema motivador dessa migração é a seca, mas existe um grande desejo em ficar nas suas terras, é o que confirmam todas as vozes presentes no texto – em estrofes nas quais a totalidade dos personagens fala, à guisa de coro, atualizando a função coletiva de expressão de desejos e anseios de uma comunidade de origem: “Corre corre lacobchia/ Que o jeito é viajar/ Quer de noite quer de dia/ Vão as rodas nos levar/ Quer no pingo do meidia/ A vontade é de ficar!”. Essa estrofe, que dá voz ao coro, retorna, em outros momentos em que se faz necessária a expressão desse sentimento coletivo seja de melancolia em relação ao espaço de origem abandonado, seja a incerteza em relação ao destino que se aproxima.

⁹ Nome popular dado um caminhão de médio porte que, entre as décadas de 1900 e 1970, transportava migrantes nordestinos para os grandes centros econômicos do Brasil.

Essa incerteza é ladeada pela voz do Motorista, na verdade o personagem que, primeiramente, travará a relação com passageiros e com o meio de transporte usado para a partida:

Os homens chega ligeiro
a meninada se espaia
mulher que atrepa em poleiro
vai arrepanhando a saia
– se o macho sobe cabreiro
as feme as vezes desmaia.

A partir dessa primeira relação, as personagens começam a se enunciar. A primeira delas é Maria das Graças, que logo deixa às claras sua insatisfação com a partida de seu lugar de origem: “Se a seca não me despacha/ Eu não saía daqui!”. Esta é seguida pela voz de Maria das Dores, que, ao contrário, aceita sua condição, pois, “Já que não tenho outro jeito/ Me vou por este mundão!”, na medida em que leva consigo a terra no peito e o povo no coração. Estas duas atitudes das mulheres marcam posições em contraste, reveladores de dois modos de ver o mesmo evento, que se entrelaçam nas relações com a terra e com as dinâmicas de gênero. Graça nasceu no Cariri e Dores é sertaneja, ambas se originam das regiões mais secas do Nordeste brasileiro; seus nomes significam experiências de alegria e tristeza, respectivamente. As duas personagens representam todas as mulheres migrantes que sofrem, se emocionam, se alegram:

Nessa terra vi desgraça/ Coisa boa também vi (Graça)
Levo a terra no meu peito/ Meu povo no coração (Dores).

O percurso da viagem, em suas dificuldades para os passageiros, será descrito pelo Motorista. Desconfortável, porque não tem condições de dormida, nem banheiros, além das pequenas condições financeiras dos viajantes, fazendo com que o trajeto seja marcado por sono, fome, cansaço, além da saudade de casa e o receio do que haverão de encontrar no novo destino: “Nem hotel nem restaurante/ Nem banheiro pros aperto/ Se a vontade vem num instante/ Pra não haver desacerto/ - mulher à esquerda e adiante/ - homem do lado direito!”. Mas o receio não tira, do coração de todos, o desejo de viver, como vemos, de novo, na voz em

coro: “Corre corre lacoquia/ Corre corre pra chegar/ Quer de noite quer de dia/ Aonde possa escapar/ Quer no pingo do meidia/ Quero viver e sonhar!”.

Dentre as outras personagens femininas, duas não apresentam nomes próprios e uma traz um nome próprio seguido da marca social “doida”. Estas retratam fases da vida da mulher nordestina que vivia a realidade da pobreza, fome, seca e migração. A primeira que se apresenta é a *Viúva*: “Eu sou mais uma viúva/ De marido ainda vivo/ Tragado pela cidade/ Pela cidade engolido/ Que deixou na orfandade/ Catorze filhos nascidos!”. Essa personagem reflete a realidade de várias famílias do interior nordestino, cujos pais e maridos migravam para grandes cidades com a promessa de trabalho e melhores condições de vida, que resultariam em um retorno deles à terra natal ou na condução da família para essa nova cidade. Porém a promessa não se cumpria e os homens chegavam a não mandar mais notícias, deixando a mulher “viúva”, em vida, e responsável pelos filhos. A *Buchuda*, ou seja, grávida, representa a mulher que, prestes a dar à luz um filho, se desloca com o marido ou para encontrar o marido – se este já tiver migrado: “Deixo a casa sem vivente/ Deixo a panela vazia/ Deixo o paiol sem semente/ Deixo a antiga alegria/ Levo apenas no meu ventre/ Quem vou dar à luz um dia!”.

Depois dessas duas, aparece *Maria Doida*. “Me chamam Maria Doida/ Só eu conheço a razão/ Meu pai morreu na cadeia/ Por ter roubado feijão/ Pra matar a nossa fome/ Remir nossa precisão!”. Ela apresenta a realidade das mulheres que, por conta do sofrimento, ocasionadas pela desigualdade, acabam por ser alijadas da sociedade, marcadas pela perda do equilíbrio mental e vivendo “assombradas”. Esta personagem dá voz àquelas mulheres que não tiveram a oportunidade básica do acesso à comida e que foram marcadas por injustiças, como a privação de conviver com o pai ou ainda acompanhar sua prisão e morte por conta da necessidade de alimentação dele e de sua família.

Ao apresentar o problema do roubo para comer, a autora critica, através de uma fala da “buchuda”, a discrepância de tratamento entre pobres e ricos, ou seja, a desigualdade social que privilegia uns em troca do sofrimento de outros:

Por um saco de feijão
vai o pobre pra cadeia
só tem nome de ladrão

quem não tem seu pé-de-meia
o rico rouba um bilhão
nem dizem que é coisa feia!

Essa postura da dramaturga, que pela voz da personagem apresenta a crítica e a denúncia social, também é encontrada em outro momento do texto quando se retoma a reflexão sobre a desigualdade e Graça diz:

Somos pobres, esquecidos
pelos donos dos governos
mas tão eles iludidos
seu poder não é eterno
um dia são sacudidos
pras profundas dos infernos!

Ou, ainda, quando o coro afirma:

E por mais que se mereça
ajuda ninguém nos dá
tanto faz dar na cabeça,
como na cabeça dar
cada governo que esqueça
que tem de nos ajudar!

Cachoeira, único personagem masculino migrante – lembre-se que o motorista trabalha no transporte dessas pessoas, mas não se caracteriza como migrante, pois deve retornar, ao menos, para buscar novos grupos viajantes –, também sofre com a partida da sua terra e, discorrendo sobre os governos, os compara a Judas Iscariotes, considerado o traidor de Jesus Cristo na tradição cristã, devido à comercialização do território brasileiro para outros países, por preços baixos:

Mil mortes são penas frias
na vida do trapaceiro
Judas nas judiarias
Judas – por trinta dinheiro
vendem a pátria todo dia
ao capital estrangeiro!

Nesse último trecho se percebe uma inserção clara da intenção da autora, na fala do personagem, ao questionar o problema da venda de posses brasileiras para o capital estrangeiro. Uma nova reflexão, apresentada no enredo, é que as mulheres são diferentes e que as discrepâncias entre elas são coordenadas pela “criação” que, geralmente, se dá pelas mãos de uma outra mulher, com bem afirma Maria Doida:

Existe tanta Maria
 amarela, branca, preta
 doida, santa, quente, fria
 a criação é que ajeita
 minha mãe remava e dizia
 – “Maria, mija e te deita”!

Outro problema presente na vida da mulher nordestina dessa época, em decorrência da situação financeira e da longa distância entre a zona rural e os hospitais, era a gravidez e os partos sem acompanhamento médico, o que gerava a morte de muitas mulheres e crianças:

Morreu comadre Inocência
 de fraqueza e inanição
 nos trabalhos da emergência
 pariu sem ter condição
 morreu ela e a criança
 o sangue empapando o chão!

Nessa estrofe, destaca-se o nome da comadre: “Inocência”, o que remete a uma característica da mulher: inocente aprendendo com os desafios do cotidiano sofrido, cenário em que algumas morrem e outras migram para sobreviver.

No percurso, de migração e de fuga da realidade cotidiana e de esperança naquela que se aproxima, Graça e Dores relembram todas as principais secas vividas no século XX até a década de 1970 quando se acredita, conforme indicações dos personagens do próprio texto, seja a época da publicação deste, já que não se tem comprovação documentada desta data. Esse percurso histórico comprova o quanto o povo nordestino sofreu com a seca e repetiu os fluxos migratórios, vivendo todas as emoções geradas por essas ações.

Graça

Seca de setenta e sete
 A de quinze vem depois
 A seca de dezenove
 A seca de trinta e dois
 O povo sempre mais pobre
 - seca em quarenta e dois!

Dores

Seca em cinqüenta e um
 Cinqüenta e dois foi um horror
 Cinqüenta e oito tirano
 Setenta foi um clamor
 Daí pra cá cinco anos
 De secura e de pavor!

O texto encerra com a fala de todos os personagens destacando que, a qualquer hora, o dever na vida é lutar e que esperam “um dia voltar” para a terra que deixaram, o que apresenta a disposição em enfrentar o desafio da sobrevivência, mantendo o amor à terra natal guardado.

3.1.4. Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça

Neste cordel, agora escrito em décimas, a autora apresenta dois personagens, a Noiva que acusa o Noivo e esse que se defende, ambos em virtude da não consumação do casamento do casal. Dividido em três partes (a acusação, a defesa e a sentença), este texto apresenta apenas estes dois personagens que, à maneira de depoimento, declaram os fatos acontecidos. Este texto, como já se discutiu, apresenta a hibridez entre gêneros e formas, entre o teatro e o cordel, caracterizada e materializada pela presença de três rubricas definidoras da ação na peça: “acusação da noiva”, “defesa do noivo” e “a noiva dá a sentença”, bem como pela quantidade de travessões – indicadores de falas dos personagens – na maioria dos versos que compõem a obra.

Inicialmente, a Noiva, remetendo ao passado, deixa às claras que estava à procura de um marido, recorrendo a uma série de expedientes: faz simpatias, promessas e acordos com santos para casar, porém não realiza, de pronto, o seu

propósito. Sem desistir, procura entidades místicas para conseguir um esposo e, finalmente, tem o seu desejo atendido. Bom número dos versos da primeira parte, dá-se mediante a descrição desses artifícios, todos ancorados nas crenças e costumes populares, espécie de levantamento de um universo rico e diverso da cultura popular do Nordeste. Ao cabo desta primeira remissão ao passado, ela passa a narrar o encontro com o Noivo. Novos elementos começam a surgir, depois que o casamento se dá: no caminho para a noite de núpcias o marido se incomoda com os desejos sexuais da mulher, começa a rezar a “Deus” para que apareça algo que atrapalhe a continuação daquele casamento e surge uma onça que termina atacando o casal. O imbróglio entre o Noivo, a Noiva e a onça culmina na contenda, em júri, para que o casamento, não consumado, seja desfeito.

Debatendo tabus como a instituição do casamento, a superioridade social/sexual masculina e os desejos sexuais femininas, o folheto *Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça* discute, aos risos, problemas sociais recorrentes na segunda metade do século XX, com a ressalva de serem desafios já questionados por artistas populares como a própria Lourdes Ramalho, experiência já mais freqüente em outras categorias literárias, devido a uma maior presença da autoria feminina.

Na acusação da noiva, essa personagem conta toda a sua saga de mulher que fez “[...] jura, jejum, pedido/ Pra encontrar o maganão!”, ou seja, tentou de diversas maneiras um casamento – uma exigência social que resultava em exclusão das mulheres solteiras. Inicialmente a noiva reza para santos católicos, como Santo Orago, São Tiago e Santo Antônio – conhecido por ser o santo ‘casamenteiro’ - ressaltando a fé cristã a partir dessa doutrina. Depois, se permite fazer simpatias, destacando as crenças populares: “Pus facão em bananeira,/ Dei nó em caranguejeira/ Foi um sapo costurado/ a tensão do desgramado/ De quem fosse companheira!”. Como não logra resultado, a personagem busca maneiras místicas, recorrendo a ritos de “macumba”, “quizumba” e “bruxaria”, para alcançar seu objetivo e vai até as que seriam últimas conseqüências: “Prece elevei ao Capeta,/ Entreguei-me a Satanás /Fiz pacto com Ferrabrás/ Prometi sangue ao Perneta!”. A partir dessa nova postura, a Noiva encontra o esperado e o Noivo se casa com ela, mas o resultado não é positivo:

Aí a sorte mudou,
 Apareceu o casamento,
 Mais foi esse o meu tormento,
 Minha vida desandou!
 Minha tristeza aumentou
 Aumentou a tentação,
 Mal deu o padre a benção
 Como alguém que se desterra,
 Subi pra morar na serra
 - num lastro de caminhão!

Numa mudança de destino que se dá, combinada com a mudança do lugar de residência, para que se cumpram as núpcias, o casal sobe a serra. Todavia, em um dado ponto do caminho, o caminhão não mais consegue subir e os recém-casados precisam seguir a pé. Neste percurso, são surpreendidos por uma onça. O animal provoca uma reação diversa nos dois. A Noiva pede socorro ao homem: “- ‘Acode tua mulher!’/ Grito eu de tombo em tombo”, mas, desconstruindo a postura protetora masculina “Ele, por cima do lombo:/ - ‘Ah, salve-se quem puder!’/ E, em meio ao labacé/ Trepá num pau, que nem gato,/ Gruda feito carrapato...” e é a mulher que, numa inversão de papéis, enfrenta, como sinal de coragem e força, em luta física, a onça: “As duas de sangue quente/ E naquele continente/ Era tanta arrelia/ - Que as vezes atrás eu ia/ - As vezes ela ia na frente...”. Na briga, em que se confundem mulher e animal, em valentia e força, a onça acaba por revelar-se, nessa dupla identidade, dialeticamente reveladora, também, da identidade da Noiva:

[...]

 -- Daí a pouco, de branco,
 mas parecendo donzela,
 bufando – lá vinha ela,
 -- onça-noiva esfeбриada
 ou noiva-onça embrulhada
 dentro do véu-e-capela!

O final da história ela se nega a contar e afirma que a verdade tem que ser dita pelo homem: “Em esternegue – é melhor que/ Nada se possa esconder.../ - E o noivo, sem falsidade,/ Diga o papel da verdade/ E não eu – que sou mulher!”. Nesse momento, se percebe uma intenção da personagem em assumir o papel tipicamente

feminino nas relações, ressaltando, diante da gravidade do fato, e, ao mesmo tempo, dissimulando que poderia mentir.

Começa, daí, a defesa do noivo. Ele afirma que ela se queixa, mas o prejudicado teria sido ele: “Se só queria um marido/ Pra poder atanzar,/ Detratar e humilhar/ E depois deixar fudido?”. O personagem conta sua história desde criança e apresenta uma outra perspectiva: antes dele nascer, seu pai queria que o bebê fosse homem e sua mãe que fosse mulher, porém a parteira teria se atrapalhado e, quando ele nasceu, não definiu o seu sexo – o “Desde então, a cada dia,/ Numa grande confusão/ E maior desunião,/ Se a ceroula vestia,/ Amanhã já amanhecia/ Vestido de camisa!”. A criança foi criada sem saber se era homem ou mulher, marcando, então, uma indefinição de sua identidade de gênero e, portanto, sem saber quais posturas sociais deveria assumir ou não, a partir do seu sexo biológico e da sua relação com os outros:

E taludo fui ficando
 numa e noutra acostumado,
 tava um dia no roçado
 no outro tava bordando...
 E a vida foi passando
 eu a remar dos dois lados...
 - Morre os pais – fico assombrado
 temendo o grande desfecho,
 num pavor desadorado,
 tremendo, destrambelhado
 - sem saber qual o meu “secho”...

A confusão só apresentou sinais de resolução quando a parteira disse para ele alguns posicionamentos, defendidos pelo próprio sexo feminino. “[...]/ - “Seja homem, meu rapaz”!/ - “Mulher já existe demais!”/ [...] - “No macho tudo se investe/ E mulher tem que só peste/ Atrás de arranjar marido”...”. Nessa situação, a autora utiliza-se da visão de muitas mulheres que apontam vantagens no sexo masculino e que as mulheres vivem em busca do casamento, como possibilidade de realização social e sexual.

Como homem, se casa com a Noiva, mas, conforme ele, logo após a cerimônia, já na volta para casa, ela já teria começado a buscar a consumação do casamento e “Eu – sem querer vadiagem,/ Humilhado que nem réu.../ Ela – escondida no véu, / Mesmo trajada de branco, / Tava pegando no “arranco”,/

Ardendo no fogaréu...”. Quebrando outro tabu – o do homem que procuraria a mulher na noite de núpcias -, nesse casamento é a mulher quem primeiro procura o homem para buscar a relação sexual, mas ele, sem a devida preparação para o ato, se assusta e começa a rezar para que algo aconteça, clama a Deus que o livre “dessa armadilha” e depois conclama seres fantásticos do imaginário popular – neste momento são citados dezenas de nomes, em cinco estrofes – para que o livre daquela situação. Nesta cena, novamente se percebe a intenção da autora em cultivar nos seus personagens a intercessão de divindades boas ou más e eles, por escolherem as opções negativas, sofrem com os resultados.

Ao terminar a oração, surge a onça – que, se é um transtorno, acaba figurando como solução para a difícil situação. Mais uma vez, confundem-se onça e Noiva, como já se viu no discurso feminino, marcando a situação sem saída do noivo, diante do conflito:

[...]
 Vi-me, então, na entaladela
 indo abaixo a jeringonça,
 pois via na noiva – a onça,
 via na onça – a donzela...
 [...]
 -- pois ou eu comia a moça
 ou a onça me comia!

Confundidas as duas, o Noivo, que estava trepado em uma árvore, se joga em cima de uma delas. Nesse ato, ele livra a mulher, mas “- Levou-me a onça um “bocado!” [o seu órgão sexual]/ Sentiu-se a noiva ultrajada,/ Injustiçada, roubada/ Mas eu fiquei... Sossegado!”. A partir daquele instante, sem o seu órgão, o noivo não poderia atender mais aos desejos sexuais de sua esposa e a autora – questionando muitas posturas sociais nas quais se predominava o desejo sexual masculino, independente do feminino – apresenta uma personagem que reclama por isso, inclusive, apresentando o exemplo de outras mulheres, à maneira de sentença:

Muita mulher diz: - “Não passo
 sem um marido aprumado!
 - Eu, tomei o bonde errado!
 - Se essa não quer um sacana,
 - não quer aquela um banana

- nem eu – DESENBANANADO!...

3.2. Lourdes Ramalho e a postura do intelectual orgânico

Em sua produção literária, Lourdes Ramalho aproveita as linhas e entrelinhas, personagens e cenários para também questionar o seu público leitor, e por reflexo a sociedade, sobre desafios sociais enfrentados pela comunidade. Aproximando-se dos passos apontados por Antonio Gramsci, sobre uma das funções sociais da literatura, a autora utiliza essa arte para comunicar ao povo sobre a identidade da sua região, seus aspectos culturais e proporcionar ao próprio povo a oportunidade de ‘se ver’ nos textos. Porém, ela não se limita a apenas mostrar ao povo essa realidade: sua postura voltada a promover uma identificação do público-leitor com os personagens e situações, construídos em sua dramaturgia, busca provocar uma mudança de consciência.

Apesar de não “ser povo”, num sentido associado à noção de classe, Ramalho assume o papel de intelectual orgânica dessa classe e utiliza da sua dramaturgia para provocar atitudes de contra-hegemonia, frente a uma sociedade marcada pela dominação social e intelectual burguesa, estimulando a capacidade do leitor em observar, retomando Chauí (1993, p. 90), “os acontecimentos, o espaço, o tempo, o trabalho e o lazer, a dominação e a liberdade, o possível e o impossível, o necessário e o contingente, as instituições sociais e políticas, a cultura” de uma maneira que respeite os aspectos populares.

Na presente pesquisa, além do que está escrito nos textos que compõem o *corpus*, nota-se uma postura mais radical da autora voltada a uma atitude nacional-popular quando ela decide publicar sua dramaturgia no suporte folheto. Entende-se que Ramalho quer estabelecer uma comunicação ainda mais íntima com o seu público-leitor, ao ponto de se utilizar de um veículo popular, barato, de fácil manuseio e com linguagem acessível - o que não exige muito dinheiro nem abastada instrução escolar - bem como mostrar aos seus leitores que, por ventura, sejam da classe dominante, que ela tem um olhar crítico perante os problemas sociais que desafiam a sociedade contemporânea, bem como que se utiliza de sua

produção artística para difundir posições próprias e estimular aqueles “dominados” a assumirem uma nova postura perante esses desafios.

Portanto, pode-se afirmar que a autora se posiciona como intelectual orgânica do povo e questiona dois problemas que interferem no seu cotidiano, os quais serão analisados: 1) a posição da mulher na sociedade, confronto com tabus e sua relação com o universo masculino e 2) a desigualdade social, descaso dos poderes públicos para com o pobre e o privilégio concedido aos ricos e ao capital estrangeiro.

3.2.1. Sobre o feminino e suas conquistas

Em confronto a uma sociedade dominada pelo patriarcalismo, o movimento feminista contemporâneo se apresenta como uma nova prática das mulheres no mundo, em busca de pôr fim à dominação masculina. Conforme Castells (2000), o movimento “irrompeu primeiro nos Estados Unidos no final dos anos 60 e depois na Europa no início da década de 70”, difundindo-se, em seguida, por todo o mundo. A natureza do feminismo é:

[...] a (re)definição da identidade da mulher: ora afirmando haver igualdade entre homens e mulheres, desligando do gênero diferenças biológicas e culturais; ora, contrariamente, afirmando a especificidade essencial da mulher, frequentemente declarando, também, a superioridade das práticas femininas como fontes de realização humana; ou ainda, declarando a necessidade de abandonar o mundo masculino e recriar a vida assim como a sexualidade, na comunidade feminina. Em todos os casos, seja por meio da igualdade, da diferença ou da separação, o que é negado é a identidade da mulher conforme definida pelos homens e venerada na família patriarcal (p. 211).

No Brasil, conforme Silva (2005), em meados da década de 1960, o movimento feminista questiona o masculino e o feminino, trazendo à luz a opinião “de que a mulher não está para o privado, assim como o homem não está para o público mostrando que essas construções são arbitrárias e que as mulheres poderiam assumir cargos públicos, vivenciar a política de diferentes maneiras” (p. 114). Nas décadas seguintes se configura um novo cenário que se contrapõe à realidade vivenciada na primeira metade do século XX, quando havia uma difusão

de movimentos feministas de inspiração marxista, visto que “questões micro que tratam do cotidiano, da subjetividade feminina são agora incorporadas nas discussões feministas” (p. 115).

Porém, mesmo indo de encontro à dominação masculina, Silva (2005) questiona a construção do feminino nos seus díspares discursos. Segundo ela, “quando não é o oposto do masculino, é um feminino predestinado, essencialista, definido a partir da genitália que se encarrega, sendo esta, ao mesmo tempo, definidora de seus gestos, gostos, gozos e desejos” (p. 109). A pesquisadora expõe que “o grande problema do pensamento feminista é, pois, essa dicotomização entre o masculino e o feminino, e que mesmo considerando as diferenças culturais não questiona as categorias de gênero e sexo” (p. 114). Mas, ela descobre aspectos que favorecem o desenvolvimento da mulher na sociedade:

A importância do feminismo está no fato de nos fazer ver de forma diferente o corpo, o sexo, a mulher, a sexualidade. Em diferentes momentos da história deparamo-nos com mulheres questionadoras do seu lugar, do lugar que ocupa no lar, no trabalho, nas artes, e isso teve uma contribuição incomensurável para as ciências humanas como um todo, para a literatura (p. 111).

Essa autora defende que no universo literário não se deveria estigmatizar a produção como sendo isoladamente feminina, mas como humana que tem a oportunidade de discorrer sobre os mais profundos aspectos da vida de mulheres e homens:

A história das mulheres escritoras discutidas pelo feminismo, geralmente reproduz o mito da vagina escritora, ressentida com o falo (masculino) ou porque foi abandonada ou porque inveja aquele. Fazer uma história das mulheres, das dramaturgas e literatas, apontando para as condições histórico-sociais onde aquelas estão inseridas, ver as rupturas e descontinuidades de suas escritas, entender as relações de poder que se inscrevem nos textos e que modelos de feminino estão sendo quebrados, (re)criados, é querer estudar o feminino sem a premissa de que o mesmo existe em si, pronto para ser estudado (SILVA, 2005, p. 110).

Nos quatro textos analisados, as personagens femininas são maioria. Elas se constituem protagonistas em três dos quatro folhetos, tendo os seus nomes, inclusive, nos respectivos títulos dos textos que protagonizam. Além delas, formam a lista feminina, as mulheres que discutem com Judite Fiapo; as cem amazonas que estão sob a guarda de Joanita Guabiraba; além de “Graça”, “Dores”, “Maria Doida”, “Viúva” e “Buchuda”, na *Viagem no Pau-de-Arara*.

A partir dessas personalidades, se percebe que Lourdes Ramalho utiliza seus textos para discutir problemas sociais que envolvem a mulher, a exemplo da desvalorização em relação ao homem, o conservadorismo e a submissão dos seus desejos sexuais, e apresenta novas posturas com mulheres ousadas, guerreiras, corajosas e contestadoras, como se observará.

Em *Judite Fiapo na Serra Pelada*, mesmo a protagonista sofrendo humilhações, sendo desvalorizada por ser artista, a autora mostra que ela foi uma criança com características destacáveis, como aquela de toda uma tradição de heróis populares como “Cancão de Fogo” e “João Grilo”, tornando-se uma mulher ousada e indo de encontro aos valores morais. Por ser artista, Judite é “afamada” e discriminada por mulheres conservadoras, chegando a sofrer violências morais e físicas, ao instigar a sexualidade da sua platéia, em sua maioria masculina, e, contrariando a expectativa, não se submeter a assédios dos que a consideravam possível “prostituta”. Já em *A Guerreira Joanita Guabiraba*, Ramalho amplia o destaque à capacidade feminina quando apresenta uma protagonista, adjetivada de guerreira, que tem sob sua responsabilidade a guarda de cem amazonas – nome que também significa guerreiras – o que faz de Guabiraba uma mulher com perfil ainda mais forte. Durante o enredo, ela chega a ser enganada por sessenta dos homens que pedem as “mãos” das amazonas em casamento, devido à sua capacidade de acreditar nos outros, mas em nenhum momento deixa de crer no seu sonho e exigir um perfil ideal dos homens. Mesmo não tendo sucesso com todos os maridos das amazonas, Joanita termina a história orgulhosa por também se sentir mãe dos filhos daquelas que estavam sob sua guarda, apesar de alguns serem “peralvilhos” outros “homens de bem”. Essa característica de mulher guerreira que é mãe de todos reflete a capacidade maternal da mulher que precisa ser guerreira para criar os filhos perante os percalços financeiros, sociais e emocionais, filhos que nem sempre são “homens de bem”, mas que a oferecem o dom da maternidade.

Joanita, enquanto mulher e mãe, seja das donzelas, ou da própria pátria, apresenta-se como depositária de um projeto de igualdade e solidariedade, só possível, ao que parece, mediante a ação desestabilizadora da ordem patriarcal, desta feita, ainda promovida por uma mulher que espera nos homens a possibilidade das condições para esta nova ordem. Curiosamente, os filhos da pátria surgida, mesmo que sejam, ainda, advindos do modelo tradicional de família, são filhos de homens do povo – perfil idealizado do masculino –, ausentes dessa nova pátria com forte apelo matriarcal.

De outro lado, com algumas das personagens amazonas, a autora mostra o perfil da mulher que também é manipulada pelos seus maridos, aquela que se corrompe perante a corrupção, desonestidade, ao roubo e que não é mãe educadora dos seus filhos, em oposição àquelas que viram os seus maridos saírem de casa em busca da sobrevivência e tiveram de ser guerreiras – amazonas – para sustentar filhos na pobreza, na seca, manter a alegria de viver, o equilíbrio emocional e alcançar até a oportunidade política de reerguer a nação.

No folheto *Viagem no Pau-de-Arara*, as cinco personagens mulheres também refletem a capacidade feminina, no cenário da migração dos nordestinos. “Graça” e “Dores” mostram os dois lados da mulher: o ser que se alegra e tem coragem, constrói planos, têm sonhos, e o que sofre, relembra as dores do passado, tem medo do que acontecerá no futuro, a exemplo da “Viúva” que, como algumas das amazonas (do folheto analisado anteriormente), perderam os seus maridos para a migração. Eles, em busca de melhores condições de vida, viajam para os grandes centros urbanos e não enviam mais notícias, deixando para trás a esposa e, muitas vezes, filhos. A “Buchuda” apresenta a mulher jovem, inexperiente, que casou há pouco tempo, logo engravidou e vai ao encontro do marido numa grande cidade, sem saber o que a espera. Já “Maria Doida” mostra a mulher que, devido ao sofrimento, perde o controle de suas capacidades, sendo rejeitada socialmente e carregando na história “assombrações” de um passado repleto de sofrimento e perda.

A Noiva, do folheto *Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça*, aponta outra capacidade feminina: a de contestação. A partir desse texto, a autora discorre sobre as necessidades das mulheres e suas potencialidades de lutar para supri-las, bem como de justificar suas posições perante um compromisso assumido socialmente,

como o casamento. Apresenta-se uma mulher corajosa ao colocar o “homem” na justiça e apresentar argumentos coerentes, que vão de encontro a tabus sociais, como a qualidade na vida sexual e uma latente homossexualidade.

Mesmo no Nordeste brasileiro, conhecido como o local do coronelismo, do imaginário da força masculina, dos grandes políticos homens, Lourdes Ramalho torna acessível à comunidade, com uma linguagem popular, debates que apontam uma nova mulher: artista, guerreira, firme, contestadora, corajosa e questiona as mulheres conservadoras, submissas e desonestas. Como uma intelectual orgânica, que sabe do histórico da mulher nordestina, sofredora e com baixo prestígio social em relação ao homem, ela proporciona, a partir de seus textos, um novo olhar para as questões que envolvem o universo feminino e suas capacidades e necessidades.

Ao discorrer sobre a potencialidade feminina, Lourdes Ramalho gera uma reflexão sobre gênero que, conforme Gouveia e Camurça (1999),

[...] se refere às relações entre mulheres e homens, mulheres e mulheres, homens e homens. Todas estas relações criam várias desigualdades, fazendo com que alguns tenham mais poder sobre os outros, sejam considerados mais importantes e respeitados na sociedade. Isto também faz com que algumas pessoas tenham mais liberdade e oportunidade para se desenvolver do que outras (p. 13).

É perceptível, nesses textos, uma discussão sobre as relações *mulher-homem* e *mulher-mulher*. Ao observar toda a potencialidade feminina, se apresentam mulheres que conquistam espaços até então dominados pelos homens, o que provoca uma relação mulher-homem. No primeiro caso, Judite Fiapo divide a cena do espetáculo com o Apresentador que foi seu professor, bem como afirma que seu pai a colocou cedo na escola, o que nos apresenta dois personagens masculinos que estimulam a personalidade e o desenvolvimento de Fiapo. A personagem cresce como artista e é discriminada por sua profissão, mas também pela sexualidade livre, quando afirma ter namorado bastante – característica só aceita socialmente se for desempenhada por homens. O que se conclui em Judite Fiapo é a presença de uma personalidade inteligente por natureza, estimulada pelas conquistas “masculinizadas” – como os atos de namorar, mas com características femininas já difundidas na época em que o folheto foi escrito, a exemplo da coragem de ser artista e de enfrentar os tabus, alcançando o seu lugar social. Na relação

mulher-mulher se encontra o embate ocorrido entre Fiapo e senhoras conservadoras que a excluem do convívio comunitário, o que provoca uma relação de insultos e ataques físicos. Mesmo sofrendo a discriminação e a violência por parte de mulheres e homens, Judite Fiapo se apresenta como uma mulher corajosa que enfrentou desafios em busca dos seus objetivos: ser artista e aceita mediante suas posturas e necessidades.

A Guerreira Joanita Guabiraba é responsável pela guarda de cem outras guerreiras e tem a missão de escolher os seus respectivos maridos, responsabilidade concedida, em sua maioria, ao homem. Assim, nota-se a proposta da autora em mostrar que sua personagem tem essa capacidade de decisão, independente do sexo. No decorrer da história, a guerreira é enganada por um homem que faz o papel do atravessador, trazendo propostas de maridos a ela, bem como é convencida pelos próprios candidatos a esposos, que se apresentam como homens de bem, conforme um modelo tradicional de família, mas sessenta deles se constituem desonestos para sustentarem suas esposas, o que acaba corrompendo-as também à desonestidade. Na relação mulher-mulher se nota o papel da grande mãe que sonha em proteger suas filhas e proporcioná-las bons casamentos, nos quais seus maridos sejam homens de bem e competentes na vida sexual – item que apresenta uma postura da autora oscilante do “crescei e multiplicai-vos” urgente à demanda de fundação de uma nova pátria e uma outra em que a ênfase recai sobre o desvelamento da sexualidade, como se verá em *Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça*.

O texto *Viagem no Pau-de-Arara* privilegia a mulher na quantidade de personagens femininos que é superior aos masculinos. O número e a variedade de personagens fazem com que se encontre um olhar mais profundo no que tange aos aspectos da mulher nesse texto. Na relação mulher-homem se encontram três personalidades que têm suas vidas modificadas a partir da postura de homens nas suas existências. Essas mulheres são denominadas “Viúva”, “Buchuda” e “Maria Doida”. A primeira foi abandonada pelo marido, a segunda está grávida e vai ao encontro do esposo em outra localidade e a terceira perdeu a sanidade mental após acompanhar a saga do seu pai, que foi preso por roubar comida para a sua família, chegando a morrer na cadeia. As duas outras personagens femininas “Graça” e “Dores” não apresentam falas que remetam a homens, mas assumem posturas de

mulheres determinadas em sair da sua terra na busca de uma vida melhor, o que na sociedade nordestina, predominada pelo poder masculino, se apresentaria como uma postura masculina.

Nesse texto, os dois personagens masculinos, o “Motorista” e o “Vaqueiro Cachoeira” apresentam sensibilidade no processo de migração: o motorista relatando o que vê no rosto e nas atitudes dos seus passageiros e o vaqueiro sente saudades da sua terra, do que deixou para trás. Porém, dos dois personagens, apenas o Motorista se posiciona em relação às características emocionais específicas dos homens e das mulheres, quando descreve a cena de subida no caminhão. “[...] - se o macho sobe cabreiro/ As feme as vezes desmaia”, ou seja, o homem apresenta o semblante da tristeza e a mulher, mais emotiva, chegaria a perder as forças e desmaiar.

Na relação mulher-mulher se nota um entendimento mais profundo de personagens femininas com outras de mesmo sexo, a exemplo de “Dores” que descreve “Maria Doida”: Ela “vai e vem/ A correr pelas estradas/ São as lembranças que vem / Deixa ela desatinada”. É Dores que lembra também da “comadre Inocência” que, devido à fraqueza e inanição, provocadas pela pobreza, sofreu complicações em um parto e morreu junto com o filho. Ou ainda “Maria Doida” que reflete sobre as condições da mulher: “Existe tanta Maria/ Amarela, branca, preta/ Doida, santa, quente, fria/ A criação é que ajeita”. O que questiona os leitores e leitoras sobre: Como a mulher está sendo criada, estimulada? Quais são suas referências? Já que seu pai fora preso, “Maria Doida” foi criada pela mãe que, como a autora prefere frisar, na fala daquela personagem: “Minha mãe remava e dizia/ - “Maria, mijá e te deita”!”, supondo a falta de diálogo com a filha.

De todas as personagens, a que defende de maneira mais clara e direta as necessidades e desejos femininos é a “Noiva” do folheto *Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça*. Ela, após observar as atitudes do seu marido com medo da onça, bem como ao perceber que o animal havia “arrancado” o órgão genital dele, o que pressupõe sua indisposição em realizar atos sexuais, contesta a continuidade do seu casamento. Curiosamente, como já se apontou, a hibridização da mulher-onça/onça-mulher tem implicações curiosas nesse processo de castração. A Noiva destaca que a mulher tem desejos que precisam ser saciados a partir de sua relação com o homem. Conforme Silva (2005, p. 140), o personagem noivo se constitui “um

homossexual medroso, negação do valente” e reproduz uma forma de observar o homossexual no Nordeste, ou seja, um homem que foge às características masculinas de força, proteção da mulher e coragem. Este folheto também destaca a formação masculina e feminina no ambiente nordestino, quando o Noivo, em meio a sua dúvida de gênero – era criado como homem e mulher, um dia ia para o roçado desempenhar o papel masculino, no outro bordava, fazendo jus ao feminino – em contraposição à dominante postura masculina que era do ser criado trabalhando apenas fora de casa.

3.2.2. Desigualdade social e o descaso dos governos

Nesses textos, também se vê um discurso crítico sobre a relação entre ricos e pobres, a falta de atenção governamental perante os problemas da população carente e o interesse declarado em privilegiar os ricos e o capital estrangeiro como nos folhetos *A Guerreira Joanita Guabiraba* e *Viagem no Pau-de-Arara*. No primeiro, Joanita tem o poder que a permite estimular o início de cem novas famílias, ou seja, uma nova comunidade. Isso faz com que a protagonista sonhe em “construir uma pátria com Paz, Justiça e Amor”: um sonho que define o valor nacionalista da personagem. Ancorada em ideais anticapitalistas, Ramalho apresenta uma protagonista que tem o poder de direcionar o destino do país, como uma grande mãe ou, fazendo uma alusão ao universo político, pode-se comparar com um chefe de Estado, que no caso brasileiro, é o presidente da República.

Quarenta amazonas são entregues em casamento a homens políticos: ministros, senadores, deputados e governadores. Eles prometem a Joanita que serão bons maridos, defenderão os valores patrióticos de Guabiraba, mas não cumprem as promessas, atitude que se remeteria aos casos de corrupção praticados pelos políticos brasileiros que, durante o período eleitoral prometem as mais benevolentes atitudes, mas, após eleitos, não honram suas palavras e marcam suas vidas públicas com desonestidade e individualismo. Numa crítica aberta ao sistema político, dez amazonas se casam com ministros e viajam o mundo inteiro “com o dinheiro da nação” e, ao lado dos maridos, roubam bancos ao ponto de ninguém desconfiar e “os filhos, quando nasciam/ Já eram ratos perfeitos!”. As dez

esposas dos senadores também viajaram pelo mundo e as leis, principal função do poder legislativo – onde estão inseridos os senadores, eram engavetadas, e perguntavam “- Pra que criar confusão?”, devido aos deveres exigidos pelas leis à sociedade.

Outras amazonas se casaram com deputados que “no começo foram honestos/ Mas pegaram a barganhar/ Tantos foram os desacertos/ Que não voltaram a acertar!”. As mulheres só esbanjavam roupas novas, adquiridas com o dinheiro público. A protagonista chega a ressaltar que elas “Casaram com peralvilhos/ Que só terão por futuro/ A cadeia ou o exílio!”, mas um personagem não identificado, o que se subentende ‘o povo’, exclama “- Nada! Estão bem seguros!”, numa referência aos políticos corruptos que não sofrem punições. Dez amazonas se uniram com governadores marcados pela prática do nepotismo. Era “Emprego pra tios, primos,/ Cunhados, amigo, irmão/ Os parentes tinham arrimo/ Contrato, nomeação!”: uma prática desonesta que não abre espaço para a contratação idônea de qualquer cidadão para o emprego público. Além dessa característica, a autora destaca a atitude desse gestor ao utilizar veículos públicos para interesses pessoais, bem como não pagar impostos, dever esse exigido para toda a sociedade.

Questionando também fatores econômicos e ambientais, vinte amazonas casam com industriais e empresários. Devido às indústrias, Ramalho afirma, através das avaliações de Joanita Guabiraba, a exploração dos recursos naturais, criticando a industrialização que avança, em detrimento do equilíbrio mais amplo. Outra porção das amazonas se une a empresários que se utilizam do “capital estrangeiro” para desbravar vastas extensões de terra e dos lucros nada era repassado ao país desbravado, o que promove um debate sobre a globalização e a exploração de outros países às terras brasileiras, a exemplo das empresas multinacionais que vinham -- e ainda vem -- para o Brasil, não pagam impostos, ganham o terreno para a implantação das fábricas e utilizam mão-de-obra barata, gerando rendimentos que são enviados para o país sede da empresa.

As últimas quarenta amazonas casam com homens trabalhadores, “lavradores da ribeira”, que amam sua terra, mas, em alusão aos agricultores nordestinos que sofriam com a seca, “[...] as chuvas não vieram/ A pouca água secou/ Os homens deixaram a terra”, migram abandonando as mulheres e os filhos; uns ficam por lá e casam novamente; poucos retornam. O discurso da seca é muito

recorrente no teatro de ramalhiano, seja ele em cordel ou não. Conforme Silva (2005, p. 149), “Lourdes Ramalho [...] opta também por essa (re)afirmação do discurso da seca, deixando claro, ao mesmo tempo, que para se falar de cultura nordestina, para se escrever sobre ela, é preciso, também, falar de seca”.

No âmbito do nacional-popular, “Viagem no Pau-de-Arara” aprofunda o tema da seca, a partir de novas construções dramáticas em referência ao folheto analisado anteriormente, mas retoma discussões já apresentadas na análise deste *corpus*, a exemplo da fome, miséria, migração, venda de riquezas nacionais para o capital estrangeiro, bem como o descaso dos poderes públicos no tratamento de problemas sociais.

No enredo, a seca é apresentada como o problema causador da fome, miséria e, por conseguinte, migração, como define a personagem Buchuda: “Deixo a casa sem vivente/ Deixo a panela vazia/ Deixo o paiol sem semente” ou como sintetiza Graça: “Se a seca não me despacha/ Eu não saía daqui!”. Devido à seca que gerou a pobreza para os agricultores nordestinos o pai da personagem Maria Doida foi preso por roubar feijão, em busca de alimentar a sua família, e morreu na cadeia porque ninguém o defendeu. Perante essa situação, Ramalho aproveita a sua verve de intelectual orgânica e critica a sociedade que privilegia o rico e exclui o pobre, a partir do posicionamento de Buchuda que reclama: “Por um saco de feijão/ Vai o pobre pra cadeia/ Só tem nome de ladrão/ Quem não tem seu pé-de-meia/ O rico rouba um bilhão/ Nem dizem que é coisa feia!”.

No mesmo texto, a autora relata os últimos dias da “Comadre Inocência” que estava grávida, “com fraqueza e inanição”, causadas pela fome, com isso não teve forças para parir, o que provocou sua morte e a do filho. Perante as situações de mortes, injustiças, desigualdades sociais, seca, migração, Ramalho percebe um descaso político e promove questionamentos e afirmações, a partir de seus personagens, sobre essa realidade, ao ponto de Graça exclamar com revolta: “Somos pobres, esquecidos/ Pelos donos dos governos/ Mas tão eles iludidos/ Seu poder não é eterno/ Um dia são sacudidos/ Pras profundas dos infernos!”. A dramaturga também alerta o público-leitor e reforça o descaso político para com os pobres, através do personagem Cachoeira, que enquanto muitos morrem na pobreza, a riqueza do país está sendo comercializada: “Mil mortes são penas frias/

Na vida do trapaceiro/ Judas nas judiarias/ Judas – por trinta dinheiro/ Vendem a pátria todo dia/ Ao capital estrangeiro!”.

O ápice do objetivo de promover a conscientização política de seus leitores e da sociedade acontece quando, no desfecho do enredo, todos os personagens, ou seja, a comunidade que está migrando, reconhece, que não possui ajuda dos poderes públicos e que é esquecida: “E por mais que se mereça/ Ajuda ninguém nos dá/ Tanto faz dar na cabeça,/ Como na cabeça dar/ Cada governo que esqueça/ Que tem de nos ajudar!”.

Para tanto, nota-se o potencial do folheto/cordel como mídia/meio de comunicação que alcança os mais variados públicos e se compreende como um importante instrumento para propagar discussões tão caras ao contexto regional. Esse veículo, como se pode comprovar nesta pesquisa, através da sua linguagem e baixo preço de produção e comercialização, consegue promover debates profundos, gerando mudanças de mentalidades e estimulando o possível surgimento de ações contra-hegemônicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lourdes Ramalho é uma dramaturga ousada. Essa ousadia, reveladora de sua postura como intelectual orgânica popular, está plasmada em seus versos “claros”, como em *A Guerreira Joanita Guabiraba*, nos quais se apresentam ministros, senadores, deputados e governadores entregues à corrupção. Homens públicos que deveriam honrar pelo bem comum, roubando o dinheiro da nação para privilégios pessoais e de sua família, como se via – e se vê – no Brasil. É nesse folheto também que estão as críticas aos empresários e industriais que se utilizam das riquezas nacionais para fortalecer o capital estrangeiro, bem como poluem os rios e mares, o ar que se respira, provocam desmatamentos, tudo em busca do lucro.

Sua coerência com o momento sociopolítico do contexto de sua produção também é encontrada em *Viagem no Pau-de-Arara* no qual os próprios personagens que sofrem com a seca e vivem o processo migrante, questionam a falta de atenção dos poderes públicos e afirmam que são esquecidos pelos “governos”, através da negação de básicas necessidades humanas, como o direito à água, à moradia e ao emprego. Acredita-se que essa consciência dos personagens-povo, retratada no folheto, provoca uma identificação dos leitores e espectadores que tiveram acesso a esses textos, sejam no cordel ou encenados, pois conviviam com essa situação nos seus respectivos cotidianos e, por fim, gera uma consciência crítica para com a situação que viviam, obviamente, que se esbarra nos limites dos dados referentes a esta recepção sobre os quais não se debruçou este trabalho em sua etapa de coleta de dados, ficando uma lacuna importante para a análise que se pretendeu.

Sabe-se que a ditadura militar foi um período repressor que buscou manter os valores morais e cívicos proeminentes das décadas anteriores. Dentro desse universo, a mulher ainda era um ser formado para cuidar da casa, do marido, não trabalhar fora, com pouco acesso ao ensino superior e aos cargos sociais de

destaque, em especial no ambiente do Nordeste brasileiro, marcado pelo patriarcalismo. Como mulher, professora, artista, nordestina, Ramalho questiona em *Judite Fiapo em Serra Pelada* o respeito à mulher-artista e vai de encontro a tabus firmados na “mente” da sociedade da época, como a possibilidade masculina de namorar várias mulheres, durante a vida, e a negação às mulheres dessa mesma condição, bem como a crítica ao que afirma o senso-comum de que toda artista seria prostituta. Lourdes Ramalho ousa também em *Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça* e provoca a instituição do casamento, mostrando que a mulher tem desejos sexuais que precisam ser respeitados, que ela necessita lutar por isso e, se for preciso, ir à justiça.

Os textos da autora “rompem” com a cortina de fumaça que encobria a maioria dos artistas na ditadura militar, impedidos de se posicionarem, sob o risco da tortura, do exílio e da morte, bem como “grita” perante a hipocrisia que não gerava o desenvolvimento social da mulher. Acredita-se que os textos ramalhianos – como pensava Gramsci sobre as manifestações do intelectual orgânico – movem uma tomada de consciência popular, além do que, esses folhetos, devem ter chegado a um universo amplo de recepção e “aberto” as mentes de muitos nordestinos/brasileiros que não tinham uma visão crítica perante àquele contexto.

Esta pesquisa comprova também a hibridez do teatro *em cordel* que se utiliza de aspectos da literatura de folhetos nordestina, como a métrica e as rimas nos versos, mas, por outro lado, permite a inclusão de rubricas que norteiam a encenação do texto, perante a visão da autora, fazendo jus à estrutura dramática. O resultado é um entrecruzamento que mostra a reinvenção da cultura popular, na qual esses textos ramalhianos não são mais apenas dramáticos ou folhetos, porém uma mistura das duas estruturas, o que produz novos significados.

A intenção do folheto como suporte foi uma outra descoberta desta pesquisa, pois se percebe o interesse da autora em comunicar mais profundamente com o público leitor. Ela, além de trazer aspectos da produção textual da literatura de folhetos nordestina – hibridizando – se afirma como popular através do ato de enquadrar seu texto a um suporte identificado com o povo. Sabe-se que o texto dramático pode ser publicado em outros suportes – como o livro, encadernações com papéis tamanho ofício ou folhetins em jornais – portanto, a escolha do suporte

representa uma intenção e, no caso de Ramalho, nota-se o desejo de fazer com que o povo, leitor/receptor do folheto, tenha um “novo olhar” sobre os problemas sociais com os quais convive – em especial sobre “poderes públicos” e “mulher” – a partir do seu teatro *em cordel*, ou seja, de suas posições como intelectual orgânica das camadas populares.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

1. *Corpus*

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A Guerreira Joanita Guabiraba*. [Campina Grande]: Datiloscrito inédito em livro, s/d.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Judite Fiapo em Serra Pelada*. Campina Grande: TS Editora e Gráfica, s/d.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Porque a Noiva botou o Noivo na Justiça*. Campina Grande: TS Editora e Gráfica, s/d.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Viagem no Pau-de-Arara*. Campina Grande: TS Editora e Gráfica, s/d.

2. Bibliografia consultada

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas (SP): Mercado das Letras, 1999.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife/ São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana/ Cortez Editora, 2006.

ANDRADE, Valéria. *Quem é Lourdes Ramalho*. Publicado em www.lourdesramalho.com.br, acessado no dia 07 de outubro de 2010.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. In: [orgs.] MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria. *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia, 2007. p. 207 – 222.

APOLINÁRIO, Rodrigo Emanuel de Freitas. *Literatura de Cordel na Paraíba: da Serra de Teixeira à internet*. Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares, 2007, p. 1 – 9.

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

AYALA, Maria Ignez Novais. Aprendendo a apreender a cultura popular. In: PINHEIRO, Hélder (org). *Pesquisa em literatura*. Campina Grande: Bagagem, 2003. p. 83 - 119.

AYALA, Maria Ignez Novais. *Riqueza de pobre*. Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, USP, 1997, p. 160-169.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranco do Grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Cultura Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade – Volume II*. Tradução: Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHARTIER, Roger. *Textos e Edições: a “literatura de cordel”*. In: _____ A história cultural: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002, p.165-187.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 2. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

DANTAS FILHO, João. Lourdes Ramalho e a crítica. In: [orgs.] MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria. *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia, 2007. p. 223 – 238.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORRETI, Franco (org.). *O romance 1, A cultura do romance*. Trad. Denise Battman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.35 - 67.

GOUVEIA, Taciana e CAMURÇA, Sílvia. *O que é gênero*. GCL Gráfica Ltda: Recife, 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2. Ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte – resgatar o patrimônio. In: [org.] MENDES, Simone. *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

LUYTEN, Joseph. *O que é Literatura Popular*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MACIEL, Diógenes André Vieira e ANDRADE, Valéria. A dramaturgia/teatro em cordel de Lourdes Ramalho. In: GOMES, André Luís e MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). *Dramaturgia e teatro: intersecções*. Maceió: EDUFAL, 2008.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil*. Revista Cerrados/UNB, Brasília, v.18, n. 28, p. 327-347, 2009.

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

ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: Identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez Editora, 1992.

PINHEIRO, Hélder e LÚCIO, Ana Cristina Marinho. *Cordel na sala de aula*. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

Release do Projeto “Incentivo à dramaturgia de cordel”. *Desmascarando o rosto e o feitio do que é genuinamente nosso*. Campina Grande (PB): Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, s/a, s/d.

RODRIGUEZ, Moncho. Universo do Cordel. In: RODRIGUEZ, Moncho. *Dramaturgia Nordestina*. s/l. s/d.

SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. *Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1979.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Aculturação*. In: SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 15-19.

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

Sinopse do Projeto “*Incentivo à dramaturgia de cordel*”. Campina Grande (PB): Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, s/a, s/d.

SOUSA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste 1893-1930*. São Paulo: Global, 1983.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru (SP): Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003.

WILLIAMS, Raymond. Cultura [culture]. In: _____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007, p.117 – p. 124.

3. Textos e leituras de apoio

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios da crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p. 209-226.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios da crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p. 209-226.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Heloísa Toller. Antropofagia. In: [org] FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

SALES, Celecina de Maria Veras; AMARAL, Célia Chaves Gurgel do; e ESMERALDO, Gema Galgani Silveira Leite. *Feminismo: Memória e História*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2000.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação & Realidade*: Porto Alegre, v. 20, n.2, jul/dez, 1995, p. 71-99.