

Uma psicanálise do feminino no cordel dramático “*Maria Roupa de Palha*” de Lourdes Ramalho

A psychoanalysis of the feminine in the dramatic cordel “*Maria Roup
pa de Palha*” by Lourdes Ramalho

Leandro Almeida¹

Valéria Andrade²

Resumo: O ensaio promove uma psicanálise do feminino no cordel dramático *Maria Roupa de Palha* da dramaturga Lourdes Ramalho (2008), tendo como base as teorias da jornada da heroína (Murdoch, 2022), da sobrevivência (Reis, 2017) e da psicanálise dos contos de fadas (Bethelheim, 2020). O texto ramalhiano nos leva a pôr em xeque o arquétipo cinderesco à luz do conto de Perrault (1999) com o intuito de alargar a cosmovisão do feminino na atualidade.

Palavras-chave: Lourdes Ramalho, *Maria Roupa de Palha*, Utopismos femininos.

Abstract: The essay promotes a psychoanalysis of the feminine in the dramaturgical cordel *Maria Roupa de Palha* by playwright Lourdes Ramalho (2008), based on the theories of the heroine's journey (Murdoch, 2022), survival (Reis, 2017) and the psychoanalysis of fairy tales. fairies (Bethelheim, 2020). Ramalh's text leads us to ques-

¹ Doutor em Literatura e Interculturalidade na Universidade Estadual da Paraíba e Professor de Linguagens e Códigos na Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Sumé, leandro_almeida_15@hotmail.com.

² Pós-Doutora em Estudos Avançados sobre a Utopia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Portugal (ARUS/FLUP/U.PORTO), Professora no Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido da Universidade Federal de Campina Grande (CDSA/UFCG) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB), val.andradepb@gmail.com.

tion the Cinderella archetype in the light of Perrault's story (1999) with the aim of broadening the worldview of the feminine today.

Keywords: Lourdes Ramalho, Maria Roupa de Palha, Feminine utopianisms.

Tudo é possível para as mulheres quando encontramos nossa voz, honramos nossa identidade, batalhamos juntas por um objetivo comum e permanecemos de braços abertos aos céus, como a antiga Deusa Mãe, numa postura de orgulho e reconhecimento da sacralidade do feminino.

A Jornada da Heroína
Maureen Murdock, 2022

INTRODUÇÃO

Concebida por Lourdes Ramalho no contexto do Projeto de Incentivo à Dramaturgia de Cordel, desenvolvido pela dramaturga na década de 1990, *Maria Roupa de Palha* estrutura-se em termos formais como um cordel dramatúrgico. Em discussão sobre as veredas dramatúrgicas que distinguem a escrita de textos teatrais ramalhianos, Andrade e Maciel (2011) abordam o conceito de *teatro em cordel* remontando aos caminhos que nos levam do “cordel ibérico” ao “folheto nordestino”.

Com base no princípio de que ambas as formas possuem vínculos de (des)semelhanças, o cordel dramatúrgico, mais inspirado no segundo modelo, é cunhado como expressão do *teatro em cordel* de Lourdes Ramalho. Andrade e Maciel, neste sentido, nos ajudam a compreender que esse conceito é sustentado pela assimilação dos procedimentos estético-formais do folheto nordestino, em sua linguagem, temas, forma e suporte. O conceito de cordel dramatúrgico, portanto, alinhando-se às características das formas dramáticas, no-

tadamente pela presença da ação autônoma das personagens, constitui-se um gênero híbrido que reúne as tradições escrita e oral do universo nordestino (Andrade; Maciel, 2011).

FEMININO DESOLADO

A protagonista da obra, Maria do Lagamar, também chamada Maria Roupas de Palha, pode ser concebida como sobrevida (Reis, 2017) resultante de um processo de (re)figuração intercultural, que faz surgir uma nova Cinderela. A esta personagem, interessa embarcar numa jornada de heroína em que enfrenta os mais diversos desafios com a finalidade de realizar sua viagem de fuga da prisão na casa da Patroa, em Terra do Confim, e chegar ao reino encantado de Ti-Rim-Tim-Tim, que fica na beira do mundo, lugar onde poderá encontrar o Príncipe – outrora Papagaio Louro encantado –, que lhe fez o chamado à missão de levar as joias reais para a sua coroação e casamento com Maria. Em sua jornada de fuga do cenário distópico da Terra do Confim, cuja demarcação proferida pelo Príncipe-Papagaio na Cena 1 é aludida como “Vejo a maldade crescente / florescer junto de mim” (Ramalho, 2008, p. 70), isto é, um cenário apocalíptico onde se vê que a maldade está a crescer cada vez mais, a heroína inicia sua viagem em direção ao Reino encantado, onde poderá viver e apreciar seus direitos fundamentais livremente.

Para ser bem-sucedida, a heroína é informada pelo Príncipe que sua viagem deveria começar por procurar a Casa do Vento, sem, contudo, lhe oferecer qualquer informação de onde fica tal lugar. Pode-se dizer que neste momento a viajante está desorientada e compreende que precisa de ajuda. Este não é um desafio incomum na traje-

tória das heroínas míticas, pois, se observarmos, a mitóloga feminista Murdock nos lembra que:

Como na maioria das jornadas, o caminho da heroína não é fácil, pois ela não dispõe de sinalizações ou guias bem definidos. Não há mapas, cartas náuticas ou a idade cronológica certa para a viagem começar. Não há uma linha reta a ser seguida. Trata-se de uma viagem que raramente recebe validação do mundo exterior – que, na verdade, muitas vezes a sabota e interfere nela (Murdock, 2022, p. 23).

Tomamos nota que Maria não tem uma orientação concreta sobre todo o caminho até Ti-Rim-Tim-Tim, estando a depender daquilo que os seres naturais encontrados no caminho lhe ofertarão a cada estágio, sujeita a surpresas agradáveis – a exemplo do desenvolvimento de experiências e habilidades – e desagradáveis – como o enfrentamento ao medo. Mesmo sem saber a direção para onde está indo, a heroína repudia o “machisma”, que na acepção de Murdock (2022) se trata do estereótipo de mulheres autossuficientes que não aceitam ajuda de ninguém, tampouco de outras mulheres, pois acham que podem resolver suas vidas sozinhas. Essa sua postulação surgiu por ocasião de um sonho numa noite em Santa Cruz, na Califórnia, que lhe trouxera uma voz que dizia:

“A viagem de volta para casa, para o feminino, ocorre quando abrimos mão do *machisma*”. Foi nessa mensagem enigmática que ouvi pela primeira vez o termo *machisma*, porém eu sabia que era um código para “eu consigo dar conta; sou forte; não preciso de ajuda; sou autossuficiente; posso fazer tudo sozinha”, que é a voz do estereótipo do herói reverenciado em nossa cultura (Murdock, 2022, p. 179).

Mulheres que assumem o ideal e as atitudes do machismo, portanto, revelam que escolheram consciente ou inconsciente incorporar o arquétipo do guerreiro masculino, razão porque seguem nesse caminho sozinhas, enganadas com a ilusão de empoderamento e de aclamação social de um mundo regido pela valorização do masculino e sujeição do feminino. Por este motivo, Murdock sugere que poderiam, por outro lado, internalizar as habilidades aprendidas na jornada do herói e incorporá-las à sabedoria de sua natureza feminina.

Por isso mesmo, à luz da trajetória de Maria, podemos conceber que um sinal de coragem é quando reconhecemos que precisamos de ajuda. Vivemos em uma sociedade marcada pelo autocentrismo, em que as pessoas mentem para si mesmas quando querem aparentar serem fortes e independentes, quando na verdade em seu interior estão se sentindo sozinhas e dando gritos surdos de socorro. Assim sendo, a jornada heroica de Maria vislumbra uma mulher como protagonista de uma história que vai além de si mesma, pois não se trata apenas de uma moça em busca de seu príncipe amado, senão, sobretudo, de um reino que, por muito tempo, esteve desgovernado em decorrência da ausência de seu regente que fora amaldiçoado na forma de papagaio em uma terra distante por obra de uma fada má.

Fica explícito que a coroação e o casamento de Maria com o Príncipe correspondem, para além de uma conquista de um sonho utópico realizado com premiação para quem enfrentou desafios imensos e concluiu a sua jornada a fim de encontrar o seu amado, uma restauração na ordem e, conseqüentemente, na vida cotidiana de todos os seres do reino encantado de Ti-Rim-Tim-Tim. Essa façanha pautada em um bem maior para o Reino, bem como pela motivação de um sonho realizado por meio da força do coletivo e não por obra de mo-

tivações egoístas, se configura como *Utopia Concreta* (Bloch, 2005), ou seja, um sonho exequível de ser realizado mediante agenciamentos da coletividade.

FEMININO EM RIVALIDADE

Por sua vez, e por vínculos de semelhanças e contradições, a narrativa mítica da *Cinderela*, de Charles Perrault (1999), começa apresentando-nos a um Fidalgo – cujo nome não é dito no conto – casado em segundas núpcias com a mulher mais orgulhosa e mais arrogante que possa existir, mãe de duas filhas – não nomeadas no conto – com o mesmo temperamento seu e que em tudo se pareciam com ela. O marido, por seu turno, tinha uma filha, apresentada pela voz narrativa como “moça”, “filha”, “enteada” etc. – pelo que depois, por obra de um deboche de suas “meias-irmãs”, é chamada de “Cinderela”, denotando a provável associação de “cinzas” mais “Ela” –, que era a doçura em pessoa, e de uma bondade exemplar. Havia herdado isso de sua mãe, a melhor criatura do mundo. Mal foi celebrado o casamento, a madrasta já começou a mostrar seu mau humor. Não tolerava as boas qualidades da enteada porque faziam com que suas filhas parecessem ainda mais detestáveis (Perrault, 1999).

De início, pode-se perceber o fenômeno da negação dos nomes das protagonistas em ambas as narrativas, visto que trazem nos títulos seus epítetos, que neste caso são nomes construídos sob estigmas e preconceitos, uma vez que “Maria do Lagamar” se torna “Maria Roupa de Palha”; e “Ela”, associada às cinzas, se torna “Cinderela”. Desse modo, seus nomes carregam as *palhas* e *cinzas* com as quais a donzela e a heroína foram oprimidas na tentativa de serem submeti-

das a uma vida de humilhação em seus cenários distópicos. É bem verdade que as histórias, a exemplo dos contos de fadas, geralmente trazem em seus títulos a demarcação de preconceitos externos, em geral acentuados pelas(os) autoras(es), ou a personificação de padrões de comportamento característicos das(os) protagonistas, o lugar onde habitam etc. Constituindo-se como uma tendência, esses padrões de rotulação ajudam na tomada de consciência sobre questões intrínsecas à obra como modo de enfatizar o que se quer combater ou não.

Além disso, observa-se um contraste entre os papéis de “mãe” e de “madrasta”, concebidos a partir de uma visão crítica da narrativa, isto é, a mãe representa a doçura, a madrasta figura na imagística da mulher má. Essa concepção do papel de uma determinada madrasta no contexto familiar, principalmente da perspectiva da afilhada, constitui-se como mais uma tendência nas narrativas ancestrais dos contos de fadas. Murdock (2022) ilustra esse paradigma afirmando que a madrasta, como no conto de João e Maria, transforma-se na Bruxa Má e encontra a morte sendo lançada ao forno. A relação mãe/filha e a separação da mãe é tão complexa que, na maior parte da literatura feminina e nos contos de fadas, a mãe está ausente, morta ou é vilã (Murdock, 2022).

Como se sabe, muitas(os) filhas(os) assumem atitudes indiferentes em relação às madrastas. Porém, como nos sugere a psicanálise, esta recusa à madrasta por parte das(os) filhas(os) de um determinado pai, apresenta traços de um instinto de proteção, ou seja, algo associado ao ciúme, ou talvez ao medo de perder a atenção da figura paterna, principalmente no que refere a filhas atravessando a fase da infância para a adolescência. Em casos de ciúme, Bettelheim (2020),

ao realizar uma análise do ponto de vista da psicanálise sobre a “rivalidade fraterna” na conjuntura familiar das diversas versões da *Cinderela* difundidas em diversos países da Europa, África e Ásia, aponta para o desejo sexual que aflora nas protagonistas pelos próprios pais e vice-versa, pelo que o autor conclui que “os desejos edipianos frustrados dão conta da degradação da heroína” (Bettelheim, 2020, p. 343). No entanto, em relação à versão de Perrault, esta postulação não oferece subsídio para uma análise do ponto de vista do ciúme decorrente do desejo sexual por parte de Cinderela ou do seu pai para justificar o desagrado da protagonista em relação à madrasta que “ocupa” o lugar de mãe na sua vida, assim como acontece em outras versões.

FEMININO INFERIORIZADO

De volta ao espelhamento, a narrativa de *Maria Roupa de Palha* difere ao apresentar-nos um pai chamado Amadeu que, após o luto em decorrência da morte de sua mulher, confia a criação e educação de Maria a uma mulher nomeada como Patroa, quem se responsabilizaria pela criação da menina. Neste caso, nota-se que o fidalgo em *Cinderela* optou por um segundo casamento a fim de ter uma esposa e madrasta responsável pela “educação” da filha, diferentemente do que acontece em *Maria Roupa de Palha*, visto que Amadeu não apresenta qualquer interesse por um segundo casamento, muito pelo contrário, está certo de que esta é a melhor opção para a filha, pois sendo um homem viúvo, pobre e de educação elementar, não conseguiria educá-la.

Como está descrito no texto ramalhiano, esse relato é feito pelo Papagaio louro encantado, que estava na casa da Patroa por obra de um possível feitiço conjurado por “um vivente” (Ramalho, 2008, p.70), sobre o qual o texto não dá detalhes no início, porém, bem à frente, especificamente na Cena 9, se descobre tratar-se de uma “Fada Má” (Ramalho, 2008, p.81). Se nos contos de fadas clássicos somos acostumados a conhecer boas fadas, Lourdes Ramalho nos surpreende com uma fada má responsável pelo encarceramento do Príncipe na forma de Papagaio.

Nota-se que o Papagaio dispõe de poderes que o revelam como um ser que possui onisciência sobre fatos e acontecimentos que estão fora de sua prisão, isto é, da casa da Patroa, razão que neste momento assume o papel de um “personagem comentador” – ou o que para a narrativa se denominaria de “narrador onisciente”. Essa postulação categórica justifica-se pelo fato de apresentar às(aos) leitoras(es)/espectadoras(es) as(os) personagens que aparecem na cena, movidos por problemas que precisam ser resolvidos, pois, de fato, a ação dramática se dá a partir do enfrentamento ou resolução de problemas e conflitos que surgem na história, a exemplo da “introita” e dramática cena de entrega de Maria aos cuidados da Patroa, visto que a menina tenta convencer o pai com argumentos, como modo de resistência à decisão enfática que lhe impetrara.

Como se nota, sendo o Papagaio da “beira do mundo”, do reino encantado de Ti-Rim-Tim-Tim – revelação sobre si mesmo por parte do personagem –, a personagem conhece a desolação por meio da experiência pessoal que está a viver na prisão do cenário distópico, porquanto está longe dos seus semelhantes e, de modo oportuno, conhece a Patroa – por ele designada como “serpente” –, o que logo

de início o faz lamentar o destino da pobre menina sujeita àquilo que o pai acreditava ser uma oportunidade indispensável de educação para Maria. Analisando as cenas, somos levados a considerar que Amadeu não possui recursos para contratar uma profissional e, desse modo, Maria é entregue aos “cuidados” da mulher que, pelo que se percebe não possui destrezas nas letras, tampouco bons modos como forma de exemplo para a criança. Fica explícito nos argumentos de Amadeu que a Patroa não tem filha ou filho e, a partir deste pressuposto, o camponês julga ser uma mulher sozinha e adequada para a instrução e educação de uma menina. Além disso, as falas de Amadeu não deixam reservas para a consideração de que a entrega de Maria aos cuidados da Patroa também se constitui como uma estratégia para que possa herdar propriedades, pois sendo uma mulher sem herdeira ou herdeiro, logo a menina assumiria o papel de filha herdeira da Patroa.

Por sua vez, a mulher assumiria o papel de uma madrasta para Maria, como acontece em *Cinderela*. Percebe-se que Amadeu investiu suas esperanças na Patroa, pois dela viria um futuro melhor para Maria, sendo herdeira das terras. O pai de Maria é cúmplice e/ou refém do cenário distópico em que vive e, apostando suas últimas fichas, impetra esta condição à filha. No entanto, nossa leitura interpretativa destas cenas leva a acreditar que a entrega de Maria foi, antes de tudo, decidida por seu pai em razão da sua provável frustração por se tratar de uma *menina*, pois se fosse um *menino*, a história seria outra. Sabe-se que o masculino introjetado na figura do menino, no âmbito de uma sociedade patriarcal, representaria a força e a manutenção da família, diferentemente da figura da menina, que pode ser associada à improdutividade, particularmente no tocante ao

trabalho braçal do campo que possivelmente seria a fonte de sustento do velho Amadeu.

Talvez Maria representasse uma frustração para seu pai, que desejaria um menino, razão a considerar tendo em vista a história de vida da heroína marcar-se por experiências traumáticas, a exemplo de ser considerada inferior e fraca por ser mulher, culminando em abandono. Será mesmo que Amadeu não foi empático com a própria filha, ou, na verdade, a intenção de ver a filha herdar as terras da Patroa revela sua natureza materialista e inclinada para o uso da própria filha como moeda de troca? Sendo um homem pobre, será mesmo que o interesse por terras poderia chegar ao ponto de entregar a filha como escrava? Amadeu, assim como o Fidalgo, pai de Cinderela, não fazem parte efetivamente das respectivas tramas, mas este não seria o motivo para não serem alvo de críticas, dado que a ausência da figura paterna do “protetor do lar” é substituída pela representação do pai indiferente.

A este respeito, Murdock (2022) compreende que a aprovação e o incentivo do pai ou de uma figura paterna geralmente levam ao desenvolvimento positivo do ego da mulher, porém a ausência acaba ferindo sua noção de identidade. Isso quer dizer que quando um pai é ausente ou indiferente a sua filha, ele demonstra seu desinteresse, sua decepção e sua desaprovação, o que pode ser tão prejudicial para a heroína quanto julgamentos negativos explícitos ou superproteção (Murdock, 2022). Por outro lado, além da indiferença projetada na filha, o que se nota é covardia assumida por Amadeu, na sua falta de coragem para empenhar-se com garra para ter condições de dar uma vida digna a sua filha. Esta situação revela que Maria não tomou o

seu exemplo de pai covarde, pois a heroína mostrar-se-á como uma mulher corajosa.

FEMININO FERIDO

A autoritária madrasta de Cinderela, em suas atitudes representativas do *machismo*, ainda reproduz atitudes representativas do que o inglês John Stuart Mill, em *A sujeição das mulheres* (2006), concebe na relação de sujeição do feminino, não só protagonizado por homens, mas também por mulheres reféns e reprodutoras do machismo. Ademais, a menina ainda é obrigada a dormir em uma espécie de porão, isto é, algum tipo de “quartinho” que seria (in)conveniente (até) para as(os) empregadas(os) domésticas(os). Nesse quartinho, a menina fazia de um punhado de palhas a sua cama, enquanto que as demais moradoras dormiam em quartos bem aconchegantes.

Sobre esse tal quartinho repleto de *palhas e cinzas*, em que há instalada uma lareira ou chaminé, Bruno Bethelheim (2020) destaca que a versão dos irmãos Grimm tem por título *Aschenputtel*, que na língua alemã designa uma auxiliar de cozinha humilde e suja, que tem como uma de suas atribuições domésticas cuidar das cinzas da lareira. Outras hipóteses ainda são levantadas pelo autor quando sugere que geralmente as lareiras ficam no centro da casa e, sendo assim, seriam um símbolo da mãe. Viver tão próximo a ela a ponto de habitar entre as cinzas pode simbolizar um esforço para se agarrar à mãe ou de voltar a ela e ao que ela representa. Mais oportunamente, haveria uma conexão entre as cinzas e os mortos, uma vez que cobrir-se de cinzas é um símbolo de luto ou viver em trapos sujos é um sintoma de depressão.

Diante dessas teorias, habitar entre as cinzas tanto pode significar tempos agradáveis com a mãe na proximidade da lareira, quanto um estado de luto profundo pela perda (Bethelheim, 2020). A mitóloga Murdock também discute sobre a representação da lareira quando nos lembra que na Grécia Antiga, Héstia era tanto a deusa virginal do lar quanto o fogo da lareira, porquanto a lareira representava o centro do lar, um abrigo, o lugar onde a família e os amigos se reuniam em companheirismo, razão pela qual os valores associados a Héstia são o calor, a segurança e o relacionamento humano (Murdock, 2022).

Diante de interpretações herméticas múltiplas, vimos, portanto, que as *palhas* na vida de Cinderela estão presentes, assim como na vida de Maria, seja na forma de cama para dormir, seja na matéria do que lhe é imposto pela Patroa para vestir. Como se nota na Cena 3, Maria recebe seu vestido feito de palha, o qual fora feito pela própria Patroa a fim de que a menina realizasse os trabalhos domésticos. Observa-se, até então, que no cenário distópico as protagonistas estão sendo condicionadas à função de domésticas, sendo Cinderela em sua própria casa e Maria na nova casa, da Patroa. Percebe-se também que a ausência do Fidalgo e pai de Cinderela na trama pode ser sugestiva para que se possa levantar a hipótese de que a narrativa de Perrault obscurece a presença de alguém que poderia ajudar a donzela para que fique à mercê de sua esperança por um homem para casar-se e sair de casa.

Para tanto, o conto da Cinderela ainda descreve que a própria donzela não se queixava ao pai sobre os maus tratos para evitar mais conflitos, razão que seu silêncio revela que a protagonista não toma uma atitude frente ao problema que vivencia no relacionamento com

as demais mulheres da casa. Por sua vez, Maria está desolada, presa em uma casa com uma mulher cujo nome já revela ser uma figura de autoridade, isto é, sendo a Patroa, então é a pessoa que impõe ordens, sendo, portanto, a ela subordinada. Ora bem, é curioso notar que em ambas as histórias os conflitos acontecem entre mulheres. É, no mínimo, curioso como a imagética da mulher usualmente está associada à rivalidade neurótica contra si e projetada numa outra.

À luz das ideias de Murdock (2022), pode-se conceber que a Patroa representa o *Machismo Feminino*, na atitude opressiva contra a condição feminina, com a qual não se reconhece, engessando o discurso paradigmático de que mulheres devem se restringir aos trabalhos domésticos, e para isso se teria a necessidade de uma educação disciplinar das atitudes do que seria o modelo de uma boa moça. Por trás de sua máscara de retidão e disciplina, escondem-se frustrações e dores que são projetadas no combate entre as duas mulheres, razão porque o seu *eu masculino interior sem coração* a persuade a assumir atitudes rigorosas contra alguém do mesmo gênero.

FEMININO PELA LIBERDADE

Dando continuidade ao espelhamento, sabemos que, em *Cinderela*, aconteceu do filho do rei resolver dar um baile a fim de escolher uma noiva, para o qual foram convidadas todas as pessoas importantes do lugar, incluindo a madrasta e suas duas filhas, pois eram figuras de prestígio na cidade. O conto de Perrault mostra a vaidade das três mulheres da nova família de Cinderela, cuja preocupação com a aparência no dia do baile era tudo que mais lhe importava. Cinderela continua em ação passiva diante das decisões das irmãs sobre ela,

pois a donzela só poderia ir ao baile caso elas deixassem, em razão de a menina ser motivo de piadas a ponto de a protagonista afirmar que não lhe convinha ir ao baile, já que, segundo suas irmãs, ela não passava de uma “Borrallheira” e, logo, todos iriam debochar de sua aparência. Assim, para Cinderela só resta servir às irmãs ajudando na arrumação dos penteados, na vestimenta dos vestidos e nas boas opiniões relativamente à aparência.

Obviamente, a donzela gostaria de ir ao baile, pois qualquer moça daria tudo para ir a uma festa organizada pelo príncipe, mas seria impossível para ela, restando resignar-se ao lugar que lhe fora reservado, isto é, de escrava, sem escolhas ou regalias. No entanto, a donzela sai da sua ação passiva a partir do momento em que lhe aparece a Madrinha. Após todas irem para o baile, a garota fica sozinha, chorando, quando lhe aparece a tal figura. Como se nota, a donzela fica em casa chorando por não ir com suas irmãs ao baile, mas uma nova chance lhe aparece, pois, sua Madrinha era uma fada, capaz de realizar o seu precioso desejo. Betthelheim (2020) reforça que “alguns heróis de contos de fadas fazem exatamente isso – sentam-se e choram até que chegue um defensor mágico e mostre como proceder e combater a ameaça” (Betthelheim, 2020, p. 207).

Por sua vez, em *Maria Roupa de Palha*, a protagonista interage com o Papagaio louro mágico, com quem divide sua desolação no cenário distópico da prisão na casa da Patroa. Afinal de contas, o que teriam em comum se não o fato de estarem amaldiçoados à condição escravizante e de confinamento? Além disso, conforme a Cena 6, o Papagaio estava jurado de ameaças de ser vendido para o estrangeiro, com o intuito de que o dinheiro viesse a ser utilizado “pra comprar sedas e rendas / e sapatos delicados” para uso da Patroa (Rama-

lho, 2008, p. 77). Sendo sempre vigiados pela “serpente”, os dois tramam a fuga do Papagaio, que já não tinha esperança de ser desencantado.

Não havendo condições físicas de cumprir todos os trabalhos domésticos exaustivos sozinha e, mesmo assim, tendo mostrado eficiência no serviço, Maria é coagida pela Patroa e acusada de cumplicidade junto ao Papagaio. Neste caso, em *Maria Roupa de Palha* o Papagaio precisa e espera, há um bom tempo, ser desencantado para poder fugir de volta para o seu reino, diferentemente do que se percebe em *Cinderela*, visto que a donzela precisa dos encantos mágicos da Fada Madrinha para que possa ir ao sonhado baile. A obra ramalhiana dá a sua protagonista o poder de quebrar maldições que têm como base a maldade, por meio da sua expressão dos afetos e carinhos para com o confidente.

Maria é responsável pela quebra de uma impreciação solene imprecada pela Fada Má, libertando o Papagaio, de modo que se não fosse pela sua amorosidade e gestos de afeto, ou seja, pelos seus carinhosos cafunés para que a ave dormisse antes de ser libertada para fugir, teria sido solta na forma de ave. Talvez, na elaboração de uma cena como essa, Lourdes Ramalho estivesse a propor que um dos modos de romper com o paradigma distópico de um cenário marcado por agressividades e maldade seja a promoção dos afetos e amorosidades. Quem sabe o que lhe teria acontecido se na frágil forma de pássaro viesse a viajar em fuga para seu Reino? Fazendo, portanto, os cafunés, a protagonista descobre o alfinete mágico que estava preso na cabeça da ave, o qual é retirado e, em decorrência, a magia da Fada Má é desfeita. Como nos lembra Murdock, é preciso a figura do feminino afetuoso para curar o masculino ferido (Murdock, 2022).

A narrativa dramática, portanto, dá à menina o poder de destruir maldições e encantos malignos que, em *Cinderela*, ou em outros contos de fadas, se realiza por obra de seres mágicos ou protagonistas masculinos, pois, de fato, personagens protagonistas, principalmente femininos, esperam por alguém que o faça. À guisa de exemplo, *Branca de Neve* espera pelo beijo de amor verdadeiro do Príncipe para quebrar a maldição do sono impetrada pela Rainha Má através da maçã envenenada. Por seu turno, em *A Bela Adormecida*, se observa que a princesa Aurora também aguarda pelo protagonista masculino a fim de ser libertada da maldição do sono secular.

Usando, portanto, a estratégia do sono não como maldição investida contra a mulher para que fique em estado de espera por um homem que quebre o feitiço, mas voltado ao ser-masculino como caminho em direção à sua libertação pela mulher, Lourdes Ramalho faz com que o Papagaio-Príncipe, durma para que a heroína o acorde desencantado. A tristeza de Maria diante do sumiço do Papagaio foi suprimida para que um novo sentimento ocupasse o seu coração, ou seja, a esperança, porquanto à menina fora conferida a missão de embarcar em uma jornada de heroína cujos desafios colocariam à prova sua coragem.

Ainda é preciso aludir às ideias de Murdock (2022) para conceber a proposição de que, mais do que levar joias reais para a coroação, Maria está se desvencilhando do mito da inferioridade feminina, buscando o seu *eu interior* subjetivo e o seu *lugar* de liberdade para além do cenário distópico representado pela casa da Patroa. Murdock explica esse sentimento de inferioridade construído culturalmente no imaginário das mulheres argumentando que, como a sociedade rebaixa as qualidades femininas, é improvável que a mulher se valorize

como mulher, dado que ela é vista e se vê como carente e age a partir do mito da inferioridade.

Por motivos como esse, podemos considerar que Maria ousa sair desse lugar estabelecido pela sociedade para as mulheres, razão porque “a heroína atravessa o limiar, deixa a segurança da casa dos pais e sai em busca de si mesma” (Murdock, 2022, p. 67), dado que “agora, é hora de olhar para si mesma. A tarefa é pegar a espada da verdade dela, encontrar o som da voz dela e escolher o caminho do destino dela. É assim que ela encontrará o tesouro de sua busca” (Murdock, 2022, p.67, grifos da autora).

Para tanto, até seria necessário destacar a ideia de que o Reino do Ti-Rim-Tim-Tim precisa(ria) ser harmonicamente regido por meio da igualdade de poderes de liderança distribuídos entre a potencial Rainha Maria e o Rei encantado, que viriam a ser outorgados como co-regentes, porquanto este seria o modelo utópico de reino encantado. Nele, a igualdade entre os gêneros feminino e masculino funciona como reorganização para o compartilhamento harmonioso dos papéis de governantes na ordem política e social. Essa postulação é necessária para não cairmos na armadilha interpretativa de que o Príncipe está usando Maria para tornar-se legitimamente o rei governante do Reino, porquanto ele mesmo releva que “só a noiva do príncipe / o poderá coroar!” (Ramalho, 2008, p. 82). Nessa direção, pensando numa regência harmoniosa que desconstrói o paradigma distópico do mito da inferioridade do ser feminino, é possível dizer que “nenhum dos dois está subordinado ao outro: completando-se um ao outro, seu poder é duplicado” (Murdock, 2022, p. 196).

Lembremos, ademais, que “a missão da heroína é iluminar o mundo amando-o – começando por amar a si própria” (Murdock,

2022, p. 179), pois, quem não se ama, não consegue amar a mais ninguém. Maria, com o objetivo de compartilhar do seu amor, embarca numa viagem movida por este sentimento que resulta em casamento que a eleva como realeza. Tendo, sobretudo, alcançado o tesouro de busca da protagonista feminina, ou seja, a prova do seu *eu interior* heroico, a história de Maria alude para a proposição do movimento de deslocamento de uma protagonista que rompe as barreiras do cenário distópico marcado pela inferioridade da mulher e pela necessidade de um resgate por um homem, passando a representar um modo de acreditar na realização dos sonhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. Veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: Valéria Andrade, Diógenes Maciel (Orgs.). **Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho**. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 7-35, v. 1, Teatro em cordel.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 40ª Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

MURDOCK, MAUREEN. **A jornada da heroína**: a busca da mulher para se reconectar com o feminino, Prefácio de Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Tradução Regina Regis Junqueira; ilustrações Gustave Doré. – Belo Horizonte: Villa Rica, Ed., 1999.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Maria Roupa de Palha. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Maria roupa de palha e outros textos para crianças**. Vol. 1. Organização e introdução: Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Editora Bagagem, 2008, p. 69-91.

REIS, Carlos. 2017. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, pp. 129-136. Disponível em: <https://bit.ly/3BNYSIW>. Acessado em 19 maio 2023.