LOURDES RAMALHO E O *MITO FUNDADOR* (RE)CONTADO

LOURDES RAMALHO AND THE FOUNDING MYTH (RE)TOLD

Fernanda Félix da Costa Batista[1]
[http://orcid.org/0000-0001-9570-9853]
Diogenes Andre Vieira Maciel[2]
[http://orcid.org/0000-0002-6122-2411]
DOI: 10.30612/raido.v14i35.12022

RESUMO: Propõe-se a análise-interpretação da peça *Guiomar filha da mãe...* para se apresentar aspectos da produção dramatúrgica de Lourdes Ramalho em face da maneira como a autora formaliza esteticamente um *mito fundador* da nação. Protagonizado por uma professora de história, que reafirma a relação entre região-nação pela perspectiva nordestina e suas raízes étnico-culturais sefarditas, este texto é singular para se compreender a obra dessa dramaturga nordestina e seus temas em desenvolvimento espiralado.

Palavras-Chave: Lourdes Ramalho; mito fundador; dramaturgia de autoria feminina.

ABSTRACT: The analysis-interpretation of the play *Guiomar filha da mãe... [Guiomar daughter of the mother...]* is proposed to present aspects of the dramas written by Lourdes Ramalho. In this paper, we discuss her aesthetical procedures for retold the *founding myth* of the nation formalized on that play. Starring a history teacher, who reaffirms the relationship between region-nation from the northeastern perspective and its Sephardic ethnic-cultural fonts, this text is unique to understand the work of this northeastern playwright and her themes in spiraling development.

Keywords: Lourdes Ramalho; founding myth; female-authored drama.

1 APRESENTANDO A AUTORA E UMA QUESTÃO

Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920-2019) foi a mais importante dramaturga da cidade de Campina Grande, interior da Paraíba, desde meados da década de 1970. Em sua trajetória, participou de importantes festivais de teatro e consagrou sua perspectiva em torno do teatro popular-regional, fazendo encenar e, depois, publicar sua obra teatral, em pequenas gráficas e editoras locais – mesmo assim, a autora, quando de sua morte, ainda acabou nos deixando um enorme número de textos inéditos, nos

[1] Mestra em Literatura e Interculturalidade, pelo Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI, da Universidade Estadual da Paraíba.

[2] Professor Doutor de Teoria Literária do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade.

CC BY NC SA

palcos e em publicações. Personalidade empreendedora, promoveu um diálogo produtivo com diretores e elencos daquela cidade, buscando um modo moderno de encenar seus textos, todos articulados em um projeto consciente de representação do povo (incluindo nesta dimensão os diferentes falares, hábitos e costumes), do espaço e das histórias nordestinas. Nascida potiguar, mas radicada em terras paraibanas, Lourdes Ramalho se esmerou em pôr em cena os indivíduos marginalizados do seu contexto cultural, revisitado pelas lentes do seu imaginário, permeado por uma herança atávica de raízes ibéricas e judaicas.

Afirmando-se enquanto uma dramaturga nordestina, esta artista foi conduzida para um lugar *clandestino* pela historiografia do (assim chamado) teatro brasileiro, como já bem pontuou a pesquisadora de sua obra, Valéria Andrade (2012, p. 222-223), "inclusive aos olhos da crítica voltada para os textos escritos por mulheres, a despeito do seu percurso, tão longo quanto farto em contribuições ao desenvolvimento da dramaturgia no Brasil". Por isso, é necessário entender o caso da obra ramalhiana como singular, percebendo-a sob os signos do *popular* e do *regional*, o que, em face do que é considerado *nacional*, acaba por se tornar um sinal negativo, tendo em conta os limites entre o cânone da cultura teatral brasileira e o que se compreende como a produção de teatro regional.

Segundo nosso ponto de vista, consideramos válido afirmar que a produção entendida como *nacional* (ou seja, aquela que se encena entre Rio de Janeiro e São Paulo) separa de seu escopo, por escalas valorativas, aquela que se desenvolve em escala *regional*, portanto, à margem, separada. Dessa maneira, as tendências a que tomaremos enquanto *regionalistas* não serão consideradas como exóticas, o que acontece muitas vezes quando vistas enquanto formalização do *diferente* – do quê? Por quê? –, mas como um processo de ruptura em vista de uma ideia artificial de unidade estética e cultural no nosso país, em que o *popular* (enquanto substrato convencional da região, quase sempre entendido enquanto folclórico ou pitoresco) não deve ser apenas um outro, mas um componente essencial da tradição cultural da nação.

Esse primeiro embate é importante para contextualizar a questão que nos cerca, em termos de historiografia e de crítica, pois a autora em tela é contemporânea daquele período quando se verificou um crescimento da produção de dramaturgia de autoria feminina, tornando-se notáveis nomes como os de Maria Adelaide Amaral e Renata Pallotini, por exemplo, tomadas por Sábato Magaldi como expoentes de uma "nova dramaturgia" (Cf. VICENZO, 1992). Todavia, enquanto suas colegas dramaturgas eram aclamadas pela crítica especializada e pelos espectadores do teatro, restou a Lourdes Ramalho a negação ao merecido reconhecimento. Mesmo que seja, no Nordeste, uma referência cultural consolidada, a produção ramalhiana foi menorizada, silenciada, posta naquela posição *clandestina*, afinal, pelos discursos hegemônicos, os quais atuam no terreno das discussões de cultura teatral e de gênero e findam por expor

> [...] um dos desdobramentos mais nocivos da condição de clandestinidade dos textos escritos por mulheres no cânone literário brasileiro [que é] a não circulação pública como material impresso, em razão da ação discriminatória do mercado editorial. Em outras palavras, para esta parte da nossa produção literária, um prejuízo grave da condição de 'fora-da-lei' é não poder adentrar os muros da 'cidade editorial', ou seja, não ser publicado e, portanto, não participar da vida pública e da própria sociedade [...]. (ANDRADE, 2012, pp. 222-223).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

Neste ano, em que se celebra o seu centenário de nascimento, ainda precisamos clamar pela devida justiça à obra de Lourdes Ramalho – infelizmente, até hoje, com pouca circulação nos meios literários. O mais curioso é pensar que o contexto histórico-cultural em que a dramaturga campinense eclodiu e consolidou sua produção foi aquele alusivo aos anos entre os 1970-1990, enquanto cresciam as agendas dos movimentos feministas, porém nem mesmo isso mudou o estado das coisas. Lourdes Ramalho, como uma pessoa do seu tempo e com atuação bem forte na sociedade coeva, por conta da profissão que exercia fora dos limites da lide doméstica – professora de diversos educandários e da Escola Normal, além de ter desenvolvido projetos sociais e pedagógicos pioneiros, voltados a pessoas surdas ou com deficiências físicas e mentais –, certamente, teve contato com as notícias sobre aqueles avanços, mesmo que em sua *práxis* isso já fosse uma recorrência desde a tenra idade, quando atuava junto às ações sociais e didáticas de sua mãe, a também professora Anna Brito.

É sabido que diante da repressão perpetrada pela ditadura civil-militar brasileira em curso naquele contexto pós-1964, o teatro se tornou um foco de resistência, apesar de que, de acordo com Vanusa Silva, é preciso relativizar a relação da dramaturga em face desses ideais mais amplos, visto que em seu *lócus* havia um propósito maior a ser alcançado, pois "os intelectuais nordestinos [travavam ainda] uma batalha contra a morte da cultura de sua região, que denominam 'cultura popular nordestina', desse modo protestar e denunciar aqui era ir contra as mudanças porque passava o Nordeste [...]" (SILVA, 2005, p. 94). Assim, compreender a dramaturgia ramalhiana, principalmente no recorte histórico de sua produção, é uma tarefa que encontra vários obstáculos, além das exclusões já expostas, pois estamos falando de uma produção de dramaturgia fora *do eixo*, e, mais ainda, de uma dramaturgia de autoria feminina *excêntrica*.

Considerando estes primeiros apontamentos, temos como objetivo, neste artigo, pensar um recorte no conjunto das obras ramalhianas, pondo em perspectiva suas contribuições para uma poética da dramaturgia nordestina, e, de modo mais específico, empreender uma leitura do seu texto teatral "em cordel", a saber, *Guiomar filha da mãe...* (publicado em 2011, todavia, já estreado nos palcos em 2003, com a atriz pernambucana Augusta Ferraz, e, depois, com o Grupo GECA, de João Pessoa-PB, em 2004). Para a análise-interpretação, buscamos os índices revelados nas falas da personagem-protagonista, a professora Guiomar, em torno da perspectiva cultural do judeu sefardita sobre uma nova formalização estética do *mito fundador* da nação, agora voltado ao espaço regional nordestino, tomado enquanto índice mítico-gerativo daquela mesma narrativa.

2 DA DRAMATURGIA "EM CORDEL" AO NASCEDOURO DE GUIOMAR–PROFESSORA–POETA

É importante situar o que entendemos por um texto teatral "em cordel". Essa é um face da produção ramalhiana que tem estreitas vinculações com sua formação cultural, baseada na convivência com as cantorias de viola – modalidade oral de improvisos e desafios nordestina – desde a casa de seus pais, onde seu quarto, com janelas abertas para um alpendre, se transformava em palco para as apresentações dos violeiros; além

disso, ela nutria verdadeiro respeito pelas narrativas contadas por vendedores de folhetos e pelos demais poetas e narradores da oralidade. Portanto, é a partir desse contato com as formas populares de arte, tão cultivadas pelos seus familiares,[3] que Lourdes Ramalho reelabora tais tradições em sua obra teatral, enfatizando a relação com a poética oral daqueles *homens-livros* os quais, em meados do século XIX, encontraram na escrita uma maneira de "guardar" os seus versos e difundi-los.

Este processo faz surgir uma linhagem de textos, bem brasileiros, a que preferiremos chamar, junto com Márcia Abreu (1999), de *folheto nordestino* – gênero literário em que há todo um sistema de convenções, como o fato de serem escritos em versos, com uma métrica definida, movendo temas que despertam o interesse do leitor-ouvinte, em estreita relação com o contexto de circulação: tais características vêm, justamente, daquela origem apontada na oralidade. Contudo, devemos compreender que o elemento distintivo do *folheto nordestino* é ser versificado, quase sempre em sextilhas (estrofes de seis versos), setilhas (as de sete versos) ou em décimas (ou seja, as de dez versos) de sete ou dez sílabas métricas. Conforme Márcia Abreu (1999, pp. 111-112), o tipo de rima é "coincidente com o estabelecido para as apresentações orais, [que] prevê sextilhas com rima ABCBDB; setilhas em ABCBDDB; e décimas em ABBAACCDDC", indicando um "padrão, um modelo claramente estabelecido, que permite reconhecer uma obra como sendo ou não 'de cordel'". Ou seja, são estas marcas da oralidade que vão se ajustando ao texto escrito e dando corpo ao *folheto nordestino* (a que, por força do hábito, se chama, indistintamente, de *cordel* ou *literatura de cordel*, marcando o processo de indefinições genealógicas adensadas à narrativa das suas pretensas origens lusas, negando aos poetas nordestinos o devido (re)conhecimento).

Foi só na década de 1980 que surgiram pesquisas acadêmicas com o fito de *inventar* uma relação entre o gênero literário produzido no Brasil e o suporte com ampla circulação em Portugal (inclusive, nele sendo impressos os textos da tradição vicentina ou os entremezes que chegaram por aqui desde o século XIX), o que levou à interpretação de que o primeiro seria uma "tradução" do similar ibérico: este argumento histórico-crítico é marcado por uma postura pela qual se quer dizer que artistas "pobres, com pouca ou nenhuma instrução formal, vivendo fora dos grandes centros intelectuais, não poderiam ter sido capazes de criar uma forma poética" (ABREU, 1999, p. 127), só lhes sendo possível imitar. Por isso, é importante dizer que o *cordel*, enquanto suporte e fórmula editorial popular, surgiu em diversos países europeus (sob muitos e diversos nomes) onde se difundiu devido à facilidade de circulação e venda de impressos dispostos à difundir variadas modalidades textuais (receitas, hagiografia, filosofia, prosa narrativa, peças de teatro etc.). Por este entendimento, devemos, então, distinguir as condicionantes do suporte editorial, identificado ao livrinho impresso em folhas baratas *in-quarto* (totalizando de 08 até 64 páginas, variavelmente), do que vai se tornando um imaginário comum, formalizado em narrativas compostas em estrofes e em versos metrificados, a que passamos a identificar como *de cordel*.

[3] É interessante registrar aqui as vinculações da dramaturga com supostas origens da poesia sertaneja nordestina: "Lourdes Ramalho é bisneta de Ugolino Nunes da Costa (1832-1895), também conhecido por Ugolino de Teixeira ou Gulino do Sabugí, irmão, por sua vez, de Nicandro Nunes da Costa (1829-1918). Os dois eram considerados os príncipes dos poetas populares de seu tempo, reverenciados e temidos por todos os repentistas da época. Ambos [eram] filhos de Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), cognominado o Caprichoso" (FERREIRA, 2001, p. 13). Como afirma Márcia Abreu (1999), coube a Agostinho o lugar de fundador daquela tradição.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

Em termos formais, a dramaturgia "em cordel" ramalhiana – conforme a categorização da própria dramaturga – aproxima-se das convenções *do folheto nordestino*, mas nela já irrompem convenções próprias do texto teatral, como a independência da fala dos personagens em vista da ausência de um narrador-épico, mesmo quando se engendra uma forma dramatúrgica híbrida, ou seja, aquela em que há a organização estrófica do *folheto* de modo mais livre (ainda sendo comum a presença de sextilhas e setilhas), com metrificação tendendo à redondilha maior e esquema de rimas flutuando de acordo com o ritmo das estrofes, ali dispostas à formalização dos diálogos entre personagens ou das expansões lírico-narrativas. Na construção dos diálogos, rompe-se a interdependência das estrofes, visto as falas se dividirem independentemente da sua constituição, podendo, às vezes, aparecer um refrão, em dísticos, quando a situação do conflito ou das relações entre personagens assim o exige.

Não é nosso objetivo esgotar as inúmeras possibilidades de explanar sobre a obra ramalhiana, todavia, se faz necessário um esclarecimento. Na década de 1970, no auge da ditadura civil-militar, a dramaturga priorizou a escrita de textos em prosa, quase sempre inseridos na grande área do drama moderno, enquanto modelo genérico, com acentos tragicômicos à disposição da representação realista da prosódia das personagens, inseridos em seu contexto histórico e social – eram os dramas da seca e das desigualdades sociais, como *Fogo-Fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977). Ao chegarmos aos anos de 1980, e à medida em que a reabertura política parecia se aproximar, a dramaturga radicalizou a sua escrita de peças em versos "de cordel": são textos que podem ser desfrutados na leitura despretensiosa, mas foram, obviamente, escritos para serem encenados, com divisão de falas de personagens, mesmo que tenham uma forte verve narrativa.[4]

É factível afirmarmos que este processo de composição "em cordel" se adensará por conta de diálogo transatlânticos que Lourdes Ramalho protagoniza de modo bastante efetivo, notadamente após a chegada à Campina Grande do seu encenador por excelência, o ibero-brasileiro Moncho Rodriguez. Desse encontro, a obra ramalhiana entra em um turbilhão que envolve mediações culturais entre grupos teatrais dos dois lados do Atlântico: são deste contexto peças ligadas a duas efemérides – em 1992, quando se celebrou a chegada de Colombo às Américas, ela encampou a montagem do *Romance do Conquistador*, indicada para ir em turnê até a Espanha pelo embaixador daquele país; e, depois, em 2000, em vista da celebração do quinto centenário da chegada de Cabral ao Brasil, deu-se a montagem de *O trovador encantado*. São, ambas, encenações de exemplares de dramaturgia "em cordel" ramalhiana nas quais os temas são relativos à tradição ibérica, mas postos em diálogo intercultural com o Nordeste do Brasil: o primeiro, voltado à releitura do mito do Dom Juan espanhol em uma feira paraibana; já no segundo se expõe o êxodo – de Portugal para aquele país que, hoje, chamamos Brasil – de uma comunidade de *outsiders*, nos tempos nefastos da perseguição inquisitorial do século XVI. Após estes espetáculos, Lourdes continuou a produzir textos nesta proposta estética, como *O novo Prometeu* (2001), *Presépio mambembe* (2001), *Charivari:* ópera bufa em cordel (2002), e *Guiomar filha da mãe...* (2003).

[4] São desta fase, textos como *Judite Fiapo em Serra Pelada, Porque a noiva botou o noivo na justiça, A guerreira Joanita Guabiraba e Viagem no Pau-de-Arara*, que podem ser encontrados em versões publicadas no suporte convencional do folheto nordestino.

Esta última peça, sobre a qual falaremos mais detalhadamente adiante, dialoga com o monólogo ramalhiano mais famoso, e certamente o mais montado para além das fronteiras paraibanas, *Guiomar sem rir sem chorar*, estreado em Campina Grande em 1982 e publicado em 1983 [reeditado em 2011]. Mesmo sendo um texto em prosa, esta peça é marcada por rupturas radicais com qualquer regra rígida de tessitura do drama: a ação, seccionada em quadros, é interrompida pela entrada de elementos externos, como cartazes em que se comentam elementos de ordem temática, passando a ilustrar as discussões travadas, no palco, em relação com a vida social daquele contexto de produção – no texto, são feitas referências a oito cartazes, em que podem ser lidas quadras, cujos versos antecipam a linha de abordagem que a personagem irá seguir nas altercações a um suposto "meritíssimo", responsável por chamá-la para prestar esclarecimentos em face de inúmeras acusações, devidamente ordenadas em um imenso processo exposto sobre um birô.

De modo bastante jocoso, enquanto Guiomar dança como uma *ring girl* ao lado dos versos impressos nos cartazes, acaba se distensionando o desenvolvimento em espiral do tema incômodo, que 'enquadra' a professora no *modus operandi* da ditadura, numa situação que vai sendo revertida a favor daquela mulher, aparentemente desamparada, pela atmosfera cômica e pelo vocabulário desabrido que encaminha o enredo a um desfecho agudamente político. Ali, tudo se discute: o silêncio imposto em face do poder estabelecido, o direito à greve, a invasão de estrangeirismos e a péssima situação de vida das populações indígenas, a má repercussão das disputas amorosas em face da moral sexual burguesa, o uso dos plásticos e próteses como sintomas da modernidade e, por fim, a fome e a miséria que se abatem sobre os nordestinos.

Na cena proposta pela dramaturga, marcada pela atmosfera do mandonismo civil-militar, sobressai a ambiência de sala de investigação, em que luzes piscando lembram carro de polícia em clara atitude persecutória. A personagem está diante daquele que a intimou, ou, como se diz, a "convidou", presentificado, em sua ausência, na plateia que assiste à ação da depoente. Saberemos que o "convite" é decorrência de ações travadas na vida pública da personagem, ali acusada de "detratar o governo" e de "andar batendo boca por aí", a despeito de levar, segundo ela mesma afirma, "uma vida retraidíssima, NA MINHA", "discretíssima". Mas, as razões dos temores daquela professora são plenamente justificáveis, pois, como se sabe:

> [...] nesta terra TUDO é possível – e o freguês, sem o quê nem pra quê, sai de circulação. – Por que digo isso? – Então o senhor não sabe que até bem pouco tempo atrás, sem que houvesse prévia "intimação" ou "convite", metiam uma carapuça preta na cabeça do suplicante, davam uma jeriquita nele – e pronto? – O que acontecia depois? – O senhor, que é o senhor, não sabe – quanto mais eu... [...] (RAMALHO, 2011, p. 85).

Ou seja, o contexto representado é aquele das conduções coercitivas e do desaparecido político. Guiomar,[5] daí por diante, começa a usar de suas artimanhas para

[5] Este antroponômico germânico tem, provavelmente, origem bretã, indicando uma "pessoa ilustre". Na poética ramalhiana, está relacionado, conforme Cavalcanti (2015, p. 21) já chamou atenção, à biografia da autora, fazendo "referência a sua antepassada judia, queimada pela Inquisição lusitana em um auto de fé, no ano de 1731". Este mesmo nome também designa a trindade erótico-diabólica do *Romance do Conquistador*, quando as três beatas (Inocência, Decência e Previdência) assumem sua identidade, gritando: "Nosso nome é Guiomar!".

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

se desviar do imenso papelório que compõe o dossiê acusatório, mesmo que ela siga alegando inocência – seu crime, se o é, foi falar abertamente sobre o que não se queria ouvir, principalmente em sua sala de aula. Para além da atualidade infeliz desta peça, destacamos a maneira como a fala da protagonista vai aproximando e, dialeticamente, distanciando, esta professora daquela – a própria autora, que, tantas vezes, precisou dialogar, confabular e dissimular para ter seus textos liberados pelos órgãos de censura, inclusive acionando as vantagens de desfrutar de relações familiares com a magistratura, tendo em vista seu marido ser um juiz de Direito.

Muito bem comportada em sua vida pessoal e profissional, Lourdes Ramalho ocupava um lugar de destaque em meio à sociedade campinense, mesmo que, de maneira bem menos dócil, passasse a se destacar enquanto artista, naquele contexto social ainda tão tacanha e marcado por uma série de preconceitos, desde que passou a conviver com os poetas seus contemporâneos e com os artistas de teatro que viviam acolhidos na sua casa, de portas sempre abertas. Todavia, contrariamente a Guiomar, a professora Lourdes tinha como retaguarda a figura respeitável do marido e a sua própria *imagem social*, associada a projetos educacionais e ações verdadeiramente revolucionárias em termos de acolhimento filantrópico. Talvez, como um veio autoficcional desta fatura, as personagens femininas que buscam o ofício de ensinar são recorrentes na produção ramalhiana, de modo que elas assumem um lugar de autoridade, repensando e criticando a formação social e cultural do meio em que convivem.

Esta questão é essencial para o desfecho insólito da peça, quando a professora se transmuta em um *poeta louco*. A mutação – de gênero, de tom, de postura – se dava por conta de uma necessidade do próprio tema formalizada no texto: a personagem precisa prestar esclarecimentos sobre sua percepção em torno do acontecido quando da visita ministerial a uma comunidade rural, devastada pela seca, e onde ela se fazia presente enquanto representante da classe docente das escolas do campo, devidamente "maquiada" pela ação da prefeitura para ser televisionada e fotografada como palco de benesses oficiais a ser divulgadas no "sul-maravilha". Segundo a personagem, na hora dos discursos, irrompe, seguido pela molecada da cidade, o "GAIATO em cena – gaiato, não, louco, desassisado", invocado aos gritos infantis que fazem ecoar uma imagem carnavalizada: "–POETA D'ÁGUA DOCE DEU UM PEIDO E SE CAGOU-SE!" (RAMALHO, 2011, p. 104). Tal qual a professora, diante de todo o falatório, o poeta fica "NA DELE", e, quando todos os políticos partem, depois de muito prometer e nada fazer, restam na praça o Poeta e o povo, apenas. Há indicação de um *bleque*: e quando a luz retorna, se vê, sobre o birô, o Poeta, agora corporificado, descalço e seminu. Daí por diante, não é mais Guiomar quem está em cena, mas um homem que, aparentemente sem siso, é capaz de compreender tudo o que ali ocorreu – reconduzindo o discurso do texto para uma avaliação contundente, como se a professora (Guiomar-Lourdes) tivesse que reencontrar a fala masculina dos poetas de sua própria estirpe, de modo a que pudesse ser ouvida, mesmo que, para isso, esta fala fosse proferida por alguém, afinal, desclassificado (pobre, louco, nu) – afinal de contas, para que serve um poeta? (Há que lembrarmos, neste caso, das tentativas da dramaturga de fixar-se como poeta, antes de assumir sua identidade enquanto artista do palco).

Personagem de um texto de imenso sucesso, Guiomar retorna à cena e ganha uma nova 'encarnação' no início dos anos 2000. É um novo contexto histórico-cultural, mas a forma assumida é ainda a do monólogo. Todavia, no novo século, não mais se simula

uma situação de defesa e altercação; agora, diante de uma plateia a quem a personagem explicitamente se dirige, em atitude que promove uma *epicização* da forma teatral, Guiomar que contar uma história – ou sua versão da História –, apontando para a compreensão de que o teatro "em cordel" afina-se às discussões contemporâneas do teatro em que o drama realista está extenuado e buscando saídas para este estertor estético na justaposição entre processos dramáticos e narrativos, que se irrompem em um *teatro rapsódico*,[6] no dizer de Jean-Pierre Sarrazac (2002).

Assim, na forma engendrada por Lourdes Ramalho, alarga-se o universo de trânsitos por entre modos de escrita dramática, pois, tal qual no folheto nordestino, ali brota uma voz narrativa que se soergue das estrofes: uma voz que quer *contar*, ou quer, antes de tudo, *(re)contar* sua própria história e de sua linhagem, simulando um processo em que a fala teatral poderia ser analisada em estreita relação com aquilo a que Sarrazac refere-se como uma *pulsão rapsódica* da dramaturgia,

> [...] [que implica] voltar à concepção ampla de épico de Benjamin. A esta ideia de um "atalho de contrabando através do qual a herança do drama medieval e barroco chegou até nós". A pulsão rapsódica – que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem o privilégio do teatro) – procede, na verdade, por um jogo múltiplo de aposições e de oposições ... Dos modos: dramático, lírico e épico e mesmo argumentativo. Dos tons ou daquilo a que chamamos "gêneros": farsesco e trágico, grotesco e patético etc. [...]. Também da escrita e da oralidade... e a inumeração não é exaustiva. (SARRAZAC, 2002, p. 227)

Obviamente, no caso em análise, poderíamos dizer que, afinal, este procedimento, tão contemporâneo em termos teóricos, revela ecos da tradição cultural a que a autora se filia geneticamente, pois a escrita dramatúrgica ramalhiana não pode ser entendida em limites previamente estabelecidos pelas regras normativas, o que, obviamente, é bastante atinente às convenções narrativas implicadas no *cordel*, que, quase sempre, apontam para um *devir rapsódico*. É com ênfase sobre este procedimento narrativo que, doravante, buscaremos discutir o modo como, em *Guiomar filha da mãe*... (2011),[7] Lourdes Ramalho formaliza um texto teatral consoante o objetivo de reinventar o *mito fundador* da nação, revelado na constituição do discurso da personagem protagonista, uma professora nordestina, herdeira autodeclarada de judeus ibéricos da tradição sefardita – tal qual a dramaturga.

---

6 Desde o início da década de 1980, Sarrazac vem desenvolvendo este debate, aludindo à "figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do 'costurador de *lais*' medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico [...] Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas –, o que por sua vez se inscreve num *devir rapsódico*" (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152. Grifos das autoras).

7 Todas as citações a este texto, desde aqui, se darão a partir desta edição, portanto, indicaremos apenas a paginação.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 - 226 | mai/ago 2020

3 GUIOMAR *CONTA* PARA SE REINVENTAr

Desde o início do segundo monólogo, chama-nos atenção a perspectiva hereditária-intertextual concretizada nessa peça, pois esta Guiomar é filha da primeira Guiomar, "que andava por paus e pedras/ sem sorrir e sem chorar" (p. 114); aparentada com a primeira, não só no que tange aos laços familiares propriamente ditos, mas no que diz da elocução crítica e mordaz. Todavia, neste segundo texto, a outra Guiomar, também professora, nos presenteia com uma revisão da historiografia oficial, olhando do presente para o passado colonial nordestino, de modo a reinterpretá-lo, de acordo com uma perspectiva muito específica – a da herança ibérico-judaica.

Portanto, a dramaturga constrói um modo de se apropriar de dimensões históricas para a efetivação de um enredo em que se ressignifica a historiografia "oficial", mediante uma postura revisionista das ideias de nação – para além de qualquer comodismo, inclusive porque elas validam a posição subalterna de outras ideias, como a de região e de regionalismo, em meio a liames políticos e estéticos. Ou seja, tais ideias não devem mais ser tomadas como "naturais", pois escamoteiam as tensões e as contradições sobre as quais, afinal, se assentam. Sobre isso, já afirmou Marilena Chauí:

> [...] É assim, por exemplo, que alguém pode afirmar que os índios são ignorante, os negros são indolentes, os nordestinos são atrasados, os portugueses são burros, as mulheres são naturalmente inferiores, mas, simultaneamente, declarar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo sem preconceitos e uma nação nascida da mistura de raças. Alguém pode dizer-se indignado com a existência de crianças na rua, com as chacinas dessas crianças ou com o desperdício de terras não cultivadas e os massacres dos sem-terra, mas, ao mesmo tempo, afirmar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo pacífico, ordeiro e inimigo da violência. [...] (CHAUÍ, 2006, p. 08).

Por este raciocínio, ao pensarmos as narrativas que dizem respeito às origens da *nação* brasileira (formalizadas em lendas, romances, peças de teatro, iconografia, poemas épicos etc.), é possível encontrar discursos lineares e homogeneizadores relativos à constituição da nação e do processo identitário nacional, afinal, necessários para o desenvolvimento e consolidação do nacionalismo (em suas diferentes épocas e processos de afirmação, ora crítico ora populista ora fascista), respaldados pelo que a mesma Marilena Chauí (2006) chamou de *mito fundador*. Ao falar "mito", a autora alude, simultaneamente, ao sentido etimológico (a saber, de "narração pública de feitos lendários da comunidade" (p. 09)) e ao sentido antropológico, diante do qual essa narrativa compareceria enquanto "a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível de realidade" (p. 09). De outro lado, ao dizer *mito* "fundador" se impõe "um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal" (CHAUÍ, 2006, p. 09).

Por isso, certas construções narrativas, enquanto um *mythos* (no sentido de enredo, trama dos fatos) nacional, são reformuladas e reforçadas ao longo do tempo, encontrando novos meios e elementos de ordem temática para se reinventar e se exprimir, mas sempre confirmando uma mesma perspectiva – daí, serem tomadas enquanto um *mito fundador*. Assim, quando se diz "fundação"/fundador, a referência

recai sobre "um momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo, isto é, a fundação visa a algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido" (CHAUÍ, 2006, p. 09). Ou seja, a *fundação* é, de alguma maneira, a-histórica, e, por isso, o *mito fundador* é que oferece um repertório passível de ser reorganizado internamente e de ter seus sentidos ampliados pela inserção de novos elementos que se juntam àqueles preexistentes.

Justamente por isso, as construções narrativas em torno da fundação do Brasil dizem, por certa perspectiva, respeito a um discurso pelo qual os europeus são concebidos enquanto heróis nacionais por terem "descoberto", colonizado e civilizado este país. Esta ideia transita, inicialmente, entre o que se formalizou em romances românticos do século (como naqueles do indianismo alencariano, relevantes ao nacionalismo pós-Independência e atentos à política da conciliação conservadora verificada após 1850) ou na iconografia (bastando lembrar da tela "Independência ou Morte", de Pedro Américo, produzida no Segundo Reinado e eternizando uma memória inventada sobre um momento tido como fundador da nação) e, mesmo contemporaneamente, nas imagens veiculadas pela cultura de massa (caso da tessitura do perfil de Dom Pedro I, personagem da telenovela *Novo Mundo*, transmitida pela Rede Globo, em 2017, logo após o contexto do golpe de 2016, naquele momento de novo nacionalismo exacerbado pelas ações vigilantes da Operação Lava Jato) – tudo isso adensando um imaginário compartilhado e "comprado" pelas pessoas enquanto constituinte mediato da identidade nacional.

A questão é que há sempre uma segunda narrativa, pautada nos dados e nos vestígios históricos, compondo um grande quadro das cenas de bastidores, invisíveis aos olhos do grande público, mas que revelam o que houve por detrás das cortinas, estando escamoteado pelas ideologias dominantes. Nestas narrativas, estariam presentes outros dados, pelos quais as tensões e contradições, por exemplo, da figuração dos portugueses enquanto invasores e exploradores se revelariam em perspectiva dialética àquela primeira. Perseguindo caminhos como tais, Lourdes Ramalho empreende, em seu monólogo, uma desconstrução do que já estava cristalizado enquanto *mito fundador* da nação, ressignificando a mitologia engendrada em torno do português colonizador, para além daquele paradigma citado acima, e acionando um novo modo de olhar para este adventício, notadamente para suas facetas menos heroicas e destituídas dos títulos de nobreza. É deste modo de olhar que brotam seus estudos sobre as raízes mouras e judaicas da região Nordeste, os quais acabam repercutindo em sua dramaturgia "em cordel", como já explicitamos, mas, também, em novas visadas sobre as relações travadas no passado, todavia com ampla repercussão no presente.

Por isso, em *Guiomar filha da mãe...*, a protagonista age e se enuncia como um rapsodo, ou seja, alguém capaz de ir costurando as perspectivas narrativas que ali vão sendo apresentadas de modo a tecer uma segunda narrativa. Neste caso, o público é interpelado e retirado da passividade, pois a professora tem algo novo a ensinar e precisa, assim, da cumplicidade daquele "ouvinte", pois sem uma audiência não há como se narrar – afinal, como já afirmou Walter Benjamin (1994, p. 197-198), são "cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" e, por isso, vimos sendo privados da "faculdade de intercambiar experiências". Desta feita, o monólogo narrativo é uma estratégia utilizada pela autora para rememorar a História do Brasil sob a perspectiva

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

muito particular, expondo esses acontecimentos aos espectadores, enquanto síntese da sociedade, a quem sua fala se dirige.

Por estes caminhos, é possível dizer que Guiomar quer disseminar uma experiência particular e que, para isso, precisa contar com o interesse do público (conforme a dramaturga vai manipulando a formalização estética do conteúdo) na promoção desse intercâmbio. Por isso, a forma nesta peça vai se afastando do diálogo dramático, uma vez que, nele, a comunicabilidade poderia ser afetada pelas dinâmicas da contemporaneidade, as quais tornam este recurso cada vez mais monológico: é necessário, para Guiomar, manter o interesse da audiência, para que ela ouça o que se diz no palco e promova a continuidade do movimento narrativo, para além daquela estada no teatro. É necessário que a experiência seja apreendida, como numa aula, em que o conteúdo bem comunicado pelo educador pode reverberar nos indivíduos por toda uma vida – parece ser este o objetivo da dramaturga.

O texto em comento é formado por 89 estrofes, irregulares no que se refere ao número de versos (predominando as sextilhas e as setilhas), havendo uma ênfase sobre o verso em redondilha maior. Dada a extensão e o sem número de elementos demandados pela dramaturga nessa sua construção rapsódica, não nos deteremos sobre a totalidade dos versos; mas, tal qual dissemos sobre o monólogo da década de 1980, aqui a estrutura também é não-dramática, com cenas justapostas em oito blocos temáticos, os quais, apesar de bastante independentes, ainda assim, são cerzidos por um tênue fio narrativo à guisa de condutor dessa grande textura autoficcional e intertextual, delimitado, enquanto estrutura retórica, pelo ato narrativo de reinventar o *mito fundador*, concentrado principalmente nos dois primeiros blocos estróficos (num total de 25 estrofes), mas espraiando-se, em claro desenvolvimento temático, até o fim do texto – afinal, todas as alusões dizem de uma clara problematização sobre o difícil estado das coisas para a protagonista, que, no presente em que enuncia seu ato narrativo, trava relações críticas sobre o Brasil e o brasileiro, espraiando sobre este narrativo um passado que quer recontar.

O *primeiro bloco* de três estrofes é aquele em que a personagem decanta sua identidade e seus vínculos familiares, além de sua área de atuação profissional. Ao se apresentar à plateia, Guiomar faz logo referência a sua mãe, aquela que passou por tudo, "sem sorrir e sem chorar", solicitando, desde o início, o entendimento da malha intertextual por parte do receptor:

> – Boa noite!
> Sou Guiomar – professora,
> filha da outra Guiomar,
> que andava por paus e pedras
> sem sorrir e sem chorar! (1ª estr., p. 114)

De maneira muito breve, nas estrofes seguintes, Guiomar-mãe é caracterizada pela sua luta por conseguir pagar uma "casa engraçada" que, como naquela outra já nossa bem conhecida da canção de Vinícius de Moraes, "não tinha porta, janela,/ afinal – não tinha nada" (p. 114). Não há qualquer idealização do exercício docente da mãe-professora, a quem a filha se refere como alguém que pagou pela casa com árduo trabalho, não se relacionando essa conquista ao "sonho" que muitos brasileiros

possuem: ao contrário, a compra da casa foi, na verdade, uma "escravidão", culminando, mal terminada a dívida, no seu despejo, restando-lhe nada, "pois essa é a justiça/ que com o pobre se faz..." (p. 114). Somente pela breve referência ao imóvel adquirido pela "Caixa", percebemos que a personagem critica ações assistencialistas dos governantes, vendidas como positivas ao povo. É válido salientar que o desejo da "casa própria" é uma ideia que constitui o imaginário de milhões de brasileiros, pois seria a marca da estabilização social do povo trabalhador. Mas, como se viu, por fim, as políticas governamentais se aproveitam para lucrar e explorar as necessidades populares e, de determinadas maneiras, garantir o controle do imaginário e da vida desses indivíduos, tudo isso sob o artifício de que estão fazendo algo positivo ao bem comum – mas, a casa, ao fim e ao cabo, enquanto não é quitada, não pertence à professora, e, por isso, ela a perde.

No *segundo bloco* de estrofes (entre a 4ª e a 25ª) a ênfase recai sobre a história que ela precisa e quer contar. São 20 estrofes em que Guiomar-filha se apropria de um discurso de autoridade, afirmando a sua formação como professora de História, pretendendo garantir que sua fala seja tomada como uma versão balizada da verdade. Ela remete ao seu lugar de pertença, a "terra verde-amarela", apontando para elementos que atuam na construção do imaginário da nação, por meio das cores que identificam as riquezas do país, o verde das matas virgens e o ouro explorados no Período Colonial pelos "gananciosos da corte":

> – Sou professora de História,
> da terra verde-amarela,
> só que eu fico na minha,
> a história fica na dela...
> Juro contar a verdade,
> comigo não tem vaidade,
> comigo não tem querela... (4ª estr., p. 114)
>
> – Sou professora de História
> e a verdade vou contar...
> Chegam treze caravelas
> conto a história todinha
> eu na dela – ela na minha
> vejam só como se deu... (7ª estr., p. 115)

Se no primeiro texto, a personagem insistia na afirmação de sua extrema discrição ("NA MINHA"), enquanto estratégia para se safar do percurso acusatório a que estava sendo submetida, aqui, o mesmo jogo verbal vai sendo utilizado, todavia, com sentidos bem diferentes – há, inicialmente, um distanciamento travado em face do objeto da narração (a própria matéria histórica) pela possibilidade de se construir esta narrativa por uma perspectiva, afinal, subjetiva ("fico na minha...a história fica na dela"), o que vai garantindo uma dissipação de qualquer objetividade, neste caso, aparentemente, indesejável, quando se entende que a narrativa é, também, uma narrativa *de si* ("eu na dela – ela [a história] na minha").

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

Daí, a narradora se volta ao momento em que o estrangeiro luso vai sendo posto em contato com o autóctone pela mediação, segundo este ponto de vista, perniciosa dos jesuítas, que, para este território, transplantam as noções religiosas de pecado e de oposições maniqueístas, como as ideias de Deus e de Diabo.

> – Na missa – a indiada nua,
> nuinha como nasceu...
> E o padre – a missa rezando...
> E o resto acontecendo,
> depois... curumim nascendo
> com cara de europeu... (8ª estr., p. 116).

Guiomar, como se lê acima, remete a uma ideia bastante convencionada sobre os primeiros contatos dos portugueses com a "indiada nua" das terras brasileiras, caracterizando-os por um dado de imposição cultural, aqui representada pela realização da primeira missa. Mas, na peça, se carnavaliza este evento histórico (inclusive remetendo à sua iconografia mais clássica, a saber, a tela de Victor Meirelles, dos meados do século XIX), denunciado a superposição entre a esfera sagrada do rito e a prática do ato sexual, suscitado pela nudez do indígena, como se fossem atos contíguos. Enfeixada por uma alusão ("o resto acontecendo"), a dramaturga já expõe, satiricamente, a primeira onda de miscigenação ("curumim nascendo/ com cara de português"), fazendo a personagem contradizer o entendimento historicamente construído que atua na mistificação dos padres jesuítas como santos e símbolos do nacionalismo – e que acaba confirmando o mito do invasor como salvador, conforme se adensou aos discursos oficiais, da Igreja e do Estado. Ao fazer isso, a professora está questionado os ditames da tão batida cordialidade que fundamenta o mito da mestiçagem, o qual preconiza o surgimento do povo brasileiro como resultado da relação entre os portugueses e os nativos, imaginário fundante dos romances indianistas erigidos sobre a idealização relacional pautada no amor romântico, ao contrário daquilo que se registrou na historiografia – a relação violenta e não consentida como base do nascimento do mestiço. Portanto, a missa é a situação eleita para que se inicie um processo de destronamento dos valores lusos, o que se efetua por meio da dualidade entre o espectro religioso e a posse violenta dos corpos indígenas, enquanto metáfora do sistema colonial.

Esta é a única instância em que Guiomar refere-se aos nativos, esquecendo-os logo (afinal, este mito não é o que lhe interessa repesar) e voltando-se à querela historiográfica relevante à linha discursiva neste *segundo bloco* do monólogo: a oposição entre o português, movido pela sanha invasora e conquistadora (sejam os jesuítas, sejam os demais colonos enviados por El-Rei), e aqueles que, para cá, vieram como fugitivos ou degredados, por conta de uma outra sorte de motivação – a saber, o Judeu ibérico, de origem sefardita.

> – E esse tal de El-rei
> que mandou a expedição,
> comia um leitão inteiro,
> lambia os dedos da mão,
> limpava tudo nas vestes,
> do trono não levantava,

fazia as necessidades
e com o manto se limpava... (9ª estr., p. 116)

– E a história continuou
para escapar à fogueira,
judeus vieram para cá...
E, nas brenhas nordestinas
resolveram se instalar,
uma nova Palestina
surgiu do lado de cá... (12ª estr., p. 117)

Conforme a professora Neide Miele, o fluxo migratório de hebreus para a Península Ibérica remete à conquista de Israel por Nabucodonosor, mas a diáspora propriamente dita só se deu com

> o crescimento do cristianismo, e junto com ele a ideia de que o povo judeu rejeitou e matou Jesus, começaram as perseguições e a dispersão dos judeus pelo mundo. Os judeus da Península Ibérica tornaram-se os SEPHARDIM ou SEPHARDI, palavra que se origina do hebraico SEPHARAD, que quer dizer 'longe'. Desde então o termo sepharad/sefardita, passou a denominar os judeus que haviam fugido para a longínqua Península Ibérica. Tudo o que estivesse associado a eles, incluindo nomes, costumes, genealogia e ritos religiosos, veio a ser conhecido como Sefarad (MIELE, 2008, p. 541).

Como é possível atestarmos nas estrofes acima, aos colonos portugueses restam, no texto ramalhiano, as imagens carnavalizadas (sejam de suas intenções religiosas ou mesmo de sua estirpe nobiliárquica e hábitos); para os judeus, ao contrário, restará um papel central na ocupação das terras nordestinas brasileiras, a ser reabilitado pelo ato narrativo, em que surgem como perseguidos pela Coroa, por conta de suas posses, via processo de espoliação, restando-lhes o degredo, destinado ao "preso político", desde que se viram impedidos de exercer livremente sua religiosidade, a partir do édito real de 1497 (pelo qual, entre outras coisas, se deu a conversão compulsória, daí serem chamados de "cristãos novos"), e, principalmente, após o primeiro Auto-de-Fé, em Lisboa, em 1540. E, aqui, parece, mais uma vez, uma visada especular sobre o que já se tratara na fala da primeira Guiomar: ao invés da perseguição militar-ditatorial, agora se explicita a perseguição étnico-religiosa, razão de um verdadeiro êxodo para esta, segundo a própria Guiomar, "nova Palestina" assemelhada a uma "Canaã das esperanças".

Em pertinência temática com muito do que Lourdes Ramalho escreveu nos últimos anos de sua vida – quando se dedicou a pesquisas sobre genealogia e sobre as raízes sefarditas de sua própria família, em particular, e do Nordeste, como um todo –, a professora Guiomar defende uma nova faceta para a tessitura do *mito fundador*: aquela voltada à constituição da cultura nordestina por meio da chegada dos Judeus, que trazem em suas bagagens hábitos, ritos e costumes, ainda hoje presentes por aqui. Ou seja, a professora de História, que jurou contar a verdade, sem vaidades ou querelas, reconta a narrativa historiográfica, centrando sua atenção sobre os elementos humanos estrangeiros que chegaram a este espaço, promovendo uma (re)invenção daquilo que se naturalizou na tradição. Não está mais em tela a narrativa do invasor-explorador

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

luso, idealizado como herói, ou a da miscigenação, como estruturação étnico-racial do povo brasileiro, mas a centralidade de um outro grupo étnico-religioso (a dramaturga, inclusive, faz referência ao biotipo do sertanejo,[8] de "pele branca e sardenta,/ cabelo claro – o que há?/ Narigão – mas que narizes/ estão chegando por cá" (p. 117)) que engendra outras culturas, identidades e fisionomias para o Nordeste, com vistas a garantir um outro modo de narrar o *mito fundador*.

Dessa maneira, vai se estabilizando uma perspectiva que quer deixar às claras a relação entre os Judeus ("todos discretos, na deles") e a *invenção* de um Nordeste (textualmente, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará) influenciado pela cultura dos cristãos-novos, em seus hábitos, concepções de mundo e habilidades, além da manutenção de um biotipo, garantida pela longa tradição dos casamento endogâmicos, capazes de "preservar" não só a Fé, mas as garantias de riqueza e de sobrevivência comunitária, que se reconstrói em um novo espaço em que, a despeito das opressões, garantem uma nova vida:

> – E agricultor, fazendeiro,
> começam a terra lavrar!
> É marceneiro, ferreiro,
> tudo vieram enfrentar!
> Ourives, mascates, tudo
> tiveram que experimentar!
> Por nomes de cristãos-velhos
> seus nomes foram trocados,
> mudaram de identidade
> foram à força batizados
> da fé abjurariam
> ou morreriam queimados! (15ª estr., p. 118).

São decantados, em franco diálogo com a audiência, os novos nomes de famílias e suas tantas funções na vida social e produtiva, de modo a querer promover uma identificação imediata entre palco-plateia, e, ainda mais, entre o ouvinte e aquilo o que se conta (por exemplo: "Você é Carvalho, Coelho?/ Castro, Costa ou Cordeiro?" (p. 118)), e há nesse procedimento um objetivo destinado a fixar a ideia de que, no Nordeste, surgira uma nova gente: "Tem os Correa, os Campos,/ tomando o Nordeste inteiro,/ formando uma raça à parte/ a de judeu brasileiro" (p. 118). A professora esclarece, assim, como a diversidade econômica e cultural do Nordeste são resultado desse esforço por sobrevivência, assumido por um grupo populacional que, a despeito de haverem perdido riquezas e precisarem assumir outras funções – sejam as já deles bem conhecidas (mascates, mercadores, comerciantes, ourives) sejam aquelas que indicam o necessário

[8] Sobre este biotipo sefardita do sertanejo, também afirma Neide Miele (2008, p. 545): "[...] Falando um pouco do tipo judeu-sertanejo, temos um indivíduo moreno-claro, cabelos negros, de baixa estatura, testa curta, cara alongada e nariz pontiagudo (diferente do nariz achatado de origem africana), com grande habilidade para o comércio, desconfiado, sorrateiro, trabalhando calado e na sua crença, tendo o apelido de 'pão duro'. Estas também são algumas das características do povo hebreu em qualquer parte do mundo".

trabalho braçal (agricultor, fazendeiro), depois artesanal (ferreiro, marceneiro) –, conquista um lugar de destaque na irrupção das artes naquele novo mundo, pois

> [...]
> É judeu roubando a cena
> com coragem, com razão!
> Nas artes e não apenas
> no engenho eles estão! (19ª estr., p. 119).

Essa visada pretende desconstruir um conjunto de certezas, há muito cristalizadas, que se assentam sobre a visão de um Nordeste constituído apenas pelo trabalho braçal nos engenhos de açúcar (principalmente do negro escravizado, aliás, um elemento praticamente excluído dessa poética ramalhiana, tratado de modo atinente àquele dos mitos fundadores do Romantismo, dos quais também foram excluídos) e na lide com a agricultura, caracterizando, desse modo, um espaço de outras facetas, para além daquelas verificáveis na zona da mata ou no litoral, destacando o gosto pelo intelectualismo e o jeito para as negociações e para o comércio como judaicos. Se este imaginário pode soar eugenista, por não falar das miscigenações afro-brasileiras, por outro lado, revela uma boa parcela de concepção regionalista-tradicionalista, como propunha Gilberto Freyre – e este é, talvez, um dos temas que precisam ser mais pesquisados na obra dessa autora, mesmo que não deva ser considerado como desdouro ao seu conjunto criativo e às suas realizações inventivas, mas um índice esclarecedor sobre o contexto de produção de uma autora em meio aos influxos de ideias fortemente atreladas às limitações (e potencialidades) desse paradigma.

Ao trazer o cristão-novo ao centro do debate, ela quer nobilitar sua própria origem em atenção a valores atávicos de sua família, em respeito extremo aos seus antepassados e a uma cultura que, afinal, olhou do alpendre da casa grande para as mudanças sociais que se operavam no século XX. Por isso, a personagem atribui aos cristãos-novos, em seu discurso, uma desejada e perseguida ascensão social, que ganha novas cores com a valorização de sua inclinação para o campo das artes, notadamente aquelas que darão nos veios gerativos da poesia sertaneja, que encontram suas nascentes em famílias com sobrenomes judaicos, como os Nunes, aclarando, ainda mais, a relação entre a dramaturga e a sua ascendência ibérica. Camonianamente falando, se verificam novas artes e novos engenhos – tanto os da verve lírico-narrativa quanto os da cana-de-açúcar – de toda a "gente marrana" (p. 120), referência, pejorativa, aos judeus convertidos por decreto, que se fixaram, por conta de uma dinâmica interna ao próprio universo de rotas de entrada no Brasil, nas

> [...] "capitanias de cima", sobretudo Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Eles subiam as costas litorâneas em busca de terras, sobretudo onde predominava o cultivo da cana-de-açúcar. Em 1639, dez dos 166 engenhos do Brasil pertenciam a judeus assumidos, e um número ainda maior de engenhos pertenciam a cristãos-novos que mantinham o judaísmo em segredo. Embora também fossem donos de engenho, esta não era a atividade principal dos judeus do Nordeste colonial, eles eram sobretudo agentes financeiros, mercadores e comerciantes exportadores, se constituindo em uma elite mercantil. [...] Pode-se atribuir à influência israelita muito do mercantilismo no caráter e nas tendências do português, o anel no dedo do bacharel ou do doutor brasileiro, com rubi ou esmeralda, parece-nos reminiscência de sabor israelita. [...]. (MIELE, 2008, p. 543).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

Por estes caminhos, vamos atingindo uma nova tessitura do *mito fundador*, que culmina, na finalização desse *segundo bloco* temático da peça,[9] com uma estrofe em que os rumos históricos se encontram com a chegada da dinastia lusa-joanina, em 1808, novamente sendo posto o português nobre, antes ativo na mistificação nacional, em posição derrisória e pouco valorada, de novo contrariando o paradigma "oficial". Este núcleo é encerrado com a referência ao ciclo de exploração das riquezas naturais do país, da cana-de-açúcar e aos minerais preciosos, ao custo da pobreza extrema que resta enquanto herança do processo colonial aqui implantado:

> – Depois, para cá vieram
> pessoas tão variadas,
> D. João e sua trupe
> de bobos e gente airada,
> de cabeleiras postiças
> e consciências taradas!
>
> – Cana-de-açúcar chegando!
> E os engenhos gemendo...
> O povão, como galinha
> Tomando no... e sofrendo!
> O melaço borbulhando,
> Português enriquecendo!
> Ouro e pedras viajando
> E o país empobrecendo! (24ª e 25ª estr., p. 120)

Esses versos são importantes para a discussão que estamos tecendo, pois trazem elementos históricos pertinentes ao debate sobre a questão regional, pois contribuem para o entendimento verificável em torno da exclusão do Nordeste dos cenários hegemônicos nacionais, após o auge da cultura canavieira e o deslocamento das atividades exploratórias para o Sudeste. Este é o ponto em que se encerra a argumentação em torno das raízes sefarditas deste espaço geográfico: todavia, este é o limiar de outra problematização, vazada nos termos compensatórios da querela, de onde a cultura nordestina sai adstrita ao momento histórico em que se deu uma radical transformação – nos termos de Albuquerque Júnior (2013, p. 20), que "antecedeu a instalação no

[9] Terminada esta parte, que é a que nos interessa para este trabalho, o monólogo apresenta muitas semelhanças com o texto da década de 1980, notadamente a partir do terceiro bloco de estrofes (da 26ª a 37ª), quando se decantam aspectos do Nordeste em relação a um imaginário tradicionalista, inclusive expressando saudades do cangaço, em oposição a um presente sem lei, em que políticos corruptos enriquecem pelo mau uso do dinheiro público, deixando o povo à mercê das manipulações e espoliações advinda de estruturas místico-religiosas, conforme se decanta no quarto bloco (entre as estrofes 38ª e a 47ª). Daí por diante, novamente, se discutem os aspectos pertinentes à atuação profissional, diante das péssimas condições oferecidas ao alunado e aos docentes, no quinto bloco (da 48ª estrofe até a 54ª); seguido pela exposição sobre o impacto dos plásticos e próteses na vida social e na sexualidade (em um curto sexto bloco de estrofes, entre a 55ª e 58ª) e pelas cenas que são, praticamente, decalcadas do primeiro texto: a disputa por um homem (entre a estrofe 59ª e 65ª), tornado alvo de chacota e de desvalorização do seu símbolo viril, o pênis; e, por fim, a cena do Poeta (a partir da 66ª estrofe), que, neste texto, não tem a indicação da mutação de gênero, mesmo que não se perca o tom de duras críticas aos governantes, mediante sua fala e despedida, cheia de humor zombeteiro.

país das relações capitalistas de produção, da sociedade burguesa e da sociedade urbano-industrial". Desde então, como compensação, os artistas e intelectuais passaram a inventariar e a inventar o Nordeste, atuando sobre a fixação imaginária e discursiva de um espaço vazado na sua cultura popular, quase sempre vinculada ao passado rural e tradicional, que dará forma aos regionalismos, enquanto movimentos políticos e/ou tendências estéticas.

De acordo com o que Humberto Hermenegildo de Araújo (2008) já pontuou, há, na Literatura Brasileira (paradigma histórico-estético onde podemos inserir a obra dessa dramaturga), uma tendência a voltar às origens e erigir mitos, como vimos com o indianismo, mas também com o regionalismo. Portanto, é por meio das narrativas engendradas que se revela na literatura brasileira uma "tendência genealógica", um modo de contar sobre a nação e a região que se volta para um determinado ponto criativo, revelado enquanto uma "categoria da invenção". São estas realizações inventivas que devem ser vistas como fundamentais para a construção das identidades nacionais, pois tanto contribuem para o surgimento de discursos homogeneizadores e dominantes, como desconstroem essas mesmas perspectivas e fazem surgir as multiplicidades, no caso, as identidades regionais.

Este processo é como aquele que atua sobre o *mito fundador* da nação, todavia, voltando-se à região para "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 como uma homogeneidade, uma identidade, uma presença na natureza" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 35). Assim, a ideia de *região* é também uma construção imagético-discursiva que vai se repetindo e ganhando força ao longo tempo, com a mesma potência de um outro *mito fundador*, aqui atrelado a um novo modo de ler a tradição historiográfica e literária, com a ênfase sobre uma imagem judaizante, demandada pela autora, através da voz de autoridade de sua personagem.

É nessa direção que o Nordeste brasileiro é compreendido, em muitos âmbitos, principalmente o estético, como uma região estigmatizada pela seca e pela fome, levando a maioria dos autores a representá-la, muitas vezes, pela perspectiva do exotismo e/ou do naturalismo positivista. Cremos que a obra ramalhiana não se esquiva plenamente dessa tendência, todavia, ela consegue alcançar outros liames, pois ela manipula a própria ideia de região, condicionada à imagem dominante Nordeste-seca, para atingir uma outra discussão sobre o *mito fundador* da nação, em que aqueles signos surgem enfraquecidos em favor de uma concepção nova do nordestino e do espaço representado, enquanto decorrente de um processo em que o judeu sefardita foi, pouco a pouco, atuando criativamente e ativamente sobre o espaço e sobre as dinâmicas culturais para se abrasileirar – ou seria, regionalizar?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Doris Sommer (2004), ao discutir o contexto latino-americano, destaca a importância dos *romances de fundação* enquanto guias para a construção de imagens, referentes à formação ideológica de uma nação, cristalizadas pelo tempo e determinantes à consolidação dos cânones nacionais. Em tais obras, discursos políticos se tornaram pano de fundo para se narrar mitos fundadores para os seus países de origem, como

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

vimos no Brasil, por exemplo, em *O guarani* e *Iracema*, ambos de José de Alencar, nos quais se explorava a relação idílico-amorosa do elemento branco-europeu e o índio autóctone enquanto fonte gerativa de uma ideia de povo brasileiro, movido pela motivação idílico-amorosa – bastante diferente daquilo o que, de fato, aconteceu, pois "Alencar aparentemente buscava igualar forças ao alinhar-se com um tipo diferente de historiador, um historiador que identificava a *mestiçagem* como matriz da brasilidade" (SOMMER, 2004, p. 179).

Por isso dizemos que, neste romances, cria-se e se confirma um *mito fundador* da nação que é aceito por todos e que foi se confirmando pela tradição, a saber, o modelo positivo de família/Estado, estruturante das narrativas tratadas como se fossem parte da historiografia e que acabaram endossando um discurso que foi se tornando "oficial" e capaz de atuar na grande cadeia de elementos atinentes ao imaginário sobre esta nação, legitimando discursos que garantem a manutenção e perpetuação da dominação. Ou seja, a ação coercitiva amorosa observável nos romances de fundação hegemônicos, buscaram "apagar" os embates territoriais e as marcas de sangue do nosso passado colonial, ao passo que erigiram um imaginário baseado em um amor que, em uma primeira leitura, parece cordial e pacífico, pois,

> De acordo com um clássico como Freyre, o Brasil é fundado sobre uma história de sedução mútua entre senhores brancos e mulheres escuras, aqueles motivados pelo desejo de auto-engrandecimento através da auto-reprodução, estas supostamente preferindo a estabilidade doméstica da vida no latifúndio, em vez de acompanhar homens semicivilizados e nômades. Pelo menos essa é a história que vem levando alguns brasileiros a parabenizar a si mesmos, uma história que transmuda um passado de maus tratos na queda feliz que possibilitou a redenção cultural e racial de uma elite branca através da miscigenação. (SOMMER, 2004, p. 183)

Este é o *mito fundador* mais aceito pelos ideais forjados nos grupos dominantes. Como vimos, Lourdes Ramalho não deixa de se relacionar a este momento, ainda não resolvido no tecido social em bases míticas, todavia, Lourdes Ramalho parece caminhar numa direção contrária a isso, atuando na desconstrução da narrativa hegemônica notadamente no que se refere à difusão do lendário sobre a miscigenação movida pelo idílio amoroso. De outro lado, não podemos escapar à compreensão de que esta dramaturga, afinal, mesmo representando o adventício luso sempre em posição derrisória, só o faz no que se refere àquela linhagem nobiliárquica ou ao outro, representado com invasor e explorador – em franca relação poética com a sua leitura da contemporaneidade, em clara perspectiva de continuidade na figuração dos políticos e outros mandatários.

Todavia, como demonstramos, ela assume um discurso abertamente acolhedor em vista dos judeus sefarditas, em sua perspectiva, aqui chegados em rota de fuga em face da perseguição religiosa travada desde a Metrópole, o que os punha em posição subalterna (no tecido social, o que foi se subvertendo conforme o avanço do processo histórico), mas, por outro lado, sempre em superioridade moral, cultural e intelectual, o que atuaria diretamente sobre sua visão bastante particular sobre a formação de suas próprias raízes culturais, enquanto metonímia do Nordeste como um espaço regional privilegiado, mesmo que espoliado, subalternizado e empobrecido, mas sempre em direção a um devir-superação, pelo trabalho, pelo caráter e pela cultura do seu povo.

Ao revelar esta perspectiva sobre a fundação da nação a partir de um discurso fortemente pedagógico de uma professora de história, a dramaturga começa a se emaranhar em outras possibilidades de forjar a percepção do nacional, desta feita, para reabilitar aquilo o que ficou restrito à dimensão regional. Dessa maneira, a sua obra desempenharia um papel fundamental para a fundamentação dessa nova identidade nacional, nesse caso a narrativa proferida por Guiomar torna-se experiência intercambiável; no entanto, há de se levar em consideração que, em muitos momentos, esta mesma narrativa "apaga" outras vozes, inclusive aquelas que mostrariam outras tessituras da própria diversidade regional, apontando para os limites de qualquer reconfiguração mítico-discursiva. Entretanto, ainda assim, é importante compreender que a perspectiva ramalhiana, revelada na fala de Guiomar, expõe um novo *éthos* nacional, que, se não dá conta da representação do todo, ao menos atua na ampliação da diversidade de vozes contribuindo para a heterogeneidade desse sistema cultural e para um sonho de construção de um novo imaginário conscientemente múltiplo, tendo como fundo a função de determinante do ato de narrar-ensinar-aprender.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 14 | n. 35 | p. 205 – 226 | mai/ago 2020

REFERÊNCIAS

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

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). **Penso teatro:** dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedo: Horizonte, 2012. pp. 220-238.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. **Revista Letras**, Curitiba, n. 74, pp. 119-132, jan.-abr. 2008. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10955 Acesso em: 24 maio 2020. doi: http://dx.doi.org/10.5380/rel.v74i0.10955.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:___. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221.

CAVALCANTI, Abisague Bezerra. **A regionalidade entre anáguas e dramas:** estudo das personagens-professoras em textos de Lourdes Ramalho. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade: Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil:** mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

FERREIRA, Jefferson Nunes. **Sem medo das palavras:** introdução à obra de Lourdes Ramalho. 2001. 88 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

HERSANT, Céline; NAUGRETTE, Catherine. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 152-155.

MIELE, Neide. Velhos "cristãos-novos" no sertão paraibano. **Revista Lusófona de Ciências da Religião**, ano VIII, n. 13-14, pp. 539-552, 2008. Disponível em ‹https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/view/3923›. Acesso em 24 de maio de 2020.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho**. Vol. 2: Mulheres (**A mulher da viração, Fiel espelho meu, Guiomar sem rir sem chorar, Guiomar filha da mãe..., Um homem e uma mulher, Uma mulher dama**). Maceió: EDUFAL, 2011.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro popular:** três textos. (**A eleição, Guiomar – sem rir sem chorar, Frei Molambo – ora pro nobis**) [Campina Grande]: [s.n.], [1983].

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SILVA, Vanuza Souza. **O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina.** 2005. 186 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Curso de Mestrado em Sociologia: Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2005.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação:** os romances de fundação da América Latina – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VICENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher:** dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em 28/05/2020
Aceito em 01/07/2020