

## A FORÇA NAS ANÁGUAS: MATIZES DE HISPANIDADE NA DRAMATURGIA DE LOURDES RAMALHO

---

Valéria Andrade\*

**RESUMO:** *Com mais de cinquenta peças escritas nos últimos trinta anos, Lourdes Ramalho (1923-) tem seu nome reconhecido nacional e internacionalmente como autora das mais representativas do teatro nordestino contemporâneo. Seu itinerário criador, desde as primeiras peças vindas a público entre 1970 e 1978, revela uma dramaturgia que, comprometida em discutir a problemática social brasileira, se desdobra à procura das raízes ibéricas da tradição cultural nordestina, tais como as que trazem à tona o jogo relacional de domínio/submissão entre feminino e masculino. A proposta aqui é apreender o diálogo que várias das personagens femininas mais significativas da obra de Lourdes Ramalho – entre elas a sertaneja Mariana e a cigana Ludovina, matriarcas nordestinas marcadas pelo destino trágico de seus filhos em *As velhas* (1975) – estabelecem com o universo feminino retratado por um dos maiores autores da tradição teatral espanhola, Federico García Lorca (1898-1936).*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Dramaturgia nordestina contemporânea; Lourdes Ramalho; Federico García Lorca; tensões sociais feminino/masculino.*

El teatro es la poesía que se levanta del libro y hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía ya al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.

Federico García Lorca

---

\* Doutora em Letras, professora bolsista DCR/CNPq junto à Universidade Federal da Paraíba, no Programa de Pós-Graduação em Letras. Autora dos livros *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX* (1966) e *O florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX* (2001), publicados pela Editora Mulheres (ambos com entrada pelo sobrenome SOUTO-MAIOR). Organizadora, com Diógenes Maciel, da coletânea *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX* (Bagagem/Idéia, 2005).

O processo de “modernização” da cena teatral brasileira, iniciado no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), em finais da década de 40, e consolidado com as experiências do Teatro de Arena de São Paulo, a partir de 1958, se espalha pelo país, atingindo principalmente grupos amadores formados por estudantes. A “fermentação” dos anos 40 e 50 chega ao auge na década seguinte, com a eclosão de uma dramaturgia que, impulsionada por discussões em torno da necessidade de projetos culturais que mostrassem de fato a ‘cara’ do país, assume a proposta de pôr em cartaz a problemática social brasileira, trazendo aos palcos os dramas vividos por grupos sociais colocados à margem, não só nas grandes cidades, como também nas áreas rurais.<sup>1</sup>

No Nordeste, autores como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, já inspirados pela tradição regionalista do romance de 30, acabam levando tais propostas à cena local, adaptando-as ao propósito de construir um projeto cênico e dramático que mostrasse a “cara” do nordestino. Em Pernambuco, o TPN (Teatro Popular do Nordeste), criado por volta de 1959, em continuidade ao projeto do extinto TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco), propõe um teatro redemocratizado, cujo destinatário fosse o povo e cujos temas fossem buscados, como assinalado por Maria Ignez Ayala, “nos assuntos do povo, nas histórias da literatura popular em versos, poesia épica, trágica, cômica, passional, que o povo gosta de ouvir cantada pelos cegos nas feiras e por outros cantadores” (*apud* MACIEL, 2004b). O conceito de teatro popular defendido pelo TPN pautava-se, sobretudo, no trabalho de recriação da cultura popular nordestina, conforme explicita o *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste*:

Nosso teatro é popular. Mas popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil, nem meramente político [...], fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão pré-determinada do mundo, mas pulsar com a carne e o sangue de nosso povo de modo [...] que nosso teatro transfigure e clame em seu mistério o que o povo murmura em sua seiva (*apud* TELLES, 2004).

Como parte de sua estratégia de ação para a formação de platéias populares, o TPN percorreu fábricas, colégios e centros comerciais,

---

<sup>1</sup> Para uma análise circunstanciada do desenvolvimento da proposta nacional-popular no teatro brasileiro, ver MACIEL, 2004a.

assumindo-se, também neste aspecto, como herdeiro direto do TEP, fundado por Hermilo, por volta de 1945. Acreditando ser “mais aconselhável levar o teatro ao povo do que esperar que o povo viesse ao teatro” (BORBA FILHO, 1996, p. 3), o TEP, numa clara referência ao *La Barraca*, companhia de teatro itinerante criada por Federico García Lorca (1898-1936), se mobiliza no sentido de instalar uma barraca num parque público, destinada a abrigar espetáculos teatrais, programados dentro de um repertório fiel à proposta de encenar autores clássicos do teatro ocidental e também o autor nacional, preferencialmente o nordestino. Sófocles, Shakespeare, Ibsen e autores da região, como Ariano e o próprio Hermilo, foram encenados nesta barraca, que, aliás, teve também, como a de Lorca, uma versão itinerante, com a qual o grupo percorreu fábricas, sanatórios e presídios, até inícios dos anos 50, quando Hermilo se transfere para São Paulo, retornando apenas no final da década (Ibid.).

Na vizinha Paraíba, busca-se também assimilar as tendências de ‘modernização’ da nossa cena teatral. Em meio à ebulição dos anos 50, surge o Teatro do Estudante da Paraíba, desenvolvendo propostas semelhantes de renovação teatral via cultura popular. Nos anos 60, cresce um movimento dramático em torno do Teatro Santa Roza, em João Pessoa, e do recém-construído Teatro Municipal Severino Cabral, em Campina Grande (OCTÁVIO, 1980). Na década seguinte, entre outros nomes da dramaturgia local, começa a ganhar destaque o de Lourdes Ramalho. Resultado antes do próprio percurso de vida pessoal que exatamente do engajamento ao projeto artístico-cultural voltado para a valorização e a assimilação de temáticas e procedimentos da criação popular, seu fazer literário revelaria a autora politicamente comprometida, cujos textos recriam, criticamente, o universo da gente comum do sertão nordestino (ANDRADE, 2005).

Nascida em 1923, no sertão de Seridó (região entre Paraíba e Rio Grande do Norte), numa família de fazendeiros e de intelectuais e artistas ligados a expressões e práticas culturais populares, Lourdes Ramalho,<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A autora fez seus primeiros estudos em Caicó/RN, acompanhada bem de perto pela mãe, a professora e também dramaturga Ana Brito. Seu bisavô, Ugolino Nunes da Costa, afrontando a imposição dos pais quanto a seguir uma profissão de prestígio, condizente com as posses e o *status* da família, fugiu de casa aos 18 anos para se dedicar ao repente e à cantoria de viola, tornando-se posteriormente um dos expoentes da primeira geração de cantadores surgida nos sertões paraibanos em meados do século XIX. Agostinho Nunes da Costa Júnior, seu

sem deixar de ter acesso ao que havia de melhor em termos de educação formal no sertão nordestino da primeira metade do século XX, cresceu em contato com cantadores de viola, cordelistas e contadores de história. Terá sido este o caminho pelo qual lhe foi possível captar procedimentos próprios da literatura popular, mais tarde assimilados à sua escrita dramática. Aprendendo “desde menina a amar a terra e o povo do qual sempre foi parte integrante” (RAMALHO JÚNIOR, s.d., p. 3), já na adolescência a autora faz suas primeiras experiências no sentido de registrar no papel, de forma dramatizada, hábitos, falares, preconceitos, mitos e visões de mundo de mulheres e homens comuns da sua região, redimensionados a partir dos critérios estéticos populares e do seu olhar crítico acerca da sobre/vivência cotidiana dividida entre o medo e a esperança. Todo esse aprendizado termina desaguando, a certa altura, num movimento da autora para além da sala de aula e grêmios estudantis, espaços onde, até inícios dos anos 70, ela exerce sua paixão pelas artes da palavra e do palco.

Saudada como a grande dama da dramaturgia nordestina, inclusive fora do Brasil, Lourdes Ramalho é re/conhecida, já desde suas primeiras peças vindas a público entre 1970 e 1978, por sua dicção literária desabrida, de poeta que não se cala diante de injustiças sociais, históricas ou políticas, como também pela pesquisa envolvida em sua criação, centrada no desvendamento e re/significação das raízes populares e ibéricas do universo cultural do Nordeste brasileiro. O motivo maior do renome, alcançado em trinta anos de intensa atividade criadora (sua obra inclui cerca de cinquenta textos, em prosa e em verso, que vão da tragédia à comédia, passando pelo drama e pela farsa) parece ser a maneira singular por meio da qual a autora representa a situação dos grupos em posição subalterna em nossa sociedade, atingindo um resultado que ultrapassa o local em direção ao universal. A percepção crítica aguçada acerca das adversidades de sua região e da paisagem humana que a cerca, não a impede de refletir, por outro lado, sobre a ‘ancestralidade’ ibérica desse *locus*, traço emblemático de alguns dos

---

trissavô, chamado “o trovador” ou “o glosador”, é considerado o pai da poesia sertaneja nordestina; cf. RAMALHO, 2002. Ver também ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, 1979.

seus textos teatrais, notadamente os inscritos em sua produção mais recente.<sup>3</sup>

Surgida na dramaturgia da autora mais explicitamente a partir dos anos 90, a vertente de um teatro nordestino sintonizado com a tradição ibérica se anuncia desde seus primeiros textos, como vamos encontrar, por exemplo, no antológico *As velhas* (1980). Sucesso de público e de crítica quando de sua primeira montagem, em 1975, sobretudo por sua ‘nordestinidade’, o texto alcança êxito ainda maior por sua atmosfera de Ibéria medieval, vinda à tona, em 1989, na montagem do espanhol Moncho Rodríguez, que enfatiza, por outro lado, o caráter de universalidade da trama – desenvolvida em torno da busca da sertaneja Mariana por quem lhe roubara o marido, a cigana Ludovina –, chamando a atenção para a passionalidade como “a tônica que aproxima estas gentes e universaliza seus dramas” (apud RIBONDI, 1989). O itinerário da autora sertão adentro, em busca das raízes ibéricas da tradição cultural nordestina, passa por entre as muitas veredas do feminino e do masculino, enfatizando tensões de gênero estabelecidas no contexto social brasileiro, em particular o do Nordeste. Acompanhando estas trilhas, buscamos apreender o diálogo que algumas das mulheres re/criadas por Lourdes Ramalho estabelecem com o universo feminino ibérico, em particular o retratado pelo dramaturgo e poeta espanhol Federico García Lorca na primeira metade do século XX.

Antes de seguir caminho, devemos salientar que a recepção do teatro de García Lorca no Nordeste – seja como resultado da experiência teatral desenvolvida por Hermilo Borba Filho, em fins da década de 1940, como já vimos, nos moldes do *La Barraca*, seja pelas mãos de donos de circos, que percorriam o interior da região, levando, vez por outra, adaptações de textos do autor espanhol<sup>4</sup> –, seria de enorme influência para fazer emergir o espírito ibérico na dramaturgia local desenvolvida a partir de meados dos anos 50.

<sup>3</sup> Peças representativas deste ciclo mais recente são, por exemplo, *Romance do conquistador* (1991) e *O trovador encantado* (1999).

<sup>4</sup> Informação obtida em depoimento pessoal à autora. Segundo a dramaturga, os espetáculos circenses a que ela costumava freqüentar quando jovem apresentavam, de quando em quando, peças adaptadas de García Lorca no número final, sempre reservado à encenação de dramas. García Lorca foi-lhe apresentado, antes disso, por sua mãe, com quem, inclusive, ela chegou a montar, mais tarde, peças do autor, como *Doña Rosita, la soltera* e *La zapatera prodigiosa*, com integrantes dos núcleos artísticos criados e dirigidos pelas duas.

No entanto, tenhamos bem claro que as ressonâncias lorquianas perceptíveis na obra de dramaturgos da região, com destaque para Lourdes Ramalho, explicam-se mais pela semelhança entre um e outro contexto de produção e, sobretudo, pelas profundas afinidades culturais entre uma sociedade e outra, determinadas por injunções históricas relacionadas à questão de gênero. Guardadas as devidas proporções, devemos ter em conta que, o Nordeste brasileiro, sobretudo nas áreas rurais, guarda, ainda hoje, muito do caráter assimétrico e hierárquico das relações de gênero operantes na Espanha de inícios do século XX, especialmente no que se refere à questão da honra feminina. Neste sentido, não admira que as palavras de frustração e revolta, os gritos e o choro que ouvimos sair da boca e da alma das mulheres de Lorca se façam ouvir no universo feminino re/criado na dramaturgia de Lourdes Ramalho.

As figuras femininas percorrem toda a obra de Lourdes Ramalho desde a sua primeira peça, escrita aos dezesseis como um manifesto contra a atmosfera repressiva do colégio interno onde estudava, em Recife.<sup>5</sup> Na maioria dos seus textos, não apenas as personagens mais significativas são femininas, como também a ação dramática é conduzida por elas. Como já anotado em sua parca fortuna crítica, as mulheres chamadas à cena por Lourdes Ramalho são sempre criaturas marcantes (ROCHA, 1989). Forte, lúcida, obstinada, destemida, solitária, dura e ressequida, mas também sonhadora e ardente – eis o retrato multiface da mulher nordestina tal como o delineia Lourdes Ramalho. Mulher nordestina que é essencialmente lorquiana, como já comentou, por exemplo, além da própria dramaturga, a professora Maria João Coelho, produtora do espetáculo *As velhas encenado* por Moncho Rodriguez (RIBONDI, 1989).

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

---

<sup>5</sup> Montada para o encerramento do ano letivo, a pecinha lhe valeu a expulsão do educandário, segundo depoimento da dramaturga à imprensa; cf. SENA, 2001.

datada de 1925 e escrita, ao que parece, como uma homenagem do poeta à mártir anti-monarquista nascida em Granada, levada à força exatamente cem anos antes, menos por perseguição ideológica que por ter frustrado intenções lascivas do juiz que a incriminara –, Lorca assume essa perspectiva, sem deixar de se ocupar com o processo de desenvolvimento de temáticas voltadas para o *seu* universo, sua gente, sua terra, com seus valores e costumes, sinalizando, portanto, para essa outra linha de força da dramaturgia que produziria nos dez anos seguintes.

Uma destas temáticas, a da monetarização dos relacionamentos conjugais – tratada embrionariamente em *La zapatera prodigiosa* (1930) e *Amor de Don Perlimplim con Belisa em su jardim* (1931) –, reverbera por toda a dramaturgia de García Lorca, encontrando, porém, expressão acentuada em *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936), que juntas formam o seu conjunto mais significativo, mais vivo e mais representativo. Estruturadas sob o signo da tragicidade, as três peças têm ainda em comum o ambiente rural em que se desenrola a ação dramática, como também a presença inexorável de um antagonista invisível: a atmosfera de asfixia e vigilância que engessa a convivência social neste ambiente com pesadas exortações à virtude e à honra (DIAZ-PLAJA, 1948, p. 221), elementos que compõem, igualmente, o universo dramático retratado por Lourdes Ramalho.

As protagonistas de *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, respectivamente a Noiva, Yerma e Adela, encarnam metaforicamente, cada uma a partir de um enfoque específico, a mulher espanhola contemporânea de García Lorca, dilacerada entre querer e poder ser si-mesma.<sup>6</sup> Lembremos, aqui, inclusive que o divórcio e o voto feminino são instituídos na Espanha durante o breve período republicano (1931/1936) e, por outro lado, que o voto das mulheres, consideravelmente receptivas às correntes monárquicas e conservadoras, contribui, associado a outros fatores, para que uma coligação de centro-direita subisse ao poder no final de 1933.

Inábeis para assumir seus afetos e também sua sexualidade, as mulheres lorquianas gritam por seu direito à vida. Gritam e são

<sup>6</sup> Tensões semelhantes, vividas por brasileiras, no Rio de Janeiro do início do século XX, estão representadas exemplarmente na dramaturgia de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e de Guilhermina Rocha (1884-1938); ver SOUTO-MAIOR, 2004.

violentamente abafadas por um conceito de honra arcaico, em vigor pelo menos desde o século XVII, baseado mais na maledicência que na realidade do ato delitivo (DIAZ-PLAJA, 1948, p. 236). Cárcere metafórico da sociedade espanhola da primeira metade do século XX, a casa de Bernarda Alba – espaço conventual, onde, em cumprimento ao luto pela morte do patriarca da família, as cinco filhas são trancafiadas durante oito anos – evidencia a convicção de García Lorca quanto às amarras a que as próprias espanholas do seu tempo ainda se prendiam. A obsessão doentia pela honra feminina termina gerando uma atmosfera social de tensões avassaladoras, no interior da qual abre-se um fosso profundo de animosidade e disputa entre as mulheres. Enforcando-se, a jovem Adela deixava para suas irmãs o desespero de estarem vivas sem poder realizar seus desejos, afogando-as todas, e também a mãe, num “mar de luto”, referido por esta na última fala da peça:

Bernarda E não quero choro. É preciso encarar a morte de frente. Silêncio! (*À outra filha.*) Eu disse para calar a boca! (*À outra filha.*) Lágrimas somente quando estiver só! Nos fundiremos todas em um mar de luto. Adela, a filha mais nova de Bernarda, morreu virgem. Escutaram? Silêncio, silêncio eu disse! Silêncio!

Evidente que essas mulheres lorquianas carregam toda uma bagagem histórica, social, cultural, muito própria da sua terra, sobretudo no que está relacionado à questão da honra, princípio de vida e morte do espírito espanhol, pelo qual se é capaz de abdicar de tudo. Entretanto, tais mulheres – que se calam e se queimam por dentro, mas que, antes de tudo, fortes e geniosas, desafiam seus destinos, ainda que, de certa forma, acabem vencidas por ele; que estão condenadas a se consumir na fogueira de suas contradições, sonhando e desejando viver plenamente e, ao final, sacrificando-se no confronto com a realidade; que são secas, estéreis, não dão frutos, não se realizam – deixam de ser apenas as espanholas, seja de inícios do século XX, seja do século anterior, na medida em que se reproduzem, de forma mais ou menos pronunciada, as condições socioculturais e, em decorrência, os valores e princípios que orientam as práticas sociais do contexto em que estão inseridas. Sob este olhar, podemos, portanto, considerar que os “dramas das mulheres de vilarejos da Espanha” representados por García Lorca guardam um parentesco com os vividos por mulheres brasileiras do sertão nordestino. Vejamos,



na obra de Lourdes Ramalho, como estão representados estes dramas e como se aproximam e se distanciam dos lorquianos.

Conceição, protagonista de *A mulher da viração* (1983), jovem de baixa condição social, criada e educada pelos patrões de seus pais com o objetivo premeditado de fazer seu casamento com Everaldo, caçula dos Alvarenga Negreiros, “um bobão” (RAMALHO, c. 1986, p. 5), mentalmente incapacitado para administrar as terras da família e manter assim sua fortuna e seu nome sob controle, como também para assumir uma relação conjugal. O outro filho, seguindo o costume adotado por famílias abastadas da região de reservar um da prole para a igreja, era padre. Recém-formada como professora, Conceição quer a liberdade de seguir o caminho que escolheu, mas se submete aos argumentos do Padre, que sutilmente a ameaça de não mais aceitar seus pais e irmãos como agregados da família. Refreada nos seus desejos mais íntimos, Conceição passa a sonhar obsessivamente com a maternidade, visando ao menos deixar para alguém do seu sangue o fruto do seu trabalho. A paixão latente e avassaladora que sente pelo Padre vem à tona e a jovem tenta satisfazê-la, sob o argumento de garantir a continuidade da nobre estirpe. Frustrada em seu desejo, ela jura que, dali por diante, o nome de sua fazenda, Viração, deixaria de significar não mais os ventos que açoitam os canaviais, mas a sua “vagabundagem”: a cada ano, ela erraria pelo mundo, “para trazer de volta, na barriga, um Alvarenga Negreiros de mentira – da China, da Arábia, da Rússia, da África, [...] cada qual de um pai diferente, mas todos usufruindo, in-con-di-cio-nal-men-te, o nome e a fortuna da tradicional família de conquistadores” (p. 17).

Conceição traz de Yerma, à flor da pele, a paixão da maternidade, como também o sonho por um homem que, ao contrário de Juan, seu marido, não tenha “la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto”, mas que a faça arder “como una montaña de fuego” (LORCA, 2004). Como também traz de Adela a sede pela vida. Seu grito, pouco antes de confessar ao padre a sua paixão, é literalmente: “Eu quero viver... viver!” (p. 12). Da mesma forma, a sertaneja herda da Noiva, da Zapatera, de Belisa, e também da própria Yerma, a submissão que a faz aceitar o casamento como contrato assinado entre os pais e os patrões. O desfecho, deixado em aberto, aponta um caminho diferente do escolhido pelas mulheres de Lorca. A decisão de Conceição, de deixar a casa, para sempre, fica condicionada à decisão do Padre – que ela aguardará só até o amanhecer.

Em *Os mal-amados* (1976), o enredo trágico enfatiza o despotismo de um proprietário de terras, o ‘coronel’ Julião Santa Rosa sobre sua família. Baseada em fato real, a ação é ambientada em 1922 e tem como eixo a paixão entre a jovem Ana Rosa, filha de Julião, e Rafael, o padre da cidade. Com a notícia da gravidez da filha, o pai dá ordens de trancá-la no sótão da casa e simula sua morte, fazendo espalhar a notícia de que a jovem fora atacada de tuberculose galopante. A criança que vem ao mundo passa por filha de Mariinha, agregada da casa e afilhada de Julião e sua esposa Paulina. Passados oito anos, um sobrinho do padre, Pedro Santos, buscando a verdade sobre o assassinato de tio, chega à cidade e, disposto a reabrir o processo, inicia seus movimentos para apurar os fatos. Sentindo-se cada vez mais acuado, Julião, o assassino, planeja atear fogo na casa, dando fim à própria vida e a dos seus. Paulina, farta da aparente submissão aos desmandos do senhor todo-poderoso da casa, decide intervir e começa a agir nos bastidores. Manda comprar veneno de rato e, sob pretexto de acalmar o marido em meio à cena armada por Pedro para desmascarar o assassino, serve-lhe café envenenado. Morto o tirano, Paulina tira-lhe do pescoço o rosário com a chave do sótão para, finalmente, “desemparedar” sua filha (RAMALHO, 1980, p. 150).

A voz lorquiana que se escuta aqui, em primeiro plano, embora paradoxalmente se faça ouvir como que amordaçada, é ainda a de Adela, que encontra em Ana Rosa uma interlocutora eloqüente, na medida em que a ela não importa absolutamente o fato de Rafael ser um homem comprometido, não exatamente com uma mulher, como no caso de Pepe Romano, mas com a religião. Embora não apareça em cena, sabe-se que Ana Rosa, tal como as filhas de Bernarda Alba, vivia enclausurada. Entre os dez e os dezesseis anos de idade, literalmente: o pai a mandara para um convento, “sem licença de dizer nem ‘ai’, sem sair – pra num se engraçar de um mandrião qualquer!”. De volta à casa, passa a viver vigiada pela agregada da casa, “debaixo da vista, ali... [...] sujigada que nem um condenado...” (RAMALHO, 1980, p. 96). A ira de Adela ressoa claramente: “Não vou me acostumar. Eu não quero ficar trancada. [...] Não quero perder minha cor nestes quartos; amanhã colocarei meu vestido verde e me largarei a passear pela rua! Eu quero sair!” (LORCA, 2000, p. 38). Tal como Adela, Ana Rosa afronta a tirania do pai. Antes de se envolver com o padre, ela flertara com um estudante da capital. Arrependido de ter afugentado o rapaz, Julião reflete sobre a ânsia da filha em viver sua sexualidade: “Antes tivesse deixado! Tinha sido melhor com

qualquer vagabundo... Mas eu podia lá adivinhar que a danada trazia um fogareiro aceso debaixo da saia?" (RAMALHO, 1980, p. 98).

Já Paulina descende de Yerma em seu desejo obsessivo de ser mãe, pois para conseguir engravidar “vivia ajoelhada em riba de seixo, fazendo toda sorte de penitência” (RAMALHO, 1980, p. 93). O fantasma da infertilidade parece ter lhe aterrorizado no passado. A um insulto do marido, taxando-a de “mulher maninha”, ela se defende respondendo: “Maninha é quem nunca teve nenhum. Eu tive Ana Rosa” (p. 92). Em Paulina encontramos a mãe lorquiana que Yerma teria sido, que buscava satisfazer seu desejo de filhos principalmente porque, impedida de se realizar como mulher, direciona sua afetividade inteiramente para os filhos. Terá sido movida primordialmente por amor à filha e pelo desejo de libertá-la do mórbido cativo que o pai lhe impusera que Paulina arquiteta seu plano de envenenar o marido.

Esse mesmo amor de mãe entranhado e da mais completa devoção está em *As velhas*. Defensora feroz de seus filhos e da honra da família – centrada na virgindade da filha e também na sua própria honra –, a sertaneja Mariana tem um ajuste de contas a fazer com Ludovina, a cigana que, vinte anos antes, lhe roubara o marido. Fugindo das intempéries do sertão, ela se desfaz de suas terras, passando a viver como nômade. Em sua errância, Mariana segue a vida “à procura da inimiga”,<sup>7</sup> pois no fundo, o que a move é o desejo de descobrir o paradeiro da rival. A fatalidade, no entanto, sai no seu rastro, no encontro tão esperado com aquela que lhe destruíra o sonho de se realizar como mulher/fêmea. Seus filhos se envolvem com José, filho da família proprietária da terra vizinha ao rancho onde se alojara e líder de uma turma de trabalhadores rurais assistidos pelo programa oficial de emergência contra a seca: Branca se perde de amores por ele e Chicó torna-se seu parceiro para denunciar as manobras fraudulentas do poder local para embolsar as verbas do governo. Descoberta a gravidez da filha, Mariana vai atrás de José, mas quem a recebe é a mãe do rapaz, informando que o filho saíra “numa missão de vida ou de morte” (RAMALHO, 1980, p. 90). Ludovina, agora entrevada pelo reumatismo, presa à soleira de sua porta, é então reconhecida por Mariana. Para lavar a honra da filha, a sertaneja propõe à rival o perdão da dívida antiga, mas ela recusa terminantemente, pois também defende com unhas e dentes a honra do seu filho:

---

<sup>7</sup> A expressão é de MACIEL, 2004b.

Mariana (*Num desespero*) O marido... a terra... Num tem dor que compare a essa que tá me queimando o peito – saber que minha filha foi desonrada. Ludovina, me pague a dívida de tantos anos, limpando o nome de minha Branca.

Vina Tinha graça. Eu criar José com tanto sacrifício pra botar no altar com uma noiva sem grinalda. (RAMALHO, 1980, p. 97)

Diante disso, a honra de Branca teria que ser cobrada por Chicó, que venerava a irmã e chegaria às últimas conseqüências para defendê-la da infâmia. Atiçada em sua sede de vingança pelas palavras de Ludovina, garantindo que não haveria casamento, nem que ela trouxesse autoridades e enchesse o terreiro de gente, Mariana roga-lhe uma praga, que a cigana revida prontamente:

Mariana (*Num entrechoque de emoções*) Eu posso encher seu terreiro, mas é pra fazer o velório de seu filho – porque – lhe juro como há Deus no céu – ele, daqui pro quebrar da barra, será defunto.

– Vina, eu tou lhe prevenindo – depois num vá chorar lágrimas de sangue.

Vina (*Solene*) Se você assim quer, vai ser praga contra praga. Eu lhe garanto, pela luz que me alumia, que, antes de mim – você vai se cobrir de luto. (Ibidem)

Como que respondendo à crença popular que diz que praga de mãe pega (MACIEL, 2004b), o desfecho trágico da peça instaura-se imediatamente após as pragas vociferadas pelas duas inimigas. Ouvem-se disparos, vozes e um tumulto à distância. Em meio à apuração das denúncias feitas por José e Chicó marcada para aquele dia, os dois são baleados. As duas velhas, avisadas do ocorrido, buscam, em vão, a ajuda de terceiros para ir ao encontro dos filhos, pois Mariana não sabe o caminho, Ludovina não pode andar. Esquecendo suas rivalidades, elas resolvem ajudar-se uma à outra, pois de outra forma não terão como chegar até os filhos. A cena final mostra as duas, saindo a caminho do barracão, apoiadas uma na outra, trocando juras pela salvação dos filhos.

Para o já citado autor da consagrada montagem de *As velhas*, o espanhol Moncho Rodriguez, as semelhanças entre as mulheres nordestinas e as ibéricas do Minho e Galícia se explicam por elas se afirmarem em “sociedades patriarcais, de mulheres muito fortes”. No mesmo sentido, Rodriguez chama a atenção para a sensualidade como

ponto de contato entre os dois universos femininos: “Em Valle-Inclán, em Cunquero, em Lorca, em Lourdes Ramalho, o teatro encontra sua força nas anáguas. [...] Digo anáguas na sensualidade, dor e solidão da mulher-ventre-força. Pela intimidade de sua forma, cor, que subverte na nossa memória as túnicas gregas das mulheres de Atenas.” (apud RIBONDI, 1989). Força e sensualidade que, no caso d’*As velhas* em particular, nos trazem as ressonâncias talvez mais expressivas do diálogo que viemos buscando acompanhar.

Em Branca, temos a menina-mulher, filha de Mariana, retratada, como anotado por Diógenes Maciel, “entre a ingenuidade infantil e o afloramento da mulher” (MACIEL, 2004b), que, apesar dos dezesseis anos, se sente envelhecer à força ao lado da mãe, velha aos quarenta e dois anos, cumprindo desde os vinte o seu destino de mulher sem homem, que, abandonada pelo marido, reprime sua sexualidade para se manter honrada:

Mariana [...] fiquei sem meu Tonho e quem quiser que pense o que é uma mulher nova, forte, viçosa, caçar nos quatro canto da casa o seu homem e só achar a saudade dele... Dá vontade da gente desabar no meio do mundo e fazer tudo o que num presta... Isso eu num fiz, sei mesmo que num fiz pela obrigação dos filho, mas ele merecia (RAMALHO, 1980, p. 58).

Para Mariana, como também para Yerma, para a Noiva, para a mãe do Noivo, para a mulher de Leonardo, fadadas a passar o resto de seus dias a “olhar para a parede em frente” (LORCA, 1977, p. 17), a perda de sua condição de mulher/fêmea não lhe autorizava a cogitar da possibilidade de contrariar esse destino de mulher sozinha. À sugestão de Branca de que a mãe “podia ter se casado outra vez”, ela responde escandalizada: “Que é isso, menina? Eu nem sei se sou casada ou viúva. Ia lá cometer um pecado?” (RAMALHO, 1980, p. 76).

Branca sonhava para si outro destino. Farta da vida errante que levava com a mãe e o irmão e, na ânsia de se livrar, como Adela, do jugo materno, se imagina a salvo e, mais que isso, realizada, ao lado de um marido: “Querida ter o que fosse meu – casa, marido... Num queria ser mandada, como escrava. [...] a gente tendo marido, mesmo sujeita a ele, tem direito a outras coisa – coisa que a mulher solteira num pode [...]” (RAMALHO, 1980, p. 73-74). Na voz de Branca, escutamos a concordância com Adela em relação à coragem de reivindicar seu direito a viver sua sexualidade.

N'As *velhas* ressoa ainda a voz de Bernarda Alba no que se refere ao pulso fortíssimo com que comandava o comportamento, a personalidade, os desejos, a vida, enfim, de suas filhas. Mariana e Ludovina agiam exatamente dentro do mesmo padrão com seus filhos. Ao receber a visita de Mariana, Ludovina avisa: "Qualquer negócio que a senhora tenha e qualquer resposta que meu filho dê – tudo passa pelas minhas mão, que ele nada faz sem me ouvir primeiro" (RAMALHO, 1980, p. 91). Tomás, o mascate que faz a ligação entre as duas famílias, repreende Branca por ser muito afoita em suas tentativas de entrar em contato com o namorado: "Branca, tome o conselho de mais velho. Ponha cobro a esse namoro que, se sua mãe é braba, a de José é um siri dentro de uma lata e num solta o filho por dinheiro nenhum" (p. 78). E para José, de fato, as determinações de sua mãe estão sempre em primeiro plano, tanto que ele protela ao máximo o momento de anunciar-lhe seu namoro com Branca: "Eu lhe juro que vou resolver isso amanhã mesmo. Juro que vou enfrentar as iras de minha mãe, enfrentar tudo pra ficar com você – mas agora, vá pra casa, que eu preciso ir." (p. 85).

Os filhos de Mariana sofrem, tal como o de Ludovina, o peso da tirania materna, exercida, na verdade, com muito mais rigor sobre Branca, cuja honra, como assinalamos acima, Mariana valoriza e preserva acima de tudo – secundada, aliás, por Chicó. Branca, por sua vez, tem a clara consciência disso e adverte o namorado: "Homem é diferente. Em você num pega nada. Mas em mim... Se me der o vexame, eu desembucho tudo e Chicó dá fim a nós dois... Num pense que sou qualquer mamulengo, uma desvalida que num tem quem lhe chore..." (RAMALHO, 1980, p. 84).

Como vimos antes, Vina defende a honra de seu filho com igual rigor, fazendo ressoar, com seu linguajar empedernido e, tipicamente sertanejo, pouco amigo de rodeios, a voz da Mãe em *Bodas de sangre*: "Meu filho é bonito. Nunca teve mulher. Tem a honra mais limpa que um lençol estendido no varal" (LORCA, 1977, p. 46). Voz que partilha também com Mariana e com Ludovina igualmente o timbre desesperado da mãe que não teme o risco de entregar o filho à morte para limpar a honra da filha. Já Branca, a menina-mulher, cujo destino já se anuncia idêntico ao de sua mãe, deixa entrever os traços da mulher forte, matriarca que não precisa mais que o olhar para exercer seu domínio sobre a família. Em resposta à advertência de Tomás quanto à ousadia da

mãe de José, ela se impõe sem meias palavras: “Pois diga a ela que se nunca topou uma mulher de verdade, vai topar agora” (p. 78).

Nos contextos sociais retratados por García Lorca e Lourdes Ramalho, as tensões e os conflitos vividos pelas mulheres em decorrência da assimetria das relações de gênero parecem, à primeira vista, insolúveis. Ambos discutem questões suscitadas pelas relações de gênero do ponto de vista do feminino. São das mulheres as experiências de mundo e de vida que ambos trazem ao centro da ação dramática, de onde elas se pronunciam e afrontam a onipotência do masculino. Submissas, de um modo geral, apenas até certo limite, as mulheres re/criadas por Lourdes Ramalho diferem de suas ancestrais lorquianas sobretudo quando apontam saídas para os impasses. Uma dessas saídas está representada de forma magnífica no desfecho de *As velhas*: a solidariedade como única alternativa para se buscar superar a rivalidade tão alimentada entre mulheres vivendo em sociedades marcadas historicamente pela ordem patriarcal como a brasileira, em particular a do Nordeste do país.

**ABSTRACT:** *Having written more than fifty plays in the last thirty years, Lourdes Ramalho (1923-) is nationally and internationally recognized as one of the most representative authors of Brazilian northeastern contemporary theater. Her creative production, since the first plays which came to public between 1970 and 1978, discloses a dramaturgy compromised with the discussion of Brazilian social issues, trying to examine the Iberian roots of Brazil's northeastern cultural tradition, emphasizing the relational game of domination/submission between feminine and masculine. The idea is to grasp the dialogue developed by the most significant female characters in Lourdes Ramalho's work – among them, Mariana e Ludovina, northeastern matriarchs marked by the tragic destiny of their offspring in As velhas (1975) –, dialogue which establishes a link with the feminine universe portrayed by one of the greatest authors of the Spanish theatrical tradition, Federico García Lorca (1898-1936).*

**KEYWORDS:** *Contemporary Brazilian northeastern dramaturgy; Lourdes Ramalho; Federico García Lorca; social tensions feminine/masculine*

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Átila e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Ed. Universitária, 1979.
- ANDRADE, Valéria. De encantações, errâncias, messias e cantorias: ancestralidades luso-judaicas na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MELLO, Beliza Áurea de Arruda (Org.). *Epifania de reinos encantados*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2005 [no prelo].
- BORBA FILHO, Hermilo. O homem de teatro Hermilo Borba Filho. *Suplemento cultural* do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, 1996, p. 3-5.
- DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca: estudio crítico*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948.
- LORCA, Federico García. *A casa de Bernarda Alba: drama de mulheres em vilarejos da Espanha*. Trad. Marcus Mota. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2000. (Série Mneumósis)
- LORCA, Federico García. *Bodas de sangue: tragédia em três atos e sete quadros*. Trad. Antonio Mercado. [São Paulo]: Abril, 1977 (Coleção Teatro Vivo).
- LORCA, Federico García. *Yerma: poema trágico em tres actos y seis cuadros*. Disponível em <http://www.fut.es/~picl/libros/glorca/g1003a00.htm>, 2004.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaíos do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2004a.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. *À procura da inimiga ou Lourdes Ramalho e o nacional-popular*. In: MOREIRA, Nadilza M. de B. (Org.). *Anais do I Seminário Internacional Mulher e Literatura/ X Seminário Nacional Mulher e Literatura* (Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora), João Pessoa: Ed. Universitária/ UFPB, 2004b. CD-ROM.
- OCTÁVIO, José. Textos e problemas de teatro na Paraíba. In: CORRÊA NETO, Alarico et. al. *Teatro paraibano, hoje*. João Pessoa: A União, 1980 [Orelhas].
- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro nordestino: cinco textos para montar ou simplesmente ler*. [Campina Grande]: RG, [c.1980]. As velhas.
- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Os mal-amados. In: CORRÊA NETO, Alarico et. al. *Teatro paraibano, hoje*. João Pessoa: A União, 1980, p. 81-150.



RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A mulher da viração*. Texto inédito. [1983]

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2002.

RAMALHO JÚNIOR, Luiz Sílvio. Prefácio. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro popular: três textos*. [Campina Grande]: [s.n.], [s.d.].

RIBONDI, Alexandre. Uma tragédia nordestina num cenário ocre. *Correio Braziliense*, Brasília, 25 de janeiro de 1989.

ROCHA, Maria das Vitórias Lima. A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho. In: MUZART, Zahidé L. e FUNCK, Susana B. (Orgs.). *Anais do III Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1989, p. 65-83.

SENA, André de. Lourdes Ramalho: uma das referências da dramaturgia brasileira fala sobre o ofício do escritor, suas influências e a cena teatral. *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, 8 de setembro de 2001.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. Guilhermina Rocha. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Vol. II. Florianópolis: Mulheres, 2004a, p. 1075-1103.

TELLES, Narciso. Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. Disponível em <http://www.nehac.triang.net/artcultura/narciso.html> , 2004.