,UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HOMENS NORDESTINOS EM CENA: RELAÇÕES/TENSÕES DE MASCULINIDADES EM *AS VELHAS*, DE LOURDES RAMALHO

João Dantas Filho

João Pessoa, PB.
Abril/2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

JOÃO DANTAS FILHO

HOMENS NORDESTINOS EM CENA: RELAÇÕES/TENSÕES DE MASCULINIDADES EM *AS VELHAS*, DE LOURDES RAMALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Literatura e Cultura).

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel - Orientador

João Pessoa, PB.
Abril/2007

HOMENS NORDESTINOS EM CENA: RELAÇÕES/TENSÕES DE MASCULINIDADES EM *AS VELHAS*, DE LOURDES RAMALHO

Por

JOÃO DANTAS FILHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Literatura e Cultura), aprovada pela Banca examinadora formada por:

_____

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UFPB/PPGL)

- Orientador -

_____

Profª. Drª. Liane Schneider (UFPB/PPGL)

- Examinadora –

_____

Profª. Drª. Márcia Tavares da Silva (UFRN)

- Examinadora –

_____

Profª. Drª. Valéria Andrade

- Suplente -

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho envolveu algumas pessoas que acreditaram nos nossos propósitos – uma espécie de fila promissora e, portanto, geradora de forças capazes não só de incentivar, mas também dispostas a se tornarem nossas verdadeiras aliadas. É por isso que nossa dissertação não é resultado de um simples esforço pessoal, mas da contribuição de amigos, professores e familiares.

Gostaríamos de agradecer, primeiramente, a Deus. Às professoras Zezita Matos e Valéria Andrade, duas mulheres que incentivaram o seguimento desta pesquisa, ainda antes da elaboração do projeto. Em seguida, ao professor Diógenes Maciel, que de maneira corajosa se dedicou à nossa orientação e que sempre se mostrou disposto a contribuir com esta luta, expondo seu profissionalismo de maneira dinâmica e sorridente.

Agradecemos, ainda, à acolhida do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, na pessoa da Profª. Drª. Elisalva de Fátima Madruga Dantas e demais professores, dos quais destacamos a Profª. Drª. Liane Schneider, sempre perto desta proposta.

Agradecemos, também, ao Grupo de Teatro Contratempo, nas pessoas dos colegas atores, atrizes, diretor e técnicos, que sempre estiveram do nosso lado na condição de incentivadores;

À dona Lourdes Ramalho, autora de *As Velhas,* por nos proporcionar a possibilidade de pesquisa sobre uma dramaturgia instigante e reveladora do universo de homens e mulheres do sertão nordestino;

Ao amigo-jornalista Augusto Magalhães, ao professor Guilherme Schulze e a amiga Adeilma Bastos que nos apoiaram na realização deste projeto, e a todos que contribuíram para a ampliação do nosso conhecimento científico, nos conduzindo a acreditar nesse elo entre as artes cênicas, a dramaturgia e as letras;

À minha mãe, Dona Murica, minhas irmãs Goretti e Wilma, e minha filha, Kylnara, além das sobrinhas, sobrinhos e de todos aqueles que, direta ou indiretamente, colaboraram e acompanharam a nossa trajetória, repleta de tristezas e alegrias, angústias e esperanças, momentos difíceis e de superação. Estas pessoas se tornaram nossas verdadeiras aliadas e de extrema importância para a concretização deste trabalho.

Queremos, neste momento, agradecer ao apoio daqueles que acompanharam e vibraram conosco a cada etapa concluída deste processo, que ocupou grande parte de nossas vidas nos últimos dois anos: noites solitárias que foram dedicadas à pesquisa, as conversas de bastidores e discussão de idéias com amigos e profissionais da área, tudo isso se completando para fluir e criar a harmonia necessária para dar forma a esta dissertação. Por isso, cada agradecimento é importante, cada pessoa é valorosa, cada palavra aqui colocada é essencial.

Agradecer é descobrir que elaborar uma dissertação não é um trabalho solitário, como muitos podem imaginar, mas a união de forças e a certeza de que estamos cercados de energia positiva, daqueles que confiam na nossa capacidade transformadora.

RESUMO

Esta dissertação refere-se à análise das personagens masculinas, no texto teatral *As Velhas*, de Lourdes Ramalho. Buscamos compreender os procedimentos estéticos que a dramaturga utiliza, no sentido de apresentar, mediante a formalização estética, visões em torno das masculinidades em nossa sociedade. Os estudos de gêneros possibilitaram a construção de argumentos de caráter teórico-crítico, formando as bases das perspectivas pertinentes à nossa proposta de interpretação e análise deste texto dramatúrgico. No transcorrer do nosso estudo, tratamos da noção de masculinidade hegemônica *versus* masculinidade subalterna, travando-se um diálogo com a sua fortuna crítica, além de questões direcionadas à compreensão dos tipos regionais nordestinos, o que nos conduz a uma primeira análise das masculinidades em textos como *As Velhas, Os mal-amados, Romance do Conquistador* e *O trovador encantado*. As dinâmicas de gênero em *As Velhas* são examinadas de modo a desenvolver um traçado entre a construção textual e a ação, prosseguindo com a análise dessas relações/tensões, mediante as personagens e a organização da ação dramática. Assim, temos em Chicó e José, personagens da obra em foco, uma representação da "crise" entre um patriarcado que sucumbe e o processo de reação e tomada de posição das matriarcas, simbolicamente apontando para um lugar de conflito entre valores modernos (como os da defesa do direito coletivo) e as velhas estruturas, sejam aquelas do mundo senhorial sejam aquelas do poder das mães. Em *As Velhas*, portanto, ao representar artisticamente este embate, a dramaturga vê na solidariedade feminina (quando as duas mulheres partem para ajudar os filhos) a possibilidade de resgate dos valores coletivos na medida em que o "sacrifício" dos rapazes aponta para a derrocada das velhas estruturas sociais.

Palavras-chave: dramaturgia nordestina; autoria feminina; masculinidades.

ABSTRACT

This research refers to the analysis of male characters in the Lourdes Ramalho's play "As Velhas". We looked for an understanding of the aesthetic procedures the dramaturgist applies to formalize issues concerning the role of masculinity in our society. Gender studies have enabled the construction of a critical reasoning, which forms the theoretical core of the pertinent perspectives to our proposal of interpretation and analysis of this dramaturgic text. During our study, we have focused on the notion of hegemonic masculinity versus subordinate masculinity, which triggered a dialogue with its critical content and issues addressed to the understanding of regional northeastern types. This led us to a first analysis of the masculinities in plays such as "As Velhas", "Os Mal Amados", "Romance do Conquistador" and "O Trovador Encantado". The dynamic of gender in "As Velhas" is examined in order to develop a link between the poetic construction and the action, continuing with the analysis of these relations/tensions, by means of the characters and the organization of the dramaturgical action. Thus, we have in Chicó and José, characters in this play, a representation of the "crisis" between a decadent patriarchate and the process of reaction and repositioning of the matriarchs. This, symbolically points to a place of conflict between modern values (such as the defense of collective rights) and the old structures, such as those of the lords' world or those of the power of the mothers. In "As Velhas", therefore, while representing artistically this debate, the dramaturgist sees in the feminine solidarity (when the two women leave to help their loved ones) the possibility of rescuing collective values where the "sacrifice" of the youngsters would point to the destruction of the old social structures.

Keywords: Brazilian northeastern dramaturgy; female authorship; gender studies; masculinities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 09

CAPÍTULO 1 - Estudo de gêneros e masculinidades: possibilidade de construção de um arcabouço teórico-crítico 12

1.1. Gênero e os estudos sobre masculinidades 12

1.2. A construção relacional masculino-feminino 19

1.3. "Ser um feminino não fere o meu lado masculino" 25

CAPÍTULO 2 - O universo masculino pelas mãos de uma autora 32

2.1. A obra de Lourdes Ramalho e a crítica especializada 34

2.2. Nordestinos em cena 47

CAPÍTULO 3 - *As Velhas*: dinâmicas de gênero ao traçar da página 71

3.1. Um traçado dramatúrgico 71

3.2. As questões de gênero em *As Velhas* 79

3.2.1. Mulheres ←→ Homens 81

3.2.2. Homens ←→ Mulheres 90

3.2.3. Relações/Tensões 95

3.2.4. Cenários e personagens da "crise" 108

CONSIDERAÇÕES FINAIS 112

BIBLIOGRAFIA 114

INTRODUÇÃO

Desde a década de 1960, uma vertente de caráter regionalista foi incorporada à literatura dramática da Paraíba, seguindo os caminhos que já vinham sendo trilhados em outros espaços do Brasil, enfatizando as diferentes condições sociais, políticas e culturais do nordestino. Por outro lado, a produção cultural envolvendo a presença da mulher – como autora – passa a despertar interesses na literatura brasileira, nordestina e, em particular, na paraibana.

Nosso objeto de estudo será o texto teatral *As Velhas,* escrito em 1975, pela dramaturga Maria Lourdes Nunes Ramalho, que nos apresenta as personagens femininas Ludovina, Mariana e Branca, mulheres lutadoras e, por que não dizer, heróicas. São personagens que representam diferentes modos de lutar pela vida, num mundo que se entrecruza com um universo marcadamente masculino, em que estão José, Chicó e Tomás, além de duas outras personagens, sempre chamadas à cena pelo diálogo: Tonho e Dr. Procópio. Estamos diante de um jogo, um traçado relacional entre gêneros, o que acaba por apontar para elementos que serão importantes e imprescindíveis para nossa análise.

Lourdes Ramalho é considerada hoje uma das mais representativas dramaturgas do teatro nordestino. O texto *As Velhas,* por exemplo, já foi transposto para o palco em montagens que marcam, significativamente, a história do teatro paraibano. Sua primeira montagem foi realizada em meados dos anos 1970, em Campina Grande, pelo Grupo do Centro Cultural Pascoal Carlos Magno, sob direção de Rubens Teixeira. Em 1989 foi encenado, também em Campina Grande, pelo ibero-brasileiro Moncho Rodriguez. No ano 2000, o Grupo de Teatro Contratempo, de João Pessoa, sob direção

de Duílio Cunha, estreou uma nova montagem, que se mantém até os dias atuais, conquistando prêmios em festivais por vários Estados brasileiros. E só estamos falando das montagens "oficiais" dessa peça...

Por outro lado, vale lembrar que, desde o século XIX, a representação das masculinidades vem povoando diversos textos da literatura dramática produzida em âmbito nacional, no entanto, essa personagem, pouco tem sido investigada nas academias, inclusive do ponto de vista que envolve os estudos de gênero. Isso nos incentivou a desenvolver esta pesquisa, que de certa forma, se tornou um dos fatores mais estimulantes para a realização desse estudo.

A pesquisa a que nos propomos tem como foco a análise das personagens masculinas, neste texto de Lourdes Ramalho, em que a autora nos coloca frente à personagens femininas, que se unem a homens aparentemente fortes, cujas ações, entretanto, se diluem, o que termina por expor suas fragilidades. Estão envolvidas as questões relacionadas à maneira de se repensar sobre a possibilidade de se construir outros sentidos sobre o "ser homem". Buscamos, também, compreender os procedimentos estéticos que a dramaturga Lourdes Ramalho utiliza, no sentido de nos apresentar tais visões em torno das masculinidades.

O primeiro capítulo tem como título "Estudos de Gêneros e Masculinidades: possibilidade de construção de um arcabouço teórico-crítico". Ele se inicia com um estudo das perspectivas teóricas e críticas pertinentes à análise de gênero e das masculinidades, para, em seguida, tratarmos da masculinidade hegemônica *versus* masculinidade subalterna. É a partir dessa dimensão que chegamos ao entendimento da construção relacional masculino-feminino, assim como da abordagem dos novos paradigmas em que se insere a masculinidade, enfocando aspectos concernentes ao patriarcado no Nordeste. No segundo capítulo, "Lourdes Ramalho: o universo masculino pelas mãos de uma autora", tratamos da obra da dramaturga, travando um diálogo com a sua fortuna crítica. Em seguida, discutem-se questões direcionadas à compreensão dos tipos regionais nordestinos, que nos levam a uma primeira análise das masculinidades em textos como *As Velhas, Os mal-amados, Romance do Conquistador* e *O trovador encantado*. Finalizamos este trabalho com o terceiro capítulo, "As Velhas: dinâmicas de gênero ao traçar da página" *e*m que

desenvolvemos um traçado envolvendo a construção textual e a ação, prosseguindo com a análise das relações/tensões de gêneros em *As Velhas*, mediante a análise das personagens e da tessitura da ação dramática.

CAPÍTULO 1

ESTUDOS DE GÊNERO E MASCULINIDADES: POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DE UM ARCABOUÇO TEÓRICO-CRÍTICO

1.1. Gênero e os estudos sobre masculinidades

Já no século XIX, o termo *gênero* constava no *Dictionnaire de la langue française*, com a seguinte acepção: "não se sabe de que gênero ele é, se ele é macho ou fêmea, diz-se de um homem muito dissimulado, do qual não se conhece os sentimentos." Em seguida, este termo encontrou seu caminho nos dicionários e na *Encyclopedia of Social Sciences*, quando começa a ser utilizada pelas feministas num sentido mais literal, se referindo à organização social da relação entre os sexos. (Cf. SCOTT, 1990, p. 5).

O *gênero* se caracteriza por alguns aspectos. Primeiramente, tem sua classificação gramatical inerente a qualquer língua. Já no discurso feminista anglo-americano, o termo *gênero* vem sendo usado para denominar o significado social, cultural e psicológico aplicado sobre a identidade sexual biológica do indivíduo, conforme nos explica Susana Bornéo Funck: "O termo gênero tem a vantagem prática de nos permitir falar tanto sobre mulheres quanto sobre homens, o que de certa forma gera um momento de crise na evolução da crítica feminista." (FUNCK, 1994, p. 20).

A partir de meados da década de 1970, o conceito de *gênero* foi difundindo-se de maneira ágil. Em 1975, Natalle Davis defendia a idéia de ampliar um olhar para

além dos diferentes papéis sexuais, em que os interesses fossem também voltados para a história de homens e mulheres:

> Penso que nós deveríamos nos interessar pela história tanto dos homens como das mulheres, e que não deveríamos trabalhar somente sobre o sexo oprimido, [...]. Nosso objetivo é descobrir o alcance dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas diferentes sociedades e períodos, é encontrar qual era o seu sentido e como eles funcionavam para manter a ordem social e para mudá-la. (DAVES apud SCOTT, 1990. p. 5).

Dessa maneira, notamos que, na década de 1970, os estudos sobre *gênero* ultrapassavam sua esfera embrionária rumo a uma outra trajetória. Recentemente, o termo aparece entre as feministas americanas, que o tomam como caráter fundamentalmente social das distinções sobre sexo. Antes, havia sido usado como rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como "sexo" ou "diferença sexual".

Trata-se de um assunto que também envolve os estudos da história, biologia, sociologia, cultura e que revela informações importantes, não só em relação às experiências masculinas e femininas do passado, como também no que se refere às relações entre a historicidade e os fatos da atualidade, indicando uma construção social e cultural sobre homens e mulheres. Conforme nos aponta Scoot:

> O termo gênero faz parte de uma tentativa empreendida pelas feministas contemporâneas para reivindicar um certo terreno de definição, para insistir sobre a inadequação das teorias existentes em explicar as desigualdades persistentes entre as mulheres e os homens. (SCOTT, 1990. p. 13).

Em um artigo intitulado *"El Concepto de Gênero"*, Jill K. Conway, Susan C. Bourque e Joan Scott nos apresentam idéias mais amplas em torno da relação homem/mulher, em especial no que se refere à divisão básica: conduta instrumental masculina em oposição à conduta expressiva feminina. Discutem, ainda, questões relativas à reprodução, sexualidade, capitalização, classes sociais, região, enfim uma discussão que desemboca numa série de outros fatores embutidos nas discussões que tangem os estudos de *gênero*. Em outras palavras, se refere aos domínios, tanto estruturais quanto ideológicos, indicando as relações entre os sexos. (Cf. NAVARRO, STIMPSON, 1998).

Nesse campo de estudos, as discussões sobre masculinidades ainda são recentes. Trata-se de uma proposta voltada para investigar o "ser homem" e seus significados sócio-culturais. Donald Sabo define o termo masculinidade como sendo "uma construção cultural baseada na história e nas políticas das relações de gênero e não na biologia, na química do cérebro ou na genética." (SABO, 2002. p. 40). Trata-se de um modelo herdado da cultura patriarcal, que garante a dominação masculina e a submissão das mulheres. Segundo enfatiza Robert Connell (1995), esse modelo, chamado de masculinidade hegemônica, não tem caráter fixo, pois muda de acordo com o tempo e o lugar, sendo hegemônica porque ocupa uma posição de domínio em um dado padrão de relações de gênero, no entanto, é, sempre, uma posição contestável.

Rosely Gomes da Costa, em seu artigo "Mediando oposições sobre as críticas aos estudos de masculinidades", ressalta que os estudos sobre masculinidades estão caindo nos mesmos erros apontados nas teorias de gênero e nos estudos sobre mulheres. A autora afirma que os estudos sobre masculinidades estariam voltados para os homens, sem pensar nas relações entre gêneros, ou seja, sem relacionar masculinidades e feminilidades. A crítica nos diz que os estudos sobre masculinidades não deveriam atuar num campo específico, pois correm o risco de não investigar as relações que estabelecem determinados tipos de masculinidades, nem o contexto onde estão inseridas essas relações. (Cf. COSTA, 2002, p. 213).

Assim, temos que considerar que, em muitas sociedades, a condição social de cada indivíduo é um reflexo dos costumes, crenças e determinações impostas, muitas vezes, pelas religiões, por influências políticas e culturais, que terminam por fortalecer o poder econômico de grupos privilegiados. Na sociedade moderna fala-se em causas naturais e em determinações biológicas para explicar as desigualdades vividas por diferentes grupos, principalmente no que se refere a "raça" ou "sexo", como se estas fossem categorias meramente biológicas. (Cf. PAULSON, 2002. p. 23).

Existem problemas na teoria do determinismo biológico de papéis sexuais, uma vez que a variedade de gênero difere de acordo com cada grupo nas mais diversas culturas. Na África, ao sul do Saara, por exemplo, são as mulheres que são responsáveis pela agricultura, assim como nas tribos indígenas brasileiras. No Brasil, muitas mulheres trabalham na agricultura, mesmo que essa seja uma prática associada

ao homem. Na Índia, um homem de poder aquisitivo elevado pode ter até 50 esposas, outros são educados para serem monges, outros são castrados para assumirem profissões associadas ao mundo feminino, como os parteiros. Ou seja, em muitas comunidades, a vida social é organizada a partir de critérios de *gênero* e não é explicada pela determinação biológica, mas essa experiência também não seria exclusiva de uma construção cultural. Na maioria das vezes, o "ser homem" e "ser mulher" está rodeado de uma imposição da cultura.

Elisabeth Badinter (1993) em seu livro *XY: sobre a identidade masculina*, descreve a questão da "construção" da identidade masculina, em especial a sexual, afirmando que esta se trata de uma preocupação relativamente nova. Tal enredo inclui, pois, uma relação positiva de inclusão e uma relação negativa de exclusão, na medida em que, em termos de identidade, tudo se constrói pelas semelhanças com algumas pessoas e pelas diferenças em relação às outras. Todavia, o mais interessante neste livro de Badinter, talvez, seja a maneira como ela descrever as muitas dificuldades próprias à construção da identidade masculina, desde a vida embrionária (numa guerra hormonal pela diferenciação) até a vida adulta do homem (a quem sempre é imposto diferenciar-se das mulheres, sob pena de não ser aceito no mundo dos homens). É assim que,

> Depois que foram salientadas as dificuldades da identidade masculina, ninguém mais sustenta que o homem é o sexo forte. Ao contrário, ele é definido como sexo fraco, portador de numerosas fragilidades, físicas e psíquicas. [...] Essa fragilidade persiste no primeiro ano de vida, e a mortalidade preferencial que penaliza os machos é observada ao longo da existência. (BADINTER, 1993. p. 35).

Portanto, é necessário se discutir *gênero*, não se resumindo à questão de aprender e dominar teorias, mas na perspectiva crítica de *gênero* que pode nos conduzir a interrogar, discutir e refletir nossas ideologias. Observamos, então, o que Scott nos acrescenta através da sua concepção: "O gênero torna-se antes, uma maneira de indicar "construções sociais" – a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e as mulheres". (SCOTT, 1990, p. 07).

Como dissemos antes, nas últimas décadas, têm-se notado um crescimento das pesquisas acadêmicas relacionadas aos estudos de *gênero* e das masculinidades.

Pesquisadores de todos os continentes continuam desenvolvendo, cada vez mais, os mais variados estudos voltados para alimentar as diversas vertentes teóricas que elaboram pontos de vista acerca da crítica sobre as masculinidades. Vale ressaltar, neste conjunto, a importância das críticas direcionadas ao modelo dominante do matrimônio heterossexual, monogâmico, como única alternativa, colocando aqueles que não se enquadram neste perfil como pessoas anormais e passíveis de punição. Paulson nos propõe uma reflexão em torno das mudanças que provocam um importante crescimento nas relações sexo/gênero:

> Finalmente, o que proponho é mudar os conceitos para mudar a vida, para forjar um mundo mais tolerante, um mundo em que saibamos reconhecer e respeitar as diferentes identidade e relações que se desenvolvem em nosso meio. (PAULSON, 2002, p. 32).

Por outro lado, a crítica endereçada aos estudos das masculinidades aponta mudanças neste sentido. Sócrates Nolasco nos direciona para uma reflexão em torno dessas mudanças:

> Os homens têm dificuldades para compreender e lidar com situações em que se sintam desiludidos, apesar de terem sido socializados na ilusão de que nasceram para serem superiores uns aos outros. A este respeito, um dos aspectos da mudança se caracteriza exatamente pelo fato de os homens poderem renunciar a apoiar suas vidas sobre ilusões e situá-las sobre riscos e responsabilidades de seus projetos, que podem lhes trazer ganhos ou perdas. [...]. (NOLASCO, 1993. p. 30).

Muitas mudanças, em relação ao mundo masculino, têm início em meados dos anos 1970, quando houve uma série de transformações e de movimentos sociais na sociedade americana. A geração contra-cultura e o movimento *hippie* geraram contestações das normas e valores sociais, como conseqüência, surgiram movimentos sociais protagonizados por minorias sociais (étnicas e de orientação sexual) que lutavam por direitos civis semelhantes aos dos demais cidadãos. É a partir destes movimentos que surge o movimento feminista e, mais tarde, o masculino. Assim, e tal como as feministas, os "masculinistas" desenvolveram uma nova área do saber, cujo objeto consiste no estudo do homem.

Para Donald Sabo (in ADELMAR, SILVESTRINI, 2002, p. 33-46), a instituição das masculinidades começou com o esporte, visto que, culturalmente, a masculinidade permanece habitando este universo, na medida em que até nas escolas aprende-se a valorizar o "ser homem" e a desvalorizar o "ser mulher", e, ainda, a desvalorizar os homens que se mostram mais fracos fisicamente.[1] Enquanto se volta para o masculino, o esporte introjeta uma série de valores negativos, quando se aprende a ignorar a dor, anular as emoções, valorizar a autoridade, enaltecer a desvalorização das mulheres, o que influencia o desenvolvimento psicológico dos homens. Quando as feministas criticam os homens por usarem os corpos das mulheres como objetos, esquecem que eles também, ainda que numa outra direção, enxergam seus corpos como objetos, ignorando as lesões físicas e até sacrificando o corpo para ganhar uma competição, como os boxeadores, lutadores de luta-livre, etc. Neste contexto, Donald Sabo expõe suas considerações em torno da masculinidade:

> Hoje considero que a "masculinidade" é, em grande parte, uma construção cultural baseada na história e nas políticas das relações de *gênero* e não na biologia, na química do cérebro ou na genética. As culturas patriarcais definem a masculinidade como ideal e, como tal, é um ideal não alcançável. Os esforços da maior parte dos homens para se conformarem ao ideal da masculinidade são como tentar subir uma montanha que não tem topo – eles lutam com determinação, mas nunca chegam. No entanto, os esforços dos homens em se conformarem à masculinidade ideal também se vinculam à reprodução da ordem maior de *gênero*. (SABO, 2002. p. 40).

Acreditamos que todo esse esforço masculino na tentativa de atingir a "masculinidade ideal" nos remete não só às imposições da cultura patriarcal, como também às bases de dois processos hierárquicos: a dominação masculina sobre as mulheres e a hierarquia de dominação entre os homens.

No que se refere ao tipo masculino dominante, provavelmente proveniente do patriarcado, destacamos aquilo que se chama de "masculinidade hegemônica" -- forma predominante, idealizada e valorizada, que subordina e acentua a dominação sobre as mulheres, valorizando o heterossexismo, a fragilidade, a passividade feminina e a

---

[1] Sociologicamente, o esporte influencia a maneira como os homens e às mulheres se vêem e, obviamente, são vistos. Os eventos esportivos femininos não recebem o mesmo apoio concedido pela mídia aos esportes masculinos. O controle masculino no esporte se reflete diante de recursos que geram milhões de dólares, mostrando influências econômicas que dependem de toda uma hierarquia cultural, dando formas às noções patriarcais, sobre a dominação masculina.

submissão da mulher ao desejo masculino. Neste sentido, Benedito Medrado e Jorge Lyra nos apresentam suas posições no que corresponde aos padrões da masculinidade hegemônica:

> A *masculinidade hegemônica* – branca, heterossexual e dominante - é um modelo cultural ideal, não sendo, portanto, atingível por praticamente nenhum homem. Contudo como padrão, ele exerce um efeito controlador, através da incorporação de uma ritualização (no sentido antropológico) das práticas da sociabilidade cotidiana e de uma discursividade que exclui todo um campo emotivo considerado feminino e subordina outras variedades. (MEDRADO, LYRA, 2002. p. 64).

O padrão hegemônico pode ser praticado, inteiramente, apenas por um número relativamente pequeno de homens, mas a maioria deles usufrui desta hegemonia, pois se beneficia do dividendo patriarcal e da subordinação geral das mulheres.

No que se refere à cultura de dominação, herdada do patriarcado, teríamos, segundo Maria Isabel M. Almeida (1995), uma ordem de *gênero* específica em que a masculinidade hegemônica define a subalternidade do feminino e das masculinidades subordinadas. Estas últimas são aquelas em que o indivíduo masculino se comporta de maneira afeminada, implicando num discurso que atribui aos homens privilégio potencial de dominação e ascendência social.

Isabel M. de Almeida nos expõe um conceito do "ser homem" que nos conduz aos moldes hegemônicos socialmente aceitos:

> O significado do que é ser homem parece estar vinculado a um conjunto de variáveis, símbolos e sentimentos flagrantemente distintos e intrínsecos ao campo masculino de funcionamento e organização da subjetividade. [...] Partindo dos exemplos de resistência física e psicológica, provocação, dureza do espírito aptidão para a "guerra", e chegando ao exemplo final de ideal paterno como figura paradigmática do que é ser homem, todas essas passagens não deixam de conferir uma natureza ainda irrelativizavelmente masculina a esta estruturação subjetiva. (ALMEIDA, 1996. p. 136-137).

Almeida nos apresenta um conceito de acordo com os padrões exigidos pela sociedade ocidental, "ser homem" seria símbolo de fortificação, uma espécie pronta para combates com grande rigidez de espírito. Seria ainda um ser em condições de defesa superior. Contudo, é óbvio que um ideal com tamanho poder e força também projeta sua sombra sobre aqueles que não o alcançam ou não o sustentam.

As questões relacionadas ao "ser homem" têm ocupado os mais variados debates políticos e intelectuais sobre *gênero.* Assim sendo, quando buscamos discutir os sentidos que se constroem e se veiculam a respeito da masculinidade, somos remetidos a esquemas sociais de poder que podemos denominá-los de patriarcais, dando sentido à dominação de um sexo sobre o outro; ou de uma masculinidade sobre outras masculinidades e feminilidades.

Por outro lado, Sócrates Nolasco afirma estar ocorrendo uma reavaliação na identidade masculina, que faz com que os homens repensem a compreensão que têm de si mesmos e das suas próprias vidas, a partir dos modelos de masculinidade que lhes foram vinculados pelo pai ou avô, nesta medida, "tais valores servem de referência para a delimitação dos contornos de um homem, que tem no machismo o parâmetro para situar-se diante do mundo. [...]." (NOLASCO, 1993. p. 38). Para nossos pais e avós, os conflitos estariam relacionados às causas externas, como por exemplo, ao trabalho e ao casamento estando desvinculados da condição humana. Esta maneira de pensar termina por distanciar e reforçar a incapacidade dos homens de se envolverem e se apaixonarem, já que, para eles, a objetividade escapa em se tratando de amor ou paixão.

O esforço a ser desenvolvido por muitos homens se situa hoje na reavaliação do "preço" que precisam pagar para continuarem no lugar onde imaginam que devam estar. É necessário que esse caminho passe pelo reconhecimento da dinâmica do próprio conflito e contradições, como também pela satisfação dos desejos e suas frustrações, já que os homens necessitam reavaliar a representação que têm de si mesmos.

1.2. A construção relacional masculino-feminino

Para um melhor entendimento das relações entre gêneros é necessário refletir que não podemos desenvolver uma análise que isole homem ou mulher. Na medida em que avançam os estudos modernos sobre as relações masculino-feminino, aumentam

as perspectivas de análises, investigações e discussões. A construção relacional masculino-feminino acontece, portanto, a partir do reconhecimento necessário da igualdade e da diferença, entre direitos individuais e identidades grupais, que nos levam a resultados democráticos. Na verdade, esta construção relacional é um processo sócio-cultural autônomo, pois é decorrente da convivência e das dinâmicas que se estabelecem socialmente entre mulheres e homens.

Daniel Welser-Lang constata que, nas nossas sociedades, homens e mulheres, dominantes e dominados/as, não concebem os sentidos e as linguagens de dominação, que se desenvolvem num contexto que nos faz ver os homens como superiores às mulheres. Ainda acrescenta que, para desmascarar as aparências de dominação masculinas, é necessário desconstruir o masculino, mesmo tendo que enfrentar sérios obstáculos, o que veremos mais adiante. E, para um melhor ajuste na esfera relacional, acreditamos que seja necessário também a desconstrução do feminino.

Uma das mais importantes revoluções do século XX está voltada para as reflexões e debates em torno da constituição das especialidades do movimento feminista. Para Márcia Arán (2003), esta revolução causou uma ruptura na condição milenar de dominação das mulheres, possibilitando mudanças em suas vidas, nas escolhas profissionais, nos desejos e relações amorosas. Nesse contexto, consideramos três tópicos: *A crise da família nuclear*, *A entrada da mulher no mercado de trabalho* e *A separação entre sexualidade e reprodução,* que, certamente, marcam a descentralização dos homens em relação ao mundo feminino. (Cf. ARAN, 2003. p. 401-405).

No que se refere *à crise da família nuclear,* a autora nos aponta para um contexto em que a família, como herdeira da necessidade política da constituição do privado, surge como que para garantir a ordem social, possibilitando, através de afetividade e educação, a formação do indivíduo adulto. A partir da Segunda Guerra Mundial inicia-se um processo de abalo nesse núcleo familiar. As mudanças nas taxas de fecundidades em alguns países ocidentais desenvolvidos, a movimentação jurídica e cultural com queda na nupcialidade, o aumento do divórcio e da separação, menor número de filhos e diversas situações conjugais provocaram um rebuliço na idéia de família. A esse respeito Márcia Arán faz a seguinte reflexão:

> [...] a base da família nuclear ruiu e sobre ela permanece o que sempre foi mais frágil: as relações conjugais. De um lado, existem aqueles que constatam uma crescente "indiferenciação" entre os papéis masculino e feminino. [...] E de outro, alguns autores argumentam que a grande modificação na organização familiar é provocada pela crise da autoridade paterna e do casamento, o que faz com que ocorra um estreitamento das relações consangüíneas entre mãe e filho e uma certa "expulsão do masculino". (ARÁN, 2003. p. 401-402).

Arán nos leva a traduzir que, com a crise da autoridade paterna e do casamento, o sentido da mulher-mãe passa de conjugal, para matriarcal. Pois, apesar dos contratos sociais, a crise da forma de socialização existe e está na ruptura das ligações entre família e sociedade. A partir disso, nos interessa ressaltar o significado das mudanças no papel da família nuclear, na cultura contemporânea, em que, "o lugar do homem e da mulher na família estão em questão." (ARAN, 2003. p.402).

Por outro lado, a *entrada da mulher no mercado de trabalho,* ainda que, progressivamente, acompanhe o crescimento econômico registrado nos países capitalistas desenvolvidos, fato que começou a acontecer também após a Segunda Guerra, ocasionou que, as tarefas domésticas mais pesadas, aos poucos, fossem substituídas por técnicas especializadas, modificando, assim, as exigências de conforto e organização do lar. A necessidade mercadológica criou uma rede de assistência pública e provocou uma espécie de divisão com o Estado no que se refere ao cuidado das crianças e dos velhos, sobretudo nas áreas de educação e saúde. Isso abriu, por outro lado, o mercado de trabalho para as mulheres que passaram a gerir serviços fora de casa. É necessário destacar que as mulheres também passaram a contribuir com as despesas domésticas, o que vem a se chamar de "segundo salário". As mulheres, enfim, incorporaram o significado de trabalhar fora e constituir uma carreira profissional como valor de sua própria identidade individual.

No que se refere à *separação entre sexualidade e reprodução* a autora nos remete à reflexão de que a mulher da Era Moderna, tendo como referência o final do século XVIII e o século XIX, tinha como foco central a maternidade. Enquanto na segunda metade do século XX se caracteriza por apresentarem um deslocamento das mulheres em relação ao papel materno. Isso se registra a partir do advento da pílula contraceptiva, que vem provocar a possibilidade concreta de separar a sexualidade da

reprodução. O livre arbítrio sobre o próprio corpo e o acesso à sexualidade não reprodutiva foi uma das principais conquistas das mulheres no século XX, o que provocou mudanças e grandes transformações nas relações masculino-feminino. Nesse sentido, as mulheres passaram a programar suas vidas e decidir sobre o fato de ter filhos ou não. Mais do que isso, elas puderam a partir daí, programar sua vida profissional e a própria satisfação pessoal da maternidade.

É em meio a este contexto, que a trajetória recente da história do "masculino", pelo menos de meados dos anos 1960 para cá, começa a merecer algum destaque, sendo bastante influenciada pelo advento do movimento feminista e do movimento gay: havia, tanto num caso quanto no outro, uma interlocução mais ou menos explícita com o masculino, ainda que se deva levar em conta que esta categoria pode nos remeter para os mais distintos significados e, assim, o masculino que se discute hoje pode ter pouco a ver com aquele de ontem. Em segundo lugar, ambos os movimentos tiveram um impacto bastante significativo sobre a noção de identidade, seja no sentido de acentuar e esquentar a discussão em torno deste tema ou no sentido de revelar seu caráter de construção simbólica produzida no contexto de complexas determinações sociais e políticas, relativizando a "rigidez" de seus contornos e a "força" de sua base.

Ainda acrescentamos que a possibilidade de colocar em discussão a idéia de uma identidade masculina, de um comportamento masculino ou da própria categoria masculino se encontra hoje fortemente acentuada. O assunto é freqüentemente abordado em espaço acadêmico, pela imprensa e grupos de discussão começam a se formar, tornando-se complexa a maneira de como nos situar ao tratar de uma desconstrução do masculino. Nesta primeira instância nos remetemos a Daniel Welzer-Lang em uma de suas colocações sobre as primeiras desconstruções do masculino:

> As análises críticas dos homens e do masculino vão se desenvolver em torno de um duplo pólo: *em torno dos grupos de homens antissexistas,* de homens que querem viver "outras" relações com as mulheres, desenvolveram-se reflexões críticas que só tratavam da heterossexualidade. [...]. Em torno da École des Hautes Etudes em Sciences Sociales vão surgir textos *que questionam especificamente as homossexualidades masculinas.* [...] Assim, desde que os estudos sobre os homens e o masculino ressurgiram, os homens parecem estar divididos em dois grupos. Os que seriam *normais*, sobre os quais nem é preciso enunciar qual é a cor dos seus

> amores, de tal modo a heterossexualidade parece triunfante em nossa época; e os outros que assumem a sua homossexualidade e procuram compreender por que são considerados diferentes dos primeiros, tanto nos textos científicos quanto na lei. É um primeiro aspecto a vencer para estudar os homens e o masculino. [...]. (WELZER-LANG, 2004. p. 109-110).

Podemos observar que, num primeiro momento, os estudos voltados para as masculinidades estavam divididos em dois pólos, que, apesar de inseridos na mesma categoria do masculino, ainda se deparam numa dualidade entre homossexual e heterossexual reproduzindo uma diferenciação, tendo em vista a complexidade do tema.

Sócrates Nolasco, em *O mito da masculinidade,* descreve a experiência realizada em 1985, no Rio de Janeiro, com 25 homens de classe média, de idades entre 25 e 35 anos, objetivando captar os parâmetros por eles utilizados para se definirem homens:

> Nos relatos destes homens percebemos que as tensões vividas por eles decorrem de uma tentativa de se alinharem a uma expectativa de desempenho social com a qual não se adequam nem suas limitações nem seus desejos. O que entendemos é que o nível de tensão a que eles se referem diz respeito à dificuldade gerada pelo esforço para compatibilizarem a expectativa de sucesso, implícita no projeto de ascensão social, com os efetivos recursos que dispõem para atedê-la. (NOLASCO, 1993. p. 28).

Para Nolasco, estes homens têm procurado se conscientizar de quem são eles, reconhecendo como e por que fazem suas escolhas, adotando a auto-compreensão para ampliar o campo das suas preferências e possibilidades e, à medida que caminham, tentam conquistar a "humanização" de sua representação social.

Nos estudos referentes aos homens submetidos às relações de força e às lutas entre os próprios homens, muitos fatores carecem ser investigados, tanto nas relações sociais, como nas relações sociais entre os sexos. Welzer-Lang destaca que a problemática destas relações entre os sexos é redutora, pois termina criando dois grupos distintos compreendidos socialmente como homogêneos e antagônicos:

> Ora, nossos estudos mostram que para compreender as reações masculinas ao novo enriquecimento dos privilégios concedidos aos homens, precisamos desconstruir o masculino, revelando-o como gênero permeado também

> pelas relações sociais de sexo. [...]. O estudo concreto dos homens e do masculino mostra que os homens estão longe de ser um grupo ou uma classe homogênea, e que o que faz deles um grupo social, uma classe (os privilégios atribuídos aos homens, à aspiração de se igualar aos homens, tidos como superiores, as representações e práticas comuns...), não é suficiente para dar conta das relações entre eles. (WELZER-LANG, 2004. p. 117).

Se a necessidade de uma desconstrução do masculino contribui com um melhor entendimento daquilo que se refere às masculinidades, essa desconstrução não deve se desvincular das relações entre homens e mulheres, principalmente no nosso convívio social em que toda forma de sexualidade, que não seja a heterossexualidade, é desvalorizada e considerada diferente visto que "os homens que querem viver sexualidades não-heterocentradas são estigmatizados como não sendo homens normais, suspeitos de ser "passivos" e ameaçados de ser assimilados e tratados como mulheres. [...]." (WELSER-LANG, 2004. p. 120).

Em muitos povos, principalmente na sociedade brasileira, que sofre com o desemprego e outros problemas sociais, encontramos aqueles homens que cuidam da casa, dos filhos, enquanto a mulher trabalha para garantir o sustento. Esta relação exemplifica uma inversão de papéis em comparação ao padrão social, ao mesmo tempo, desconstruindo a tradicional crença da fragilidade da mulher. Ainda, no âmbito das desconstruções, Nolasco nos fala da modificação em torno das expectativas do desempenho sexual masculino, como também da valorização da conquista, da sexualidade como forma criativa e prazerosa de viver, para além da necessidade de dominação e controle sobre o outro, tanto no trabalho quanto no plano sexual; bem como do amor, raramente inserido como componente nas primeiras experiências sexuais do indivíduo.

Neste sentido, ainda destacamos observações do autor do livro *Homem: o sexo frágil?*, Flávio Gikovate (1989), a respeito dos sucessos e dos fracassos sexuais na vida adulta na rota heterossexual. O autor descreve as questões de desejos, amores, sexo, medo, agressão, virilidade, força, até chegar à fragilidade masculina conforme a seguinte afirmação:

> Nosso homem é muito preocupado em impressionar sexualmente as mulheres. Na sua cabeça, ele é vencedor quando consegue percebê-las totalmente

> rendidas aos seus encantos eróticos. [...]. Enquanto isto, há um bom contingente de homens entristecidos, solitários e com fortes sentimentos de inferioridade e de inadequação. São aqueles que nem de longe conseguem competir com a capacidade de abordar, seduzir e conquistar do nosso homem padrão, por um lado, e nem evoluíram na direção homossexual, por outro lado. Se consideram pessoas tímidas, ou seja, aquelas que não conseguem agir de modo natural e espontâneo diante de outras pessoas desconhecidas, especialmente se forem do sexo oposto. [...] Esse contingente de homens não se caracteriza apenas pela timidez. São os que não se sentiram suficientemente dotados para o papel de macho típico da nossa cultura. (GIKOVATE, 1989. p. 170-171).

Essa dualidade que encontramos nos homens - uma espécie de oscilação entre força e fragilidade, coragem e medo, alegrias e tristezas -, aponta para a descontinuidade do padrão masculino dominador. Nolasco reconhece que um pequeno número de homens brasileiros começa a repensar a maneira de construir seus laços de afetividades fora do estereótipo social, rompendo com costumes padronizados, na medida em que "estes indivíduos buscam encontrar caminhos próprios para suas vidas, ampliando-os para além da redução a que ficaram submetidas pelo patriarcado que separa a vida de um homem da vida de macho". (NOLASCO, 1993. p. 18).

1.3. "Ser um homem feminino não fere o meu lado masculino"

Os argumentos que envolvem as discussões em torno da masculinidade e seus denominadores sociais, ou melhor, aquilo que identifica os homens com expressões como "masculino", "macho", etc., terminam por gerar conceitos que nos conduzem a várias formas de entendimento a respeito desse universo masculino e de seus mais diferentes significados. Estamos nos referindo a uma significação dada ao homem, enquanto indivíduo proveniente de uma sociedade (dita patriarcal), que adota, muitas vezes, uma determinada postura, levando-o a responder a determinados padrões exigidos pelo seu meio social. Está em jogo, portanto, o 'ser homem' e seus sistemas emblemáticos, que acabam por configurar aquilo que se entende por masculinidade.

Hoje, as mulheres têm conquistado, cada vez mais, seu espaço social, numa luta que se intensificou desde o final do século XVIII, mas que foi ampliada e ganhou

credibilidade a partir do século XX, sendo o movimento feminista responsável por este dinamismo. Isto nos leva a destacar a importância das mulheres diante das diferentes mudanças políticas e sociais do mundo moderno. Nesse sentido, podemos afirmar que, com o decorrer dessas mudanças, uma nova identidade masculina acabou por ser construída, causando um rebuliço nos estudos antropológicos, sociológicos, psicológicos e culturais.

Vale lembrar que estes questionamentos voltados para o masculino e para a hegemonia patriarcal, à superioridade do homem sobre outros grupos, à obrigatoriedade do heterossexualismo e ao modo como o homem se relaciona consigo, com outros homens e com as mulheres, têm influenciado os debates que tratam de questões culturais e de práticas discursivas.

Apesar da complexidade que habita as discussões de gênero, principalmente, em se tratando do 'ser homem' e seu universo, discutiremos os conceitos de masculino e patriarcado, ao mesmo tempo, direcionando o nosso estudo para fins que nos conduzam a um melhor entendimento acerca destes dois parâmetros, e também à sua diferença. Para isso, precisamos abraçar o ponto de vista de alguns autores com quem pretendemos dialogar, entre eles estão Sócrates Nolasco, Gilberto Freyre e Durval Muniz de Albuquerque Junior.

A escolha das categorias, masculino e patriarcado, ou o uso simultâneo de ambas, traz implicações políticas e sociais que devem ser consideradas. Nessa perspectiva, vale uma breve reflexão sobre o tema *masculino* e *patriarcado*, principalmente, num momento em que a participação do homem na vida social passa por um processo significativo de transformação e que acaba por nos remeter a várias reflexões.

No primeiro capítulo de *O mito da masculinidade* (1993), Sócrates Nolasco se refere às mudanças que, nos últimos anos, vêm acontecendo no mundo masculino brasileiro. Ele aponta os questionamentos da mídia, que difunde, junto a seminários, *workshops* e reportagens, homens trocando fraudas, levando filhos à escola, indo ao salão de beleza cuidar dos cabelos, das unhas, da pele. Esses encaminhamentos, voltados a uma nova imagem masculina, são responsáveis por esse processo

transformador, capaz de promover mudanças que implicam na participação do homem em atividades, até então, consideradas femininas.

Nos seus significados tradicionais, *masculino* seria relativo ao gênero masculino ou aquilo que é próprio do macho; másculo, varonil, enérgico, forte. Também está relacionado às palavras ou nomes que, pela terminação e concordância, designam o "macho" ou como tal considerados; enquanto que *patriarcado* estaria voltado para dignidade ou jurisdição de patriarca, um regime social em que o pai exerce autoridade preponderante, mas também, um regime social que tem regra de descendência de tipo patrilinear, herança e sucessão determinada pelo lado masculino caracterizado como patripotestal.

No artigo "Que homem é esse? O masculino em questão", de Carlos Alberto Messeder Pereira, discute-se questões relacionadas ao homem-objeto, veiculado pela mídia e por shows eróticos.[2] Neste estudo, o autor pergunta que masculino é esse que se revela ou que se afirma em cada um dos casos (Cf. PEREIRA in NOLASCO, 1995, p. 53-55). Para ele, a trajetória recente da história do homem, pelo menos de meados dos anos 1960 para cá, abre discussões em torno da noção de masculino e chama a atenção para aspectos bastante específicos:

> Assim, a possibilidade da colocação em discussão da idéia de uma identidade masculina, de um comportamento masculino ou da própria categoria *masculino* se encontra hoje fortemente acentuada. O assunto é freqüentemente abordado na imprensa, grupos de discussão começam a se formar e o espaço acadêmico dá mostras de interesse. Diante disso, como nos situarmos? Inventamos um "masculinismo" que vai fincar o pé no terreno aparentemente sólido da identidade em plena era das "identificações" sucessivas, do "para além da identidade"? Percorremos mais uma vez (talvez agora com ar de farsa!) os mesmos caminhos do movimento feminista ao longo dos últimos vinte anos? [...]. (Ibidem, p. 57-58).

Convém notar que estas mudanças fazem parte de um processo iniciado no final do século XIX chamado, por Gilberto Freyre, em meados do século XX, de "feminização da sociedade". Durval Muniz de Albuquerque Júnior aponta para o livro *Ordem e Progresso* (1959), em que Freyre destaca o perigo de quebra das hierarquias

[2] O autor se refere à novela da Rede Globo "De corpo e Alma" em que um *stripper* exibia seu corpo delineado e rebolativo. Se refere também ao show carioca dos anos oitenta, de caráter exibicionista: "Os Leopardos", e em seguida sobre o modelo masculino gay americano, marcado pelo destaque do corpo bem definido, demonstrando força física e também munido de um erotismo exibicionista.

sociais em decorrência do nivelamento dos mais diversos grupos societários. Albuquerque Júnior entende que o conceito de patriarcalismo emerge a partir de uma reação ao processo que o próprio Freyre chama de "feminização da sociedade", sendo identificado como um discurso tradicionalista, na medida em que, em Freyre, esse conceito não pretende apenas descrever o modelo de família ou as formas de relação entre gêneros, mas tem a pretensão de descrever toda uma ordem social da qual o poder patriarcal e a família seriam os elementos nucleares (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 139).

Freyre acaba por nos remeter à imagem da família e, principalmente, à perda do poder centrado na figura do pai, que, até então, exercia uma autoridade, como um representante da ordem e da hierarquia. Todas as mudanças históricas que tiveram início a partir do final do século XIX, como a abolição da escravatura e o advento da República, se acentuaram após a Primeira Guerra Mundial e são descritas como uma "feminização". Vejamos:

> [...] Não é à toa que Gilberto Freyre descreve este processo como sendo aquele que levou ao declínio do que ele chamou de patriarcalismo, ou seja, uma sociedade onde o predomínio do homem, do macho, do Pai, não seria contestado, e onde em torno dessas figuras se estruturava toda a ordem social. [...], o feminino é constantemente associado, nesse discurso, à horizontalidade. A mulher, no próprio ato sexual, representaria esta posição, enquanto o homem, o poder, o domínio, o ativo, representaria a verticalidade, a ordem hierárquica que não deveria ser ameaçada. (Ibidem, p. 32-33).

A discussão de Freyre se destaca por anunciar que o universo dos patriarcas estava em crise, muito embora um período de transição estivesse instalado, entre o que ele chama de sociedade patriarcal e aquela localizada entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX, marcadamente individualista, industrial e burguesa.

Por este raciocínio, a crise do patriarcado tem início no século XIX seguindo até o começo dos anos 1930, época de grandes transformações como, por exemplo, o fim da escravidão e do Império, seguidos pelo surgimento de uma sociedade urbano-industrial e republicana. É nesse contexto que o conceito de família patriarcal ressalta a submissão feminina, que, segundo Albuquerque Júnior (2003), talvez só fosse

característica para as mulheres das elites agrárias. Para ele, a ascensão das mulheres ao governo doméstico e certas liberdades vividas pelas mulheres, principalmente das camadas populares (o que também é descrito fartamente pelo próprio Freyre) inviabilizaria o conceito de família patriarcal. Por outro lado, vale salientar que as questões relacionadas à opressão feminina procuram dar visibilidade a certas mulheres e certas atitudes de rebeldia ou de resistência, demonstrando o equívoco em relação a um domínio absoluto do masculino, implícito no conceito de patriarcalismo.[3] (Ibidem, p. 136).

Para Albuquerque Júnior, o conceito de patriarcalismo em Freyre não se relaciona, apenas, com o passado, mas, também, com as relações contemporâneas em que o autor estava lançado. Ele podia constituir a memória das relações de gênero num momento que essas relações estavam sendo alteradas. Um processo de grandes transformações que significaria uma brusca ruptura para um homem voltado para passado rural e escravista, mas, ao mesmo tempo, um homem urbano, com tons modernos e que procurava no passado uma maneira de melhor se situar junto às lástimas do presente. Estava, assim, emergido um novo sistema:

> O patriarcalismo, sociedade do poder masculino, do império dos pais, assentada em relações paternalistas, de filhotismo, e apadrinhamento, sociedade das parentelas, ia sendo modificado por um processo visto como de desvirilização, de declínio de um dado modelo de masculinidade, período de confusão entre as fronteiras de gênero, em que as mulheres começam a assumir lugar antes reservado aos homens. [...]. (Ibidem, p. 140).

Neste sentido, o masculino, que hoje passa por um processo de transformação, estaria embutido naquele que seria o indivíduo condutor do patriarcalismo de Freyre. E o que é este masculino? Para uma melhor concordância veremos Sócrates Nolasco (1995) e seu artigo "A desconstrução do Masculino: uma contribuição crítica para

---

[3] Esse tipo de vínculo social, segundo Albuquerque Júnior (2003, p. 136), foi denominado pelo historiador E. P. Thompson, de paternalista. Desta forma o termo se torna mais fraco do que a noção de patriarcalismo. A crítica desenvolvida por Thompson à noção de paternalismo não fica muito longe da mesma lógica que preside as críticas ao conceito de patriarcalismo. O paternalismo ou o patriarcalismo caracterizam-se, exatamente, por obstacular o desenvolvimento de uma consciência autônoma de classe por parte das camadas trabalhadoras, sejam elas escravas ou não.

análise de gênero", no qual observamos um panorama de reflexões a respeito do masculino e seu universo cheio de controvérsias e complexidade:

> A noção de masculino definido como ação e centro de um sistema de relações (patriarcado) está hoje à mercê de processos de transformações sociais cujos critérios são tecnológicos e não somente humanistas-liberais. [...]. O masculino, enquanto verdade e modelo, vem sofrendo sucessivas relativizações, chegando a ser um recurso de linguagem utilizado no cotidiano para sinalizar algum tipo de jogo estabelecido entre indivíduos. Como categoria universalizante e totalizadora, está sem sentido. (Ibidem, p. 27).

Como se pode observar, o masculino está passando por um processo de transformação, mas continua ligado a um tipo de jogo estabelecido entre os indivíduos. Isso está sendo discutido hoje tanto pelas feministas, como também por grupos de homens, constituídos no início dos anos 1970. Apesar de um tempo recente (menos de três décadas) não podemos tratá-los como bloco homogêneo e indiferenciado: tratam-se de organizações específicas, entre as quais alguns precisam ser identificados, pois, habitam nesses grupos o preconceito e a discriminação em relação ao movimento das mulheres e dos homossexuais, por exemplo.

O que interessa para nossa discussão é o trabalho realizado por grupos que pesquisam algumas das categorias do masculino, como a paternidade, a relação com o trabalho, com a violência, o que nos conduz a pensar sobre a articulação entre a representação do homem atual e o modelo de sociedade pós-industrial e capitalista.

Nolasco, assim, questiona o padrão de comportamento masculino adotado na sociedade e o preço que os "homens" pagam para manter esse modelo, principalmente diante das mudanças da sociedade moderna, o que nos impulsiona a repensar quanto ao surgimento de um "novo homem". Para ele o surgimento de um "novo homem" brasileiro se dá no final da década de 1960, sendo a Tropicália seu suporte visto que algumas dessas características podem ser encontradas nas músicas de Gilberto Gil e Caetano Veloso[4].

Estes pressupostos teórico-críticos formam um primeiro lastro sobre o qual poderemos edificar uma análise-interpretação de uma das mais importantes obras da

---

[4] Entre elas "Pai e mãe"; "Esotérico"; "Fé-menino"; "Super-Homem" (a canção); "Logunedé" e "Corações a mil". (Ibidem, p. 184-185).

dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho, ou simplesmente, Lourdes Ramalho, como é mais conhecida – sua peça *As velhas*, de 1975. Procuraremos, nos capítulos seguintes, percorrer caminhos que nos levem a entender como se formaliza, esteticamente, nesta obra, a crise do patriarcalismo, conforme definida por Albuquerque Júnior (2003), a partir da representação de modelos familiares em que o poder não mais está na mão do marido-pai, mas, sim, nas mãos das matriarcas, salientando os percursos da constituição desse poder mediante as relações entre gêneros, expressa, principalmente, nos liames das relações travadas entre homens-mulheres (enquanto casais) e mães-filhos. Tais relações acabam por gerar novos perfis de masculinidade, espremidos entre o antigo sistema e a modernidade dos perfis urbanos, não mais submetidos ao poder senhorial, mas a outros, como as relações de trabalho assalariado.

CAPÍTULO 2

O UNIVERSO MASCULINO PELAS MÃOS DE UMA AUTORA

Após a Segunda Guerra Mundial, travou-se um debate em torno do cânone literário a partir de valores transcendentes das obras e dos questionamentos direcionados aos conceitos de "obra esteticamente aceitável". Nesse processo, o feminismo ocupou papel importante, no sentido de discutir a razão da presença inexpressiva de obras escritas por mulheres na constituição do cânone. Este cânone marca a presença, em sua maioria, de autores homens e a ausência de obras importantes de autoria feminina, nos levando aos critérios androcêntricos, inconscientemente inseridos e preservados na tentativa de manter o domínio masculino nos espaços literários e culturais (Cf. OLIVEIRA, 2002).

Nelly Richards nos levar a crer que a mulher e sua literatura não podem deixar de participar das batalhas que envolvem a criação literária, mesmo que sejam determinadas e prefixadas a partir do masculino. Para ela, a "literatura de mulheres" aponta para um agrupamento de obras literárias, que se movimenta no sentido de demarcar um *corpus* sociocultural, que contém e sustenta o valor analítico da crítica feminista, que possa ser esclarecido "se existe, ou não, certas caracterizações de gênero e quais delas podem tipificar uma escrita feminina". (RICHARDS, 2002. p. 129) Ainda neste sentido, ressaltamos uma colocação voltada para a importância da luta das mulheres em favor do reconhecimento da escrita feminina:

> É vital resgatar a favor do masculino, todas aquelas vozes descanonizantes (incluindo as masculinas) que liberam leituras heterodoxas, capazes de

> subverter e pluralizar o cânone. Esses pactos, cúmplices entre distintas posições de discursos marcados pela subalternidade cultural, ampliam o poder do feminino, naquilo que Jean Franco chamou de "a luta pelo poder interpretativo. (RICHARDS, 2002. p. 136-137).

No Brasil, ao longo da sua história, a exclusão da mulher do cânone artístico retrata o poderio da cultura patriarcal, marcada pelo absolutismo masculino e pela submissão da mulher. Na literatura dramática do século XIX, por exemplo, autores consagrados como Gonçalves de Magalhães, Machado de Assis, José de Alencar, Martins Pena, França Júnior, Arthur Azevedo, entre outros, continuam como verdadeiros ícones desse cânone. Por outro lado, poucas foram às mulheres que alcançaram destaque nessa época, em que eram vistas como seres inferiores, donas de uma produção artística secundária, perante os valores políticos, sociais e econômicos que privilegiavam, àquela época, o que reforçava o distanciamento da mulher, tanto na esfera social, como nas decisões políticas do país.

A partir da segunda metade do século XIX, mulheres como Josefina Álvares de Azevedo, Maria Angélica Ribeiro, Júlia Lopes de Almeida, entre outras, abriram espaço para a autoria feminina na dramaturgia nacional contribuindo para o desenvolvimento da nossa produção cultural. Nos anos 1960, dentro da chamada nova dramaturgia, surgem autoras como Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara. Na Paraíba, na década seguinte, surge a dramaturga Lourdes Ramalho, hoje reconhecida nacionalmente com seus quase cem textos teatrais.

Lourdes Ramalho nasceu no dia 23 de agosto de 1923, entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte, numa localidade sertaneja chamada de Jardim do Seridó, próxima a Caicó/Rio Grande do Norte, numa família de intelectuais e artistas ligados a expressões e práticas culturais populares. Professora, poeta e dramaturga, Lourdes Ramalho cresceu em contato com cantadores de viola, cordelistas e contadores de história, o que lhe permitiria captar procedimentos próprios da literatura popular nordestina, assimilados mais tarde à sua escrita dramática, como veremos adiante. Foi a fundadora e agitadora do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno e do Teatro Ana Brito, ambos sediados em Campina Grande/PB. Seus textos vão da prosa ao verso, da farsa à tragédia, passando pelo drama e a comédia, incluindo um vasto repertório infanto-juvenil. De *Fogo-fátuo* (1974) a *Guiomar, a filha da mãe*... (2003) – texto que

atualiza o desabafo contundente de *Guiomar, sem rir sem chorar* (1982) –, passando pelo antológico *As velhas* (1975) e dezenas de outros, como *O trovador encantado* (1999), *Chã dos esquecidos* (1998), *Charivari* (1997), *O Reino de Preste João* (1994), *Romance do conquistador* (1990), *Frei Molambo, ora pro nobis* (1987), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977), entre outros.

Sua obra ganha destaque a partir da década de 1970, apontando, no que diz respeito às personagens masculinas em suas relações/tensões com as femininas, para uma compreensão e representação literária da "nova" realidade das questões de gênero, inclusive com especial destaque para a denúncia da crise do tradicional sistema patriarcal. Eclodem, portanto, em sua obra, perfis masculinos que dão conta desde a masculinidade hegemônica até masculinidades envoltas em questões que tocam o homoerotismo. É o que veremos a seguir.

2.1. A obra de Lourdes Ramalho e a crítica especializada

A dramaturgia de Lourdes Ramalho vem sendo reconhecida pela crítica teatral desde a década de 1970. Seus textos, ao longo dos anos, são aclamados por estudiosos, por artistas de teatro, pelo público e pela crítica, o que assevera o potencial criativo dessa autora. A obra ramalhiana é elaborada com fortes traços universais que nos conduzem à dramaturgia grega antiga, mergulham na Ibéria medieval, nos levam à tradição da Europa Renascentista, daí brotando um Novo Mundo, um novo universo, um retrato que revela o povo nordestino, seus problemas, suas aflições, sua condição social, seu choro, seu riso.

Na construção da maioria dos seus textos, Lourdes Ramalho desenvolve uma estrutura dramatúrgica em que representa os homens e as mulheres do Nordeste, indivíduos que, mesmo habitando uma região árida, seguem em frente, buscando melhores condições de vida, enfrentado o poder político e a desigualdade social.

Neste sentido, em que sua fortuna crítica, enfoca-se, principalmente, questões relacionadas à condição de "ser nordestino", às personagens, às circunstâncias

enfrentadas por homens e mulheres nas suas lutas e desventuras, nas relações sociais, amorosas e, por que não dizer, humanas. Vale ressaltar que, nesta fortuna crítica, geralmente, as personagens femininas são as mais discutidas, talvez pelo fato de serem elas, na maioria dos textos, as protagonistas da ação.

As heranças culturais ibéricas, presentes no povo nordestino (como as crenças e os costumes), estão inseridas na sua obra, se entrelaçando com outros fatores de ordem política e social que dão forma ao contexto da trama, como já afirmou Sabine Möller-Zeidler, em relação à obra de Lourdes Ramalho:

> [...] As peças procuram as raízes tradicionais e mostram a mistura da cultura própria com a cultura européia, mantendo como cena preferida o sertão onde o misticismo, as crenças populares e as vivências remetem diretamente a Ibéria medieval. (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 202).

As personagens presentes na dramaturgia de Lourdes Ramalho, muitas vezes, são vítimas do sistema político que rege o país; outras vezes, são condenadas a enfrentar as tramas tecidas pelo próprio destino, mas que, certamente, estão cercadas por crenças e costumes embutidos, há muito tempo, na sua própria cultura. Por enquanto, vale evidenciar a forte presença feminina nos textos de Lourdes Ramalho, em que as personagens masculinas, na maioria, passam a ser meros coadjuvantes, ou figuras secundárias em relação ao poder feminino.

> As figuras femininas percorrem toda a obra de Lourdes Ramalho desde a sua primeira peça, escrita aos dezesseis anos como um manifesto contra a atmosfera representativa do colégio interno onde estudava, em Recife. Na maioria dos textos, não apenas as personagens mais significativas são femininas, como também a ação dramática é conduzida por elas. [...]. (ANDRADE, 2005a, p. 320).

O pesquisador Diógenes Maciel (2005), se referindo a Lourdes Ramalho, no artigo "Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise"[5], indica a universalidade da obra ramalhiana na representação de tipos marcantes do Nordeste e, ao mesmo tempo, evidencia a importância da autora que não se prende a clichês regionais, nem mesmo aos apelos folclóricos. Na obra da nossa dramaturga, o popular é recriado de maneira que possamos nos reportar à Ibéria

[5] Esse artigo é uma versão aprimorada de um outro texto, a saber, MACIEL, 2004b.

dos mais remotos tempos (onde a História se confunde com a arte), como também ao Nordeste, nosso contemporâneo. A forma da criação artística adotada pela autora torna sua fatura singular, tudo isso para dizer que, mesmo em tempos de globalização, é possível ser original, recriar, inovar e não se deixar levar pelo modismo dominado pela cópia:

> É inegável que os temas tratados são alçados a níveis universais, não estando presos ao surrado *capim&curral*, ou seja, a miséria, mesmo que apareça como pano-de-fundo em muitas de suas obras, não é pintada como solução simples e/ou com tons populistas. (MACIEL, 2004b. p. 3).

Embora Lourdes Ramalho, em seus textos teatrais, represente as classes subalternas do Nordeste brasileiro, podemos perceber que a sua dramaturgia é repleta de temas universais: as alegrias e tristezas, o amor e o ódio, os encontros e desencontros, são temas que terminam por qualificar e universalizar o ser humano, mesmo quando envolvem variações de diferentes culturas, povos e costumes.

Maria das Vitórias de Lima Rocha (1989) assegura que essa dramaturga fala do homem do povo e sua expressão típica, sua maneira de falar, seu comportamento, superstições, preconceitos, dificuldades, como também das suas angústias, conflitos e esperanças. Contudo, ainda acrescenta que em qualquer recanto do mundo em que exista ser humano, também estão presentes o desespero, a fé, a dor, a alegria, o ódio e o amor, ou melhor, o homem e sua história. (Ibidem, p. 66).

Diógenes Maciel também faz destaque e, ao mesmo tempo, complementa o que já foi expresso anteriormente, ao revelar as possibilidades e referências regionais expostas no conjunto dessa obra:

> O nível prosódico das personagens, recheado de ditos e de referências a lugares e tipos, as situações em que se envolvem, o ambiente por onde circulam, são elementos estruturais, constitutivos e necessários para a construção da realidade representada, trazidos à cena não só para despertar o riso fácil pela caricatura, mas aquele riso desconfiado, de si mesmo. (MACIEL, 2004b, p. 4).

Neste sentido, é valoroso ressaltar o que confessa o pesquisador acima citado em outro artigo intitulado “Ainda, e sempre, As Velhas”, em que se refere a uma das montagens dessa peça dirigida por Moncho Rodriguez, em 1989:

> O que se via no palco era o embate entre duas mulheres, fortes, falando como nós sobre coisas de nossa terra, desfilando suas dores em meio àquela luz, seca, áspera, quente... mas que bem poderia ser de qualquer lugar. (MACIEL, 2005a, p. 113-114).

Ainda se referindo a *As Velhas,* desta vez se reportando a uma outra encenação, do Grupo de Teatro Contratempo, no ano 2000, dirigida por Duílio Cunha, o mesmo autor reafirma sua empatia, ou melhor, uma espécie de interação com o universo de Lourdes Ramalho, principalmente com as protagonistas Ludovina e Mariana:

> Não podia deixar de novamente encontrar aquelas mulheres, não podia resistir à enorme vontade de ouvi-las. E elas estavam lá. Tão nossas, tão fortes, [...]. Era impossível não ser arrebatado por elas. (Ibidem, p. 114).

É provável que o fato de "ser arrebatado" por personagens fortes que representam às virtudes e as deficiências humanas, esteja vinculado a muitos de nós mesmos, afinal, somos humanos, somos universais. Como bem afirma Sabine Möller-Zeidler, apesar de algumas exceções, as tramas de Lourdes Ramalho se passam no sertão nordestino, vazadas numa linguagem "simplória", muitas vezes maliciosa e com expressões específicas do povo, o que implica ser classificada como uma obra regionalista, com ênfase, às vezes, para o trágico, outras vezes, para o cômico. Tudo isso acaba por diferenciá-la de Ariano Suassuna, uma vez que nossa dramaturga não se detém a representar apenas o Nordeste sua obra vai muito mais além:

> [...], Lourdes não se limita ao retratar o Nordeste. A maioria de suas peças implica uma mensagem universal, onde a tragédia nordestina serve de exemplo para evidenciar a condição humana geral. (MÖLLER-ZADLER, op cit., p. 198).

Em *As Velhas*, as personagens femininas são marcadas pelo destino e, ao mesmo tempo, pela bravura, pela ironia, pelo sentimento de vingança, como também pelas angústias e pelo sacrifício.[6] Assim, como afirma MACIEL (2005a), o enredo dessa peça traz à cena o conflito familiar, núcleo temático de importantes tragédias da tradição grega. É a partir desta afirmativa que podemos traçar a relação de Lourdes Ramalho com as tragédias gregas quando ela se vale da ordem social para discutir ou

---

[6] Estas características são encontradas na dramaturgia ocidental desde a Grécia Antiga na dramaturgia de Sófocles, por exemplo, personagens dos clássicos como, *Antígona*, que enfrenta a luta da autoridade contra os sentimentos, e *Electra*, em que a ironia habita e vai se entrelaçando com o decorrer dos fatos.

denunciar este mesmo sistema social. Ela não reproduz e sim questiona, pois, assim como nas tragédias gregas, não tematiza o mito, mas utiliza-se desse mito para delatar e contestar a sociedade e a realidade sua contemporânea. Vejamos:

> Há algo mais propriamente nosso, mais brasileiro, do que o drama das famílias tangidas pelas secas, exploradas em seus parcos recursos pelas frentes oficiais de trabalho controladas pelos poderes locais? Contudo, desde quando a temática do êxodo é exclusivamente nordestina? Mais ainda: desde quando vinganças familiares, amores impossíveis, finais trágicos são apenas privilégio de obras 'regionais'? Eles não dizem de nossos dramas enquanto seres viventes? N'*As Velhas,* discute-se tudo isso: a seca, o poder político, a posição das matriarcas na organização familiar e social, vinganças e êxodo rural, temas que antes de serem 'regionais' são 'universais'. (MACIEL, 2005a, p. 116-117).

Sabine Möller-Zeidler destaca "a recaída no velho preconceito" quando cita o dramaturgo carioca João Siqueira, que, elogiando o texto teatral *As Velhas*, classifica Lourdes Ramalho como "autora nacional se não tivesse a infelicidade de ter nascido na Paraíba." (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 202). Será que se João Siqueira soubesse que Lourdes Ramalho não nasceu na Paraíba e sim no Rio Grande do Norte teria se pronunciado da mesma forma? Talvez sim, pois, em se tratando de Nordeste, nesse caso, para alguns, pouco importa se é este ou aquele Estado.

Segundo Maria das Vitórias de Lima Rocha (1989), a peça *Festa do Rosário* também tem ligação com as tragédias da Antigüidade. Tematizando a luta de uma comunidade negra do interior da Paraíba, o principal conflito se desenvolve dentro do contexto da preparação dessa gente negra para a festa que se aproxima: "A cena se reveste de significados simbólicos, uma vez que a ação realizada pelas duas mulheres – uma velha, outra nova – encerra em si a própria história de servidão negra: [...]." (ROCHA, 1986, p. 67-68). Mais uma vez, a mulher é o foco principal dessa discussão. A personagem da avó faz um retrospecto da situação histórica do negro, desde quando esse era negociado como mercadoria, fechando o seu lamento e notabilizando o drama das mulheres negras exploradas sexualmente e que acabaram por conceber filhos que passam a representar a afirmação das circunstâncias femininas e a imagem da sua sujeição:

> Sem ser de origem africana, a escritora Lourdes Ramalho revela uma profunda identificação com a questão da mulher negra dentro da

> preconceituosa sociedade nordestina, em particular e brasileira por extensão. Seu ponto de vista como narradora é de dentro, identificada com o objeto narrado. Sua narrativa tem empatia e a intimidade de alguém do interior da própria comunidade negra. [...]. (Ibidem, p. 72).

Em se tratando da mulher, seja ela negra ou não, nossa dramaturga exprime a sina dessas criaturas trágicas, condenadas às mais variadas controvérsias no seu dia-a-dia e, desta forma, entrelaça suas personagens nos liames sócio-culturais, uma maneira de elevar e humanizar o seu povo: "Igualmente fatal, trágico mesmo, em Lourdes Ramalho é o desejo feminino, com todo o seu potencial subversivo, de quebrar os preconceitos nos quais está estruturada a ordem patriarcal nordestina." (Ibidem, p. 79).

Diante dessa discussão, somos conduzidos a revelar outros fatores, analisados por pesquisadores, envolvendo a relação de Lourdes Ramalho com outras tendências dramatúrgicas ocidentais envolvendo temas de natureza universal. Há quem compare seu universo com a obra do dramaturgo espanhol Garcia Lorca, como ainda afirma Maria das Vitórias de Lima Rocha, ao revelar que o Nordeste brasileiro anda "de mãos dadas" com a Ibéria: "[...] Além do mais, [...], a mulher nordestina é lorquiana." (Ibidem, p. 75). Do mesmo lado, as mulheres lorquianas são representadas através de um contexto histórico, social, cultural, principalmente no que se relaciona com seus princípios de honra, vida e morte.

Nesse sentido, vejamos o que expressa Valéria Andrade em seu artigo "A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho":

> [...] Sob esse olhar, podemos, portanto, considerar que os "dramas das mulheres de vilarejos da Espanha" representados por Garcia 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. (ANDRADE, 2005b, p. 322-323).

As personagens femininas espanholas se aproximam das personagens Mariana e Ludovina, de *As Velhas*, que exprimem o espírito de luta das mulheres nordestinas, herança de um povo que ainda carrega as características das mulheres judias e ibéricas. Valéria Andrade, além de destacar essa força das mulheres nordestinas, também dialoga com a dramaturgia de Lorca e suas mulheres, dois mundos separados pelo mar, unidos pela herança cultural e pela maneira de retratar o ser humano e seu universo sócio-cultural:

> Nos contextos sociais retratados por Garcia 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, às mulheres re/criadas por Lourdes Ramalho diferem de suas ancestrais lorquianas sobretudo quando apontam saídas para os impasses. [...]. (Ibidem, p. 329).

Como podemos observar, tanto em Garcia Lorca, como em Lourdes Ramalho, as mulheres estão inseridas no centro da ação dramática evidenciando os conflitos que permeiam o contexto social da trama. A diferença entre essas mulheres está na maneira como Lourdes Ramalho impulsiona suas personagens femininas em direção à resolução dos impasses, ou melhor, à procura de saídas, que possam tornar os fatos não menos abrangentes, porém, mais brandos. Tudo isso nos leva a refletir em relação aos sentimentos de cooperação e solidariedade inerentes ao povo nordestino:

> [...] 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. (Ibidem, p. 329).

É sabido que as personagens encontradas em Lorca são compostas de especificidades, verdadeiras impressões que terminam por nos remeter ao universo do povo nordestino. A semelhança nos costumes, crenças e linguajar são fortes vestígios da herança ibérica trazida pelos nossos ancestrais europeus e que, até hoje, ainda permeiam a cultura do Nordeste, principalmente nos sertões. Na introdução de *Os mal-amados*, a própria autora afirma ser este texto um documentário do linguajar nordestino, dos seus costumes e preconceitos, identificando o personagem Julião Santa Rosa com os bárbaros que invadiram a Península Ibérica ou os pagãos que escravizavam as mulheres e as transformavam em objetos de prazer ou vingança. (RAMALHO, 1980, p. 83).

Valéria Andrade nos remete ao encontro entre as personagens lorquianas e as mulheres de Lourdes Ramalho. N'*As Velhas*, há ecos da voz de Bernarda Alba, se referindo ao comportamento e a personalidade forte, os desejos, a vida, enfim, de suas

filhas, pois, "Mariana e Ludovina agiam exatamente dentro do mesmo padrão com seus filhos". (ANDRADE, 2005b, p. 328). Em *A Casa de Bernarda Alba* e *Yerma* são evidentes os indícios de afinidades com *As Velhas e Os Mal–amados*, respectivamente:

> Em *Os mal*-amados (1976), [...]. Embora não apareça em cena, sabe-se que Ana Rosa, tal como as filhas de Bernarda Alba, vivia enclausurada. [...]. Tal como Adela, Ana Rosa afronta a tirania do pai. Antes de se envolver com o padre, ela flertara com um estudante da capital. Já Paulina descende de *Yerma* em seu desejo obsessivo de ser mãe, [...]. 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. [...]. 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. [...]. (Ibidem, p. 324-325).

A universalidade dos temas envolvidos na dramaturgia de Lourdes Ramalho termina por espelhar nossa capacidade de ver, de comparar ou mesmo de reportar as mais diversas situações que, enriquecidas pela ação dramática, acabam por revelar nossas próprias trajetórias ou mesmo a realidade dos nordestinos tangidos pela seca e pela desproporção social e seus conflitos. Valéria Andrade, ainda, assinala a relação entre a matriarca de Lorca (em *Bodas de Sangue*) e as matriarcas de Lourdes Ramalho (em *As Velhas*), para ela, é a "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". (Ibidem, p. 328).

Outra análise a respeito da obra de Lourdes Ramalho está no artigo intitulado "Regionalismo e universalismo. O Teatro de Lourdes Ramalho" de Sabine Möller-Zeidler, a que nos referimos. A autora desenvolve seu comentário nos afirmando que "a obra ramalhana (sic) não foge da classificação como regionalista. [...] Às vezes revela a tragicidade, às vezes leva para o lado cômico, apontando a uma mentalidade peculiar ao povo nordestino [...]." (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 197-198). Para Möller-Zeidler, *Fogo-Fátuo* é a peça responsável pelo sucesso da nossa dramaturga, por ter conquistado o primeiro lugar no Concurso da Federação Nacional de Teatro (FENAT), em plena ditadura militar. Nessa peça, Lourdes Ramalho revela sua firmeza e seu posicionamento anticolonialista, trazendo à tona a entrada de "gringos" numa

determinada área de mineração, o que, conseqüentemente, gera mudança no *modus-vivendi*, engendrando um processo de transformação nos valores morais dos sertanejos, moradores daquela área.

Todos os autores com quem dialogamos até agora citam *As Velhas*, como uma das referências primordiais da obra ramalhiana, não só como vencedora, em 1975, do concurso da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), em Curitiba/Paraná, um dos mais concorridos no país por autores nacionais – mas, também, pela grandeza da sua estrutura dramatúrgica. Möller-Zeidler acrescenta que este prêmio abriu uma brecha para Lourdes Ramalho tornar-se uma dramaturga conhecida nacionalmente e ainda acrescenta que "a tragédia cotidiana do sertão brasileiro multiplica-se [...]. A rivalidade entre as duas mulheres, alimentada pelo ódio de vinte anos, se reduz a um destino em comum – a solidão: [...]." (Ibidem, p. 200).

Para Möller-Zeidler, talvez seja *A Feira*, a peça mais regionalista da obra de Lourdes Ramalho. Premiada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), a ação acontece em uma feira nordestina, retratando o lado mais fiel do cotidiano sertanejo. Nas feiras acontecem os encontros de vários tipos que moram na região, principalmente os da zona rural, "é o campo de choques sociais". (Ibidem, p. 198).

A Eleição, texto também premiado, denuncia a prática corrupta dos políticos na caça ao voto. É interessante notar que estávamos em pleno clima de reabertura política, para Möller-Zeidler, daí para cá, entre 1978 e 1990, Lourdes Ramalho produziu textos bem menos significativos:

> Curiosamente, com esta peça, ainda sob o regime militar e o Ato Institucional nº 5 em vigor, o ciclo dos textos políticos alcançou seu auge e, ao mesmo tempo, chegou ao fim. [...]. Verifica-se, na obra da nossa autora, a mesma tendência para o escapismo e a volta a uma visão mais intimista. Serve de exemplo desta fase *O Psicanalista,* escrito em 1981, [...]. (Ibidem, p. 199).

Por outro lado, n'*O Psicanalista*, as personagens, com suas deficiências mentais, entrelaçam seus caminhos num consultório de um médico que aglomera, nele mesmo, todos os possíveis componentes da condição humana que ele próprio está pretendendo levar à cura. Apesar de o texto poder ser considerado uma crítica destinada à saúde pública, nota-se a diferença, no que se refere ao seu conteúdo crítico,

em relação aos textos escritos entre 1973 e 1978, que dispunham de um posicionamento político mais direto, com uma crítica social mais acirrada.

Na década de 1990, a criação de Lourdes Ramalho tomou um novo rumo. A emergência de outras raízes deram margens ao processo criativo da dramaturga que, também, apontou para a herança européia renascentista, de onde deu asas e voz ao mito do Don Juan, através da peça *Romance do Conquistador* (1991). A pesquisadora Sabine Möller-Zeidler discute sobre Lourdes Ramalho e a ligação cultural que une o Nordeste brasileiro e Ibéria:

> A ponte cultural entre o Nordeste e a Ibéria ganha ainda mais destaque na penúltima peça de Lourdes Ramalho, de 1991: *O Romance do Conquistador.* Diferente d'*As Velhas.* O *Romance* trata a essência humana com toda força típica à poesia popular, [...], recriado com a cor e a musicalidade das caatingas do Nordeste. (MÖLLER-ZEIDLER, 1993, p. 202).

Na peça *Romance do Conquistador*, escrita "em cordel", o herói conquistador europeu ganha uma roupagem popular quando é recriado por nossa dramaturga, que o transforma em um vendedor ambulante de folhetos nas feiras das cidades do interior. Trata-se de um conquistador, de "sexo de ferro", "cabra da peste", que decide assumir o papel de Dom João, ou Dom Joãozinho, machão nordestino que percorre as feiras da região à procura de amores. Esse texto retorna as fórmulas cordelistas e trata da essência humana, a partir de traços típicos da poesia popular, dando ênfase ao erotismo, tornando elemento acionador do riso através da construção das personagens.

"De encantações, errâncias e cantorias" é o título do artigo de Valéria Andrade, sobre *O trovador encantado* (1999), em que se destaca o lugar que o universo ibérico medieval ocupa na criação de Lourdes Ramalho. Nessa peça, também "em cordel", a autora faz uma mistura envolvendo o profano, o sagrado, a história, a fantasia, o cômico, a poesia popular, etc., construindo personagens que envolvem figuras distintas como bobos, trovador, beata, mulher-dama, padres, bruxa, inquisidor. Tudo isso aponta para a real importância de "vislumbrar a verdadeira rede de espionagem que se cria em Portugal a partir da instalação do tribunal da Inquisição, em 1536, a fim de averiguar a sinceridade da fé dos recém-convertidos." (ANDRADE, 2005a, p.126).

Para Valéria Andrade, *O trovador encantado*, coloca em evidência, numa perspectiva histórico-imaginária, as origens ibero-judaicas do cantador de viola brasileiro. Do mesmo lado, ainda faz uma reflexão sobre os procedimentos adotados literariamente por Lourdes Ramalho na realização desta sua proposta apoiada no conceito de hibridização, que implica na "capacidade de fazer o novo com fragmentos e restos de algo anterior de se (re)fazer constantemente pela mescla". (Ibidem, p. 124). Segundo Andrade, talvez seja um dos componentes mais duradouros e mais característicos da literatura popular, como também de outras práticas culturais populares.

No que se refere ao já mencionado procedimento denominado de hibridização ou mistura, este pode envolver vários elementos no processo de criação, desde que haja comprometimento poético e ajustes nos versos e narrativa. Além disso, essa fusão de linguagens pode ser elaborada a partir do oral e da escrita; elementos de uma manifestação popular transferidos para outra.

Entre toda ação que move a atmosfera de *O trovador encantado* é evidente a afinidade da dramaturga não só com a História (já que envolve a Inquisição e os judeus), mas com as tradições populares que permeiam seu imaginário. Nesse universo ramalhiano, desfilam tipos populares capazes de nos transportar a uma 'viagem' delineada por figuras simples, heróis e anti-heróis. São personagens que representam nossa genitura, que, no início do século XXI, ainda ancora no Nordeste brasileiro, só que desta vez sem fama de aventureiro: sua reputação está voltada para a cultura, numa recriação capaz de mexer com nossas memórias mais ancestrais.

Na dissertação de mestrado intitulada *O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria feminina,* de Vanuza Souza Silva (2005), são encontradas várias abordagens acerca de Lourdes Ramalho e sua obra. Nesse estudo, a pesquisadora discute diversos fatores históricos, sociológicos, culturais, criativos, críticos, etc. "Percorrer, portanto, os textos dramatúrgicos de Lourdes Ramalho é percorrer, simultaneamente, a idéia de cultura que a autora vai construindo, [...]." (SILVA, 2005, p. 22). Para a pesquisadora, o fato de Lourdes Ramalho escrever cinqüenta anos depois de José Lins do Rego e Gilberto Freyre, atualiza a discussão que mobilizou a produção

intelectual que instituiu o Nordeste enquanto espaço da tradição, ao mesmo tempo em que contribui para a particularidade desta região do país.

Observamos que, no seu processo de construção da pesquisa, Silva percorre vários textos da obra ramalhiana, como *As Velhas, Os mal-amados, A feira,* entre outros já discutidos. Para ela, o teatro de Lourdes Ramalho e sua paixão por essa arte, se justificam pela fixação dos costumes e valores da região. Vejamos seu posicionamento em relação a esta discussão:

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

Para Silva, no centro dessa busca pela tradição está a pesquisa voltada para o cordel: é uma trajetória em que Lourdes Ramalho mostra essa prática, como arte em processo no Nordeste. Essa é uma das fontes inspiradoras da nossa dramaturga para recriar as raízes ibéricas, mouras e judaicas presentes no Nordeste, uma região que ainda preserva fortes registros desses povos que nos deixaram um legado cultural.

A pesquisadora utiliza, no seu estudo, uma série de entrevista com alguns intelectuais campinenses, entre eles Saulo Queiroz e Hermano José, que dispõem de um bom entendimento a respeito de Lourdes Ramalho e sua trajetória criativa. Há, também, uma conversa com a própria autora que afirma serem seus textos "em cordel", repletos de um misticismo que se entrelaça com o sagrado, o profano, o cômico, o burlesco, tipos sertanejos e imagens alegóricas que terminam por ilustrar sua arte. Essas imagens são provenientes da observação do popular e das leituras das poesias de feira.

Segundo Silva, esse processo de observação de Lourdes Ramalho renasce, por exemplo, n'*A feira*, em que a dramaturga dispunha de um banco, à tardinha, e passava a observar o movimento da feira, assumindo uma atitude de pesquisadora. Em *Fogo fátuo*, que fala da descoberta de xelitas, (*scheelita*: tungstato de cálcio, minério do qual

se extrai o tungstênio e seus compostos.), no sertão nordestino, nossa dramaturga afirma o mesmo, pois, a descoberta de xelitas se deu próximo à sua fazenda, em Santa Luzia – PB. E, em relação aos *Mal-amados*, a postura de Julião Santa Rosa de prender a filha, durante oito anos, no sótão, é também fruto da observação, nesse caso, de um fato verídico relatado pelo seu tio-avô. São alguns detalhes que acabam por ilustrar parte do acervo de imagens da dramaturga Lourdes Ramalho, mesmo que em posição, algumas vezes, diferente daqueles representados em sua obra:

> Mas pensar "o Povo" no teatro de Lourdes Ramalho é pensar não só à distância entre o seu lugar intelectual e produtora cultural e o povo, mas também, tentar ver que "povo" assiste aos seus espetáculos e para quem seus textos são direcionados. (Ibidem, p. 75).

Entre as imagens captadas pela dramaturga e o direcionamento dos seus textos até o público, não poderíamos deixar de reverenciar a importância da figura do encenador. É ele o encarregado de montar a peça, assumindo a organização estética do espetáculo, escolhendo atores e interpretando o texto, para utilizar as possibilidades cênicas e ser capaz de levar ao público imagens. Vejamos o que afirma o diretor Duílio Cunha, do Grupo de Teatro Contratempo (João Pessoa – PB.), na condição de encenador de *As Velhas*, uma montagem do ano 2000, que se mantém viva até hoje:

> [...], um texto que desde o início cativou o grupo pela possibilidade de uma encenação repleta de imagens e símbolos poéticos para tratar de um ser humano universal construído a partir do diálogo com nossas origens mais autênticas presentes na dramaturgia e com o próprio recontar de nossas histórias de vida. Desta forma dando luz a um espetáculo capaz de abordar questões relativas à aridez da vida, da alma, da terra, da nossa gente, num tempo onde velhas também são as estruturas sociais que reforçam a miséria, o preconceito, a opressão e tantos outros males que ceceiam a nossa liberdade. [...]. [7]

Se velhas são as estruturas mantenedoras da miséria e da pobreza, faz-se necessária a emergência de artistas capazes de, na forma literária, condensar sentidos e, pelo seu trabalho, atuar na transformação e na mudança: esse é um lugar ocupado por Lourdes Ramalho.

---

[7] Programa com informações, impresso, assinado pelo diretor Duílio Cunha, destinado ao público do espetáculo *As Velhas* nas apresentações por todo o Brasil, de 2000 até a presente data. O elenco é formado por Cida Costa, Cláudio Silva, Ingrid Trigueiro, João Dantas, Maurício Soares e Zezita Matos.

2.2. Nordestinos em cena

O universo dramatúrgico de Lourdes Ramalho é constituído de tipos nordestinos que são representados, nos seus textos, de forma bastante diversificada. Tudo isso, nos leva a considerar sua obra como sendo de grande importância para a Paraíba no que se refere à sua produção cultural; para o Nordeste pela variedade do potencial dramatúrgico e artístico dessa região; para o Brasil pela grandiosidade literária dessa autora. Estamos diante de uma dramaturga nordestina, preocupada com os resgates históricos que denunciam, na sua produção textual, os problemas do seu povo frente às desvantagens diante dos setores econômicos, políticos e sócio-culturais. Vejamos a afirmação da nossa autora em relação a diversidade e riqueza cultural nordestina:

> O Nordeste brasileiro, região que abrange nove estados, é um celeiro que guarda em si os mais variados remanescentes ibéricos. Violeiros, repentistas, cegos-rabequeiros, rezadeiras, benzedeiras, ciganos, cartomantes – cenário que deu asas ao surgimento de Literatura de Cordel – a princípio declamada e cantada pelos vates, em ajuntamentos de festas e feiras, como primeira organização da sociedade rural, depois, posta à venda, a cavalo, em cordéis, trazendo a memória de romances e mitos, oriundos de terras longínquas. (RAMALHO, 2005b, p. 49).

Por outro lado, de acordo com a definição tradicional, a palavra Nordeste significa: região do país localizada no ponto do horizonte situado a 45º do Norte e do Leste, que tem como abreviatura NE. Do mesmo lado a divisão anterior, que respeitava critérios geográficos mais estritos, era a seguinte: Nordeste, dividido em Nordeste Ocidental ou Meio-Norte (parte do MA, PI e CE) e Nordeste Oriental (parte do PI, CE e BA, e totalmente RN, PB, PE, AL e SE). Vejamos outra conotação conforme Albuquerque Júnior:

> O termo Nordeste, inicialmente designando apenas a área de atuação da Inspetoria de Obras Contra as Secas, simples ponto cardeal, vai ganhando, nos discursos das elites, conteúdo histórico, cultural, econômico, político e até artístico. O Nordeste vai sendo inventado como espaço regional. Inicialmente o termo aparece vinculado a dois temas [...]: a seca e a crise da lavoura. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 150-151).

Até as primeiras décadas do século XX, o tipo regional nordestino não existia, surgindo quase que ao mesmo tempo em que foi criado o recorte regional do Nordeste, ou seja, em torno da segunda metade da década de 1910. A primeira referência que se tem, relacionada ao termo, é do *Diário de Pernambuco*, datado de 15 de novembro de 1919. Do mesmo lado, o nordestino, bem como seu o recorte regional, nasceram a partir de atuações regionalistas e de um discurso regional que ganhou força entre as elites do Norte do país, a partir do final do século XIX. Nesse período, o declínio político desta área, vai levar a uma crescente subordinação em relação ao Sul do país, principalmente a São Paulo. (Cf. Ibidem, p. 149-150). A esse respeito vale observar a seguinte descrição:

> O nordestino é um tipo regional que surge por volta dos anos vinte do século passado. Surge no discurso das elites da região que também estava tendo sua identidade elaborada desde a década anterior, levando mais algumas dezenas de anos pra ser introjetado como elemento definidor de identidade para toda a população dessa área do país. Ainda hoje, em outras regiões, convive, lado a lado, com outra identidade, a de nortista, ou com estereótipos como o do baiano, em São Paulo, e o do paraíba, no Rio de Janeiro, que também servem parra identificar os habitantes do Nordeste. Nos anos vinte, também podemos encontrar outra variação para essa identidade regional, a de nordestano, demonstrando que esta era um identidade em elaboração. [...]. (Ibidem, p. 231).

Segundo a tradição, o termo nordestino se refere ou trata do natural ou habitante dessa região e ainda pertencente ou relativo ao Nordeste brasileiro. Nos estudos dialetológicos sobre o português brasileiro, diz-se da variedade falada na área lingüística que compreende os estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e ainda parte de Goiás. Um *tipo* nordestino passou a existir a partir da década de 1920, o que contribuiu para outras possibilidades de argumentação, além de novas discussões políticas. Neste sentido, mencionamos aquilo que se refere ao tipo nordestino, conforme podemos observar:

> Já o tipo regional nordestino vai sendo elaborado, ao longo dos anos vinte, na confluência de um discurso político e de um movimento cultural regionalista, que tem como centro a cidade do Recife, para onde confluía grande parte dos filhos das elites agrárias dos Estados que vinham sendo identificados como pertencendo ao Nordeste. [...]. (Ibidem, p. 151).

Por outro lado, em relação à dramaturgia de Lourdes Ramalho, podemos acrescentar que, mesmo aquelas personagens nordestinas, ou melhor, os tipos regionais apresentados na sua obra, nos remetem não só às personagens da Grécia Antiga, conforme anteriormente declarado, mas também ao mundo medieval e renascentista, como é o caso d'*O trovador encantado* e *Romance do Conquistador,* que carregam em sua feitura fortes características regionais. Contudo, além das mulheres, consideradas "carro-chefe" da sua obra, as personagens masculinas se destacam no âmbito das suas relações com as personagens femininas[8].

Entendendo-se que as personagens femininas transitam e se relacionam com as masculinas, o que podemos pensar, pois, sobre a emergência de diferentes perfis masculinos, construídos em torno de imagens típicas do homem nordestino, presente em suas peças teatrais, a saber, *As Velhas, Os mal-amados, Romance do Conquistador* e *O trovador encantado*? Entre essas personagens, estão os que lutam contra as injustiças sociais, enfrentando o poder político como em *As Velhas*; os opressores e os oprimidos em *Os mal-amados*; os que carregam uma conduta erótico/mítica, heróica/anti-heróica relacionados a tipos europeus, como em *Romance do conquistador* e *O trovador encantado*.

Encontramos, em Albuquerque Júnior, um viés que nos leva aos tipos "masculinos", em torno do nordestino:

> Assim, a figura do nordestino ao ser gestada, nos anos vinte, vai agenciar toda uma galeria de tipos regionais ou tipos sociais, marcados por uma vida rural, por uma sociabilidade tradicional, e, acima de tudo, desenhados com atributos masculinos. São todas figuras de homens, heróicos ou não. [...]. Eram machos, e isso era o de que mais a região precisava. O nordestino, homem novo, nasceria do resgate de alguns deles e da superação de outros, mas preservaria sempre a coragem, a valentia, o destemor, a macheza como atributo principal. (Ibidem, p. 227-228).

No que se refere aos dois primeiros textos, *As Velhas*, terá um estudo mais apurado no terceiro capítulo, e em *Os mal-amados*, nosso olhar estará voltado para o

---

[8] Estas mulheres ganham destaque na construção textual da autora, pelo fato de protagonizarem a maioria dos seus textos teatrais. Mesmo aquelas personagens femininas, como por exemplo, Paulina, em *Os mal-amados*, que aparece inicialmente como coadjuvante, ganha força durante o desenrolar do conflito e acaba vencendo seu opressor se tornando a heroína da trama.

homem nordestino, o sertanejo. Em *Romance do conquistador*, vamos discutir como um personagem mítico passa a utilizar suas espertezas, nas feiras-livres das pequenas cidades nordestinas, causando desejo no coração das mulheres e até do prefeito de uma das cidades. N'*O trovador encantado* serão discutidos os tipos masculinos e sua relação com o Nordeste, universo que se configura através da personagem do Trovador, em relação com o poeta popular que ainda sobrevive em nesta região, especialmente no sertão, como afirma a dramaturga:

> A poesia e a dramaturgia nordestinas, de caráter popular, são, ainda hoje, a memória do que embarcou para povoar o Brasil, trazida pelo espírito híspano-árabe-judaico, infiltrado nas artes jogralescas do Medieval e do Renascimento. Foi nos ermos sertões do nordeste, que os imigrantes medievais vieram enconder-se e implantar o seu espírito messiânico e telúrico, sua paixão e sentimento, espontaneidade, graça e exaltação – o que, na Arte, vale mais que a erudição. [...]. As raízes do popular são buscadas na visão coletiva do mundo, no que há de mais profundo no homem do povo, na sua vivência, contradições, ganhos e perdas, semelhanças e contrastes, na exaltação e humildade – na vida e na morte diárias. (RAMALHO, 2005b, p. 49).

Por outro lado, tanto no *Romance do conquistador* como em *O trovador encantado*, o homoerotismo expresso em alguns personagens, terá comentários, com sustentação em Jurandir Freire Costa.

Acreditamos que o erotismo do universo ramalhiano está vinculado ao fato de que a questão falocêntrica está diretamente vinculada à figura do nordestino. Além disso, outras discussões a respeito do homem nordestino terminam por envolver um homem que, apesar de enfrentar as dificuldades, está definido como macho, rústico, valente e que, conseqüentemente, passou a representar o falo como valorização da virilidade sexual, como afirma Durval Muniz Albuquerque Júnior:

> [...]. Mas, embora enfrentasse todas essas dificuldades e fosse malsinado com tantas inverdades e calúnias, o nordestino tinha um traço que o distinguia dos demais brasileiros e que o tornava apto para soerguer sua região: ele era capaz sempre de uma reação viril; ele, embora aparecesse às vezes apático, indolente, frouxo, entibiado, à menor mudança de situação se estadeava num homem valente; um descarga de energia retesando todas as suas fibras, tornava-o macho rude e duro, rústico, que não aceitava desonras, nem covardias, que não levava afrontas para casa. Essa ciclotimia de suas atitudes era um espelho da própria ciclotimia da natureza regional, feita de ciclos de abundância e de escassez de recursos. O nordestino era,

> pois, esse ser surpreendente, cuja aparência não revelava a sua essência varonil. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 240).

Esse autor nos apresenta tipos regionais que nos remetem a uma reflexão em torno de certos caracteres atribuídos a esses homens, moradores dessa região, vejamos:

> O nordestino é construído através do agenciamento de uma série de imagens e enunciados que constituíam tipos regionais anteriores. Nessa construção, confluem desde tipos regionais que correspondem às chamadas áreas etnográficas em que estaria dividida a região, áreas demarcadas por diferenças naturais, pela formação racial particular de sua população ou, mesmo, por um processo histórico de colonização, ocupação e exploração econômica distintas, [...]. (Ibidem, p. 205).

Estes tipos regionais são: o sertanejo, o brejeiro e o praieiro. Porém, o autor ainda nos indica outros tipos que, para ele, são muito mais sociológicos, em torno de determinadas atividades, diversificando assim seus papéis sociais:

> [...] o vaqueiro, morador do sertão, responsável pelas atividades pastoris; o senhor de engenho ou o coronel, grandes proprietários de terras, exercendo o poder político e o mando em vastas áreas rurais, dedicando-se à produção de algodão; o caboclo, nome genérico dado a todo descendente das atividades que exercesse; o matuto, o nome genérico dado a todo e qualquer homem do campo em relação de contraste com o homem citadino; o cangaceiro ou o jagunço, tipos populares de homens dedicados à atividades consideradas criminosas, o matador independente ou o matador profissional a soldo dos coronéis; o beato, tipo de líder carismático e religioso popular e o retirante, o homem pobre que migra à procura de socorro durante as secas. (Ibidem, p. 205).

Vale lembrar o que afirma Albuquerque Júnior ao descrever as características do nordestino: “Desses tipos, aquele que vai ser tomado como o protótipo para a construção do nordestino, será o sertanejo, [...].” (Ibidem, p. 205). Para este autor, o sertanejo é quase sempre oposto ao brejeiro, ao praieiro, e ao citadino, tipos esses considerados pelo autor como decadentes, inadequados para figurar a virilidade do homem que a região precisava.

Segundo Albuquerque Júnior, as discussões envolvendo a definição do homem nordestino se intensificam entre 1924 e 1930. As características antropológicas, etnográficas, culturais são argumentadas pela militância regionalista tradicionalista, dando início a uma definição mais clara do tipo nordestino. Essa definição tem moldes

tradicionais, remetendo à preservação de um passado patriarcal que, aos poucos, estava desaparecendo:

> [...]. O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril, capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava. (Ibidem, p. 162).

Entre esses quatro textos, o tipo sertanejo está presente em todas as personagens de *As Velhas*, d'*Os mal-amados* e do *Romance do conquistador*. Já em *O trovador encantado* a construção das personagens, mediante o deslocamento espaço-temporal da ação, apenas sugere um fio de ligação entre as personagens e os tipos que habitam o sertão nordestino. Mas isso não significa que as características de outros tipos também não estejam inseridas nessas personagens.

Em *As Velhas,* o tipo retirante é um dos fios condutores da trama, já que esse tipo aparece tanto no presente como no passado. No conceito tradicional, o termo 'retirante' está vinculado ao sertanejo que, sozinho ou em grupo, emigra para outras regiões, fugindo da seca. A autora inicia sua trama, logo na primeira cena, com uma discussão entre Mariana e os filhos, Branca e Chicó, que, juntos, formam um grupo em condição de retirada no qual podemos observar a consciência da sua condição, apesar da insatisfação de Branca.

> Branca - Tou cansada de viver pra riba e pra baixo, os cacareco na cabeça, como se a gente tivesse sido a vida toda retirante...
>
> Chicó - E você pensa que é o quê? — A princesa Cesarina ou alguma baronesa? Ai que essa mocinha agora tá que nem o sol: tudo lhe fede a sangue real. (RAMALHO, 2005, p. 20).

A condição de retirante incomoda Branca: a questão da seca talvez não seja motivo suficiente para convencê-la daquela vida errante, o que impulsiona essa personagem a questionar sua mãe Mariana, conforme observamos na primeira cena*:* "[...]. Enquanto a gente foi pequeno até que se ficou quieto num canto, mas quando cresceu, a senhora jurou tanto que afinal deu pra correr o mundo – atrás de quem num

sei...". (Ibidem, p. 22). Branca parece preferir o tempo de criança, quando vivia quieta no seu lugar, numa morada fixa.

Nesse contexto encontramos, na mesma cena, Chicó, que aceita essa condição de retirante, talvez apenas para cumprir com a postura de homem sertanejo: "[...] Só tenho um prazer: tamo de retirada com os piquáio no lombo, mas nunca baixemo o cangote. [...]". (Ibidem, p. 20). Um tom que traduz espírito forte (ou orgulhoso) é observado na fala de Chicó, por não desistir da caminhada. Mariana, apesar de demonstrar coragem para enfrentar a vida nômade, se contradiz no seu discurso, preferindo lembrar que com o ex-marido, Tonho, tudo seria diferente. Podemos observar que ela mesma associa a atual situação à ausência do marido, como se ele fosse o responsável pelas atuais circunstâncias, ou melhor, com a presença dele a vida não teria declinado a tal ponto, vejamos:

> Mariana - Arre, menina, o futuro a Deus pertence. Você acha que agora a gente vai tirar galé numa beira-de-estrada? Fica-se enquanto der certo, quando num der...
> [...].
> Mariana - (*Ainda em solilóquio*) Que vida tenho levado! Isso é baião pra doido. Queria ver se com Tonho a gente tinha desandado a esse ponto... Tinha nada! [...]. (Ibidem, p. 21- 24).

A condição de retirante também faz parte de outro núcleo de *As Velhas*. Estamos nos referindo à cigana Ludovina e seu filho José, que levaram uma vida nômade, no passado, até que a mudança aconteceu. Depois que ela foi embora com Tonho, deixou à vida errante e passou a morar fixamente em uma determinada localidade, onde José cresceu. Essa condição de retirante era vista no passado com desprezo por Mariana: a figura da cigana era repudiada por essa personagem, certamente ela nunca imaginou que o futuro traria uma inversão de papéis, capaz de conduzir Mariana a uma vida idêntica àquela outrora vivida por Ludovina. Logo na primeira cena, ela revela a Branca sua cisma com ciganos:

> Mariana - Eu toda vida fui injicada com cigano. Parece até que adivinhava a desgraça que uma tinha pra me trazer. Quando era pequena, que avistava uma bicha daquelas, as saiona arrastando, chega me dava um baticum no coração. Quando moça, nunca dei a mão pra ler. Mesmo assim uma me disse: "Ganjona, deixe eu cortar o mal que uma do meu sangue tem pra lhe fazer". Se eu tivesse acreditado... Mas, nesse tempo era muito pegada com o

> meu padim Ciço e ele excomungava quem andasse com essa qualidade de gente... (Ibidem, p. 24).

A crença no Padre Cícero, leva Mariana a justificar sua indignação com os ciganos e, ao mesmo tempo, o misticismo dessa personagem nos remete ao tipo beato, que vem incorporar-se à figura do sertanejo, conforme a argumentação de Albuquerque Júnior:

> O romeiro fanático, pobre e andrajoso, percorrendo os sertões a pé em busca de sua "Meca", atualizava um aspecto que também servia para definir o nordestino: o da sua disposição para o nomadismo, para percorrer longas distâncias a pé, fato que se extremava no momento das longas estiagens, quando surgia pelas estradas outra figura que marcava, com sua presença aterradora, as páginas sociais da região – o retirante. [...]. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 224).

A tendência para o nomadismo, segundo Albuquerque Júnior, está inserida na figura do nordestino. Certamente seu espírito de luta o transforma num povo capaz de enfrentar longas distâncias, muitas vezes, por questões de sobrevivência ou crença, em razão das dificuldades causadas pelas próprias condições climáticas dessa região.

N'*As Velhas*, a personagem Tomás, o mascate, não se encaixa nos tipos sertanejos descritos por Albuquerque Júnior. A não ser no tipo nordestino tradicional. Tomás é uma espécie de "coringa", sua profissão o leva a circular por todas as partes: freqüenta o barracão, a casa de Ludovina e a oiticica onde se arrancham Mariana, Branca e Chicó. Ele também sabe das falcatruas que ocorrem no barracão, torna-se alcoviteiro do namoro de José e Branca e transmite os fuxicos entre Mariana e Ludovina.

Ainda em *As Velhas,* o tipo sertanejo está inserido na personagem José, que junto com Chicó, denuncia ao governo o esquema fraudulento que impera no barracão, liderado pelo Dr. Procópio. Assim como José, Chicó também se dedica a esta causa e, portanto, também está inserido nesse tipo sertanejo. José é um homem que demonstra um certo medo diante da mãe e apesar de não assumir o filho gerado do seu namoro com Branca (cena 9), neste último encontro dos dois, ele acaba prometendo que no dia seguinte vai enfrentar as dificuldades, jurando casar com ela:

> José - Eu lhe juro que vou resolver isso amanhã mesmo. Juro que vou enfrentar as iras de minha mãe, enfrento tudo pra ficar com você – mas agora, vá pra casa, que eu preciso ir. Chicó tá me esperando, eu num posso falhar na hora da precisão. Vá, amanhã tudo se resolve – você vai ser a noiva mais bonita desse lugar. (*Beija-a e corre, apressado*.) (RAMALHO, 2005, p. 51).

Apesar da postura matriarcal de Ludovina (que considera José um homem duro) ela teme que aconteça alguma coisa, conforme menciona na cena 3: "José é carne-de-galo, por isso tão danado com ele. [...]. Tenho até medo de uma treição, do jeito que aqui, por qualquer besteira, mandam um pra cidade-de-pé-junto...". (Ibidem, p. 34-35). A partir da afirmação de Ludovina, podemos observar que José é um homem duro, "carne de galo", ela também demostra saber que naquela localidade os crimes traiçoeiros são cometidos por motivos banais. O jagunço, certamente, habita esse lugar cometendo crimes empreitados pelos coronéis.[9]

Na cena 4, José se mostra sabedor dos crimes já cometidos pelo Dr. Procópio: "[...]. Dessa feita o Dr. Procope vai responder por tudo, até pelas ossada dos pobre que ele mandava matar e enterrar na fazenda." (Ibidem, p. 36). José demonstra coragem, ousadia e um objetivo a cumprir, parecendo não estar acordado para o perigo que o cerca. Um tipo nordestino que nos leva a refletir, conforme nos indica Albuquerque Júnior:

> Os tipos populares do sertão nordestino, por serem incultos, teriam costumes e psicologias muito particulares, marcados pela "profundeza de caráter de homens rústicos", pela "valentia, alegria e ironia (...) despreocupados e voluntariosos, ingênuos e sentimentais, cuja inteligência teria, às vezes, lampejos de genialidade, na sua inspiração prodigiosa e selvagem". [...]. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 208).

José se identifica com esse tipo popular do sertão, a despreocupação com os riscos, nos conduz ao perfil de um homem valente, porém ingênuo. Chicó também dispõe dessa mesma característica, na cena 10 podemos observar a insegurança desses dois homens, parecendo que somente ali eles tomam consciência da gravidade do caso:

---

[9] Deduzimos ser o Dr. Procópio o mandante da emboscada envolvendo as vítimas José e Chico, afinal, de acordo com nossa leitura, existe a possibilidade de naquela localidade haver jagunços. Segundo Albuquerque Júnior, o jagunço se refere aos tipos de homens populares que se dedicam à atividades consideradas criminosas, sendo um matador independente ou um matador profissional está sempre a disposto às encomendas dos coronéis. (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 205-206).

> Chicó -Tou suando frio e até tremendo. Parece que tou já escutando o ronco dos carro subindo a ladeira...
>
> José - Mesmo que eles chegue, a gente só sai daqui quando Tomás avisar.
>
> Chicó - Quero ver a cara desse ladrão quando a gente apresentar as provas dos roubo – as lista de defunto e bicho ganhando dinheiro, as guias, nos sacos de leite assentado o preço. Já pensou quando forem fazer a chamada? É bicho latindo, miando, e as alma-penada fazendo assombração... (*Canta.*) Lá vem bicho, lá vem alma...
>
> José - Você inda tem coragem de brincar? Ô sangue de barata.
>
> [...].
>
> Tomás - (*Chega pelo lado oposto a Branca.*) Vocês tão mouco? Faz um tempão que o pessoal chegou, o reboliço lá já tá o maior?
>
> Chicó - A gente ficou esperando o seu aviso. Vamo, José, tá na hora da onça beber água. Vamo desmascarar aqueles peste.
>
> Tomás - (*Reparando no companheiro.*) Que é que tem José? Tá doente?
>
> Chicó - Na hora agá – ficou meio sistema-nervoso. Mas isso passa. (RAMALHO, 2005, p. 52-54).

De acordo com o texto, a coragem e valentia desses dois homens são transformadas em sentimentos mais profundos, uma vez que o medo e a tensão fazem parte daquele universo. Tomás parece também bastante preocupado com os prejuízos que isso poderia causar, já que ele se mostra favorável à luta objetivada por José e Chicó.

Se nos voltarmos para Julião Santa Rosa, em *Os mal-amados,* veremos que, além de sertanejo, ele ainda se encaixa no tipo 'senhor de engenho' ou 'coronel', um tipo constituído por grandes proprietários de terras que, exercendo o poder político e o mando em vastas áreas rurais, dedica-se à produção do algodão. Julião é um homem de posses, cruel e com sentimentos de vinganças, um tipo semelhante ao Dr. Procópio, personagem implícito de *As Velhas,* em que o poder se traduz no 'eu posso', levando esses homens à prática da crueldade como método de se livrar dos infortúnios que a vida oferece.

N'*Os mal-amados*, a autora apresenta as personagens masculinas Julião Santa Rosa, Clemente, Izidoro, Gumercindo e Dr. Pedro Santos. Nesse texto a autora também nos apresenta personagens implícitas como Ana Rosa, Salustino e Fulorentino, sendo a primeira, a principal personagem da trama. É ela a geradora do conflito que envolve Julião Santa Rosa e as demais personagens. Paulina e Mariinha são as duas mulheres presentes no enredo de Lourdes Ramalho e que, aparecem em cena, Paulina logo se rebela precisando enfrentar seu marido, o proprietário de terras Julião Santa Rosa, um homem com características de mandão, malvado, ameaçador, vingativo, machista, que no decorrer da trama vai sendo levado à invalidez.

A figura de Julião se encaixa realmente na figura do senhor de engenho ou coronel, morador da Zona da Mata, conforme podemos observar na discussão de Albuquerque Júnior:

> [...]. Visto nos anos vinte, por alguns, como uma figura obsoleta, representante do atraso técnico, do arcaísmo econômico e da prepotência política e dissolução moral, é construído pelo discurso tradicionalista como a figura basilar de toda a história e civilização desta região. Figura de aristocrata dos trópicos, de chapéu de abas largas e botas, e esporas de prata, ou de *chambre* de chita e chibata, responsável pela prosperidade e poder de toda essa área do país, que agora se via entregue nas mãos dos usineiros, [...]. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 225-226).

O espírito vingativo de Julião, está exposto logo no primeiro quadro da trama, em um monólogo: "[...] Julião Santa Rosa, começou hoje a sua vingança e num vai sossegar enquanto não espremer a derradeira gota de sangue de todos os que tomarem parte nessa desfaçatez. [...]." (RAMALHO in: CORRÊA NETO, 1980, p. 87). Acreditamos que o Dr. Procópio, em *As Velhas,* procede, na prática, da mesma forma ameaçadora de Julião em *Os mal-amados*, ainda no mesmo quadro: "[...]. É bom lembrar que quem quer passar bem e continuar com vida – tem que ser mudo que nem tumba e mouco que nem porta!". (Ibidem, p. 88). Um tom de praga também estabelece essa conexão com a maldade doentia dessa personagem, através do diálogo entre Julião e o criado Clemente, a respeito de uma roupa de um trabalhador que esse senhor acabara de demitir: "[...]. Vá e diga a Gumercindo que leve aqueles pano – quem sabe se inda vai servir pra amortalhar ele mesmo?!" (Ibidem, p. 90).

Clemente se insere no tipo sertanejo beato, pois apesar de criado da fazenda, carrega a crença popular como referência supersticiosa. Podemos observar esse misticismo ainda no final do primeiro quadro, quando essa personagem continua a dialogar com o patrão Julião Santa Rosa: "[...]. Agora na cumieira, tá passando pra lá e pra cá um rasga-mortalha... Que agouro..." (Ibidem, p. 101). A ausência da verdade também é um dos fatores que caracteriza a personalidade negativa de Julião, ele quer a qualquer preço esconder a gravidez da filha Ana Rosa e, num diálogo com o vizinho Isidoro, no quadro 2, a respeito da doença da filha, inicia-se uma série de mentiras e omissões que vão permear quase todo o contexto da trama:

> Isidoro – E isso apareceu assim... sem mais nem menos?
>
> Julião – De um mês para cá a menina foi perdendo a cor, aquela tossezinha renitente, esquentadinha na parte da tarde... (Ibidem, p. 103).

A idéia de aprisionar a filha Ana Rosa, tendo como companhia uma cobra, é (no mínimo) repugnante. Para Julião, o fato de Ana Rosa ter engravidado dentro de casa é para ele uma desonra e o ápice da loucura deste homem é exposto pela autora no quadro 4, quando ameaça dormir com a afilhada Mariinha: "[...], eu passo de hoje a envante a dormir na sua camarinha..." (Ibidem, p. 119). Mariinha ainda indaga Julião:

> Mariinha – O que padrinho?
>
> Julião – Vou passar a lhe dar, agora, toda noite, o chazinho-de-conforto que toda mulher merece...
>
> [...]
>
> Paulina – Você além de ser padrinho dela é um velho e Mariinha é uma menina!
>
> Julião – Ora, pra cerca velha – estaca nova!
> (Ibidem, p. 119).

Logo em seguida, na segunda parte, no quadro 5, a autora expõe a fragilidade de Julião, assim como Tonho de *As Velhas.* Ambos terminam paralíticos, inválidos, como se o destino os levassem a pagar pelas suas próprias atitudes. Isso leva Julião a acreditar ser outra pessoa. Na realidade, tanto Julião como Tonho, a partir do momento

que a doença ameaça a robustez desses indivíduos, deixando-os a depender de outras pessoas: eles se transformam em outras personalidades. “Eu preso nessas quatro parede, [...]. Olhe, doutor, se eu inda fosse Julião Santa Rosa e não esse resto de gente, [...].” (Ibidem, p. 125). Enfim, todo lado maldito deste homem se extingue diante da doença e as mentiras são reveladas e agraciadas pela esposa Paulina no quadro cinco: “A mentira só impera enquanto a verdade num chega!” (Ibidem, p. 127).

Quando a morte de Julião se aproxima, ele já está em avançado estado de invalidez, o veneno preparado por Paulina, sua esposa, é capaz de dar um basta naquele homem, que além de um temperamento doentio, ainda praticava a sonegação de impostos.

Assim como em tantos outros textos, Lourdes Ramalho reverencia as mulheres dotadas de um poder capaz de ultrapassar as barreiras entre gêneros. Em *Os mal-amados*, a personagem de Julião Santa Rosa, como principal elemento do conflito, passa por um processo de deteriorização aniquilador. Por este lado, sua fragilidade acaba por impulsionar Paulina a envenená-lo e, assim, conquistar uma posição de heroína, passando da condição de coadjuvante para personagem responsável pelo desfecho da trama. Paulina, num primeiro momento, se mostra passiva, oprimida, mas ao longo da trama vai se rebelando e ganhando espaço, terminando por liquidar o símbolo do poder patriarcal: o próprio Julião Santa Rosa.

O *Romance do Conquistador* é composto por tipos variados, a personagem João, um Don Juan (brasileiro e nordestino), na condição de “conquistador”, pratica suas astúcias pelas pequenas cidades do interior nordestino: uma figura errante que, nas feiras livres, salta das páginas de um folheto de cordel para tomar forma e agir.

Nesse texto, há uma diversidade de personagens que se distribuem na trama, o que nos leva a reafirmar nosso objetivo principal, que seria discutir os tipos masculinos nordestinos. Isso não impede que as mulheres façam parte dessa discussão, afinal suas relações com os homens são bastante importantes para dar sentido ao contexto criado por Lourdes Ramalho, uma autora que além de destacar a crítica social desenvolve temáticas relacionadas ao universo nordestino, com fortes traços da cultura herdada a partir da colonização, conforme destaca Valéria Andrade:

> Somada à amplidão, inclusive temática e formal, de sua obra, a maneira singular por meio da qual a dramaturga representa a situação dos grupos em posição subalterna em nossa sociedade parece ser a razão do destaque com que se situa no contexto da cena nordestina, como também no cenário nacional. Essa singularidade deve-se, de um lado, à sua habilidade para transitar com desenvoltura entre comédia e tragédia, passando pelo drama, no desenvolvimento das temáticas relacionadas ao seu universo. Por outro lado, a maneira como ela representa literariamente esse universo revela uma percepção crítica aguçada acerca das adversidades de sua região e da paisagem humana que a cerca, o que, de toda maneira, não a impede de refletir sobre a 'ancestralidade' ibérica desse *locus*, traço marcante de alguns dos seus textos, [...]. (ANDRADE, 2004, p. 2)).

Observamos em *Romance do Conquistador* que existe uma espécie de mudança de estilo, não só pela conversão da prosa para o "cordel", mas também pelo universo sertanejo urbano onde a ação ocorre, se contrapondo ao mundo rural presente em *As Velhas* e n'*Os mal-amados.* No *Romance do conquistador*, a personagem João, à primeira vista, se identifica com Tomás, o mascate de *As Velhas*: ambos levam uma vida ambulante; um fuxiqueiro, outro malandro; João migra de cidade em cidade, Tomás também transita de casa em casa, vendendo suas bugigangas.

Ainda em relação a Tomás, o nosso João também é uma espécie de "coringa", circula por todas as partes, como um andante posto a cumprir sua jornada nos territórios livres. Por outro lado, na prática, essas afinidades desaparecem dando margem às suas distintas diferenças: um rural outro urbano; Tomás não demonstra nenhuma manifestação da libido envolvendo seu interesse sexual, não sabemos se ele é envolvido em algum relacionamento afetivo; enquanto nosso João é a representação do "falo nordestino"[10]. Logo na primeira cena, a autora aponta tais características do nosso malandro nordestino:

NARRADOR	[...]. E junto vem D. João Conquistador do Agreste! Homem sexo de ferro, o macho cabra da peste!
JOCA	Compro custe o que custar a este ninguém riseste! (RAMALHO, 1990, p.4).

Lourdes Ramalho cria um Don Juan mantendo sua força poética, pícara e burlesca da Espanha renascentista. Neste sentido, Antonio Candido em seu artigo,

[10] A expressão é tomada de ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003

“Dialética da malandragem”, nos conduz à seguinte observação: “Na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos vai se tornando esperto e sem escrúpulos, quase como uma defesa; [...].” (CANDIDO, 1993, p. 22). Os romances picarescos nos apresentam constantemente personagens que andam por diversos lugares em contato com vários grupos e camadas sociais. Vejamos ainda o que diz Candido: “Embora não sejam silenciosos, como também não são sentimentais, os romances picaresco são frequentemente obscenos e usam à vontade o palavrão, em correspondência com os meios descritos.” (Ibidem, p. 25). Nesse contexto, a cena 2 retrata a aproximação do cordel ramalhiano com as figuras dos romances pícaros espanhóis:

JOCA	João só conjugou na vida os verbos mentir, brincar,
RITA	dormir, comer, dar o golpe, meter, enganar, trepar!
NARRADOR	E correr atrás de um sonho misterioso – Guiomar! (RAMALHO, 1990, p. 5).

A personagem João é um aventureiro que, levando a vida de cidade em cidade, vai também constituindo suas astúcias e segue procurando o seu grande amor: Guiomar. João comete suas tramóias ao lado de Zilda, uma mulher que, posteriormente, é rejeitada. Juntos, eles se transformam em médico, enfermeira, político, vendedor, curador e vidente, no intuito de matar a fome. João é um conquistador dos corações das mulheres, mas seu principal interesse é o dinheiro. No disfarce como médico, ainda consegue despertar o desejo do Prefeito de uma das cidades por onde passa, conforme notamos na cena 4:

PREFEITO	Doutor, eu sempre sonhei com alguém como você! Jovem, fino, boa pinta, com educação e saber!
ZILDA	Missa de corpo presente já dá pra gente entender!
PREFEITO	Doutor, em seu consultório terá tudo o que quiser! Ordenado milionário pretendo lhe oferecer!

[...].

PREFEITO Doutor, seus olhos me falam,
vamos nos dar muito bem!
ZILDA Quer dizer que aqui tem disso?
PREFEITO Ora, em todo canto tem!
JOÃO Mulher – te cala e trabalha,
estamos sem um vintém!

[...].

PREFEITO Doutor, mais tarde saímos,
pretendo lhe oferecer
um jantar à luz de velas
pra melhor lhe conhecer!
ZILDA Seu otário, estou manjando
o que você quer fazer!
[...].
(Ibidem, p. 16-17).

Nota-se que Zilda logo entende o interesse do Prefeito por João, mas nem por isso ela deixa de ser sua cúmplice nas artimanhas do conquistador. João, apesar das necessidades financeiras e de seu insaciável desejo sexual, não se deixa levar pela tentativa de sedução do prefeito, que age impulsionado pela paixão arrebatadora, mas, e principalmente, por ser esse desejo de origem homoerótica. Essa autoridade se declara e logo se rebela, na primeira resposta negativa de João, conforme podemos observar:

PREFEITO Já tenho cinqüenta anos,
meu peito vai estourar!
Nunca paixão tão tirana
minh'alma veio arrasar!
JOÃO Abra a rodinha de fogo,
deixe o peneiro voar!

[...].

PREFEITO Nossa relação secreta
entre nós dois vai ficar!
ZILDA Que é isso, dona Prefeita,
o macho é meu – sai pra lá!
JOÃO Ou essa bicha se ajeita
ou não vou mais trabalhar!

PREFEITO Estou num quente e dois fervendo!
Ou sai comigo ou me acabo!
JOÃO Por mulher – eu rompo ferro,
mas franga louca – dou cabo

pegando uma vela acesa
e lhe metendo no rabo!
(Ibidem, p. 17-18).

Podemos ver como João se refere ao desejo homoerótico – mas o Prefeito, faz uso do seu poder, ou seja, o poder masculino, de conquistar e dominar, quebrando o estereótipo relacionado à sua conduta sexual:

PREFEITO Ah, é assim? – Não me diga!
– Polícia! – Guarda! – Esquadrão!
Agarre este safardana
e meta no camburão!
– No xelindró ele mostra
se tem ou não tem tesão!
(Ibidem, p. 18).

O homoerotismo[11] se faz presente em *Romance do Conquistador* através da personagem do prefeito que dispõe de fortes tendências à direcionar a libido para um indivíduo do mesmo sexo, nesse caso, João, o nosso herói.

Voltando à nossa discussão, em relação aos personagens ramalhianos, podemos assegurar, do mesmo lado, que é através da personagem do Candidato que a autora faz uma crítica ao sistema político brasileiro - um modelo muito antigo, mas que ainda continua habitando essa região do país. São moldes da política que se encontram tão atuais como antes, em que a prioridade é a defesa dos interesses próprios, restando à população apenas o desprazer de suportar esses "gafanhotos do poder", responsáveis por séculos de apelo do povo que continua ao "deus-dará".

Os negócios que envolvem interesses próprios estão presentes em todo o *Romance do conquistador*, enquanto o candidato negocia a consciência do povo, na

[11] O termo homoerotismo é usado por Jurandir Costa Freire, em seu artigo "Impasses da ética naturalista, Gide e o homoerotismo", se referindo ao homossexualismo ou homossexualidade, o que para ele, são termos utilizados de forma preconceituosa à partir da palavra homossexual, criada pelo médico húngaro Karoly Benkert, na segunda metade do século XIX. (Cf. COSTA, 1992, p. 276-277). "[...] Acho que a palavra homossexual está inevitavelmente comprometida com a ideologia médica que lhe deu origem e, por conseguinte, saturada de preconceitos. A meu ver, o chamado homossexualismo ou a homossexualidade é apenas um episódio na história das homoeróticas, muito mais amplas, diversificadas e culturalmente avaliadas do que o termo oitocentista dá a entender. Por acreditar nisto, prefiro falar deliberadamente de homoerotismo, embora sem a pretensão de canonizar o termo, que pode ser trocado por qualquer outro, contanto que, na troca, não venha a perder o sentido." (Ibidem, p. 276). Costa continua sua discussão elegendo o pensador francês André Gide e sua personagem, o médico Corydon, em seu pequeno romance de tese, iniciado sua escrita em 1911 e somente lançado em 1920 como Corydon, ao lado do Journal. Nessa obra criticou cientificamente os preconceitos contra o homoerotismo, provando que a pederastia era a forma mais adequada de a moral sexual inscrever-se na natureza, "[...], é o único texto em que o homoerotismo é explicitadamente defendido com bases em doutrinas científicas". (Ibidem, p. 278).

cena 6, o vendedor de caixão exerce a função de "papa-defunto", figura que, na realidade, vive rondando os hospitais, à procura da morte, para realizar seus negócios. Esse texto é composto por uma galeria de personagens que, acima de tudo, exercem a esperteza como forma de driblar as pessoas e assim confundir o espírito de lealdade, tão associado ao povo nordestino.

O erotismo é simbolizado através de palavras que recheiam o texto, aguçando a força da sexualidade presente na dramaturgia ramalhiana, em que o calor da região Nordeste reforça esse discurso e acaba por desenvolver diálogos salientes entre as personagens, como afirma Silva:

> Os cordéis de Lourdes Ramalho são erotizantes, como são os personagens femininos e masculinos que neles se inscrevem, característica marcante desses seus "textos em corda". Neles as mulheres têm asas, voam, fazem do falo seus protagonistas, distanciando-se dos discursos, em alguns momentos, moralistas das matriarcas do texto em prosa. (SILVA, 2005, p. 136).

Por fim, na cena 7, João se encontra sozinho na igreja, bebe todo o vinho, dorme e em sonho encontra com Guiomar (o capeta) tripartida nas personagens Inocência, Decência e Previdência, que afirmam ser capazes de brigar pela bimba do João, ou melhor, as mulheres o desejam pelo "poder" do seu falo.

INOCÊNCIA	– O terreno está minado, desta não vai escapar!
PREVIDÊNCIA	– Adeus, gabola escolado, vai morrer por Guiomar!
JOÃO	– Eu cuspo e pulo de lado e ninguém vai me pegar!
INOCÊNCIA	– Vai ter os olhos furados!
DECÊNCIA	– As pernas vou te quebrar!
PREVIDÊNCIA	– O coração espetado e a bimba vou te arrancar!
TODAS	– Ah, não – por este pedaço todo mundo vai brigar! (RAMALHO, 1990, p. 29-30).

Passamos, agora, a tratar de *O trovador encantado*, em que a angústia e o enfretamento das personagens para com o Tribunal do Santo Ofício é o ponto de partida da ação. Outros autores e autoras já escreveram sobre *O trovador encantado*, entre esses estudiosos estão Altimar Pimentel, Fernando Marques e Valéria Andrade.

Essa última em seu artigo intitulado "A Levar viola e canto pro outro lado do mar: Lourdes Ramalho e a ancestralidade ibérica", faz um apanhado em torno da obra e da 'viagem' fantástica envolvendo Lourdes Ramalho e sua criação.

Para Andrade (2004), Lourdes Ramalho é uma autora comprometida, com a tradição, por isso leva a ação ao Reino de Portugal do século XVI, onde encontra a cidade de Nenhures, habitada por judeus, atormentada pela Inquisição. Um menestrel, condenado pelo Tribunal do Santo Ofício, mas salvo da fogueira, pelas artes da magia, conduz o seu povo para terras distantes o que nos leva a entender *O trovador encantado* como uma perspectiva mítica, em torno da diáspora de um grupo social perseguido por motivos que envolvem sua opção religiosa (Cf. SOUTO-MAIOR, 2004, p. 3), mas também em relação às origens da poesia nordestina:

> Se, no *Romance do conquistador*, Lourdes Ramalho re-elabora a figura mítica do espanhol Don Juan, recriando suas façanhas no agreste nordestino, em *O trovador encantado* a figura mítica do menestrel português, em êxodo de sua terra natal por força da Inquisição, é uma criação sua, nascida do seu dom de poetar e, de outro lado, da sua própria vivência como herdeira, por laços de sangue, de uma linhagem de poetas e violeiros populares, aflorada, por exemplo, nas glosas de seu trisavô, Agostinho Nunes da Costa Júnior, "o trovador", e nas cantorias de seu bisavô, Ugolino Nunes da Costa, conhecido como "Ugolino do Teixeira", um dos maiores repentistas e violeiros do seu tempo. (Ibidem, p. 3).

N'*O trovador encantado*, a Bruxa é Lilia, uma judia perspicaz, astuta e trapaceira que tem domínio sobre o conteúdo dos antigos livros de alquimia e que luta em favor da salvação de seus compatriotas ao lado da Mulher Dama. Lilia se oferece ao Padre Durão Pinto Mole, um cristão novo, em segredo com as outras mulheres, a fim de desenvolver plano para a fuga. Esse plano se fundamenta na arrecadação de dinheiro e resulta na aquisição de um veleiro para que se concretize a viagem, em que pessoas comuns e artesãos (como, ourives, ferreiros, tecedores, marceneiros) se lancem ao Novo Mundo. Esse plano se realiza quando o Padre se dispõe, ao lado do seu povo, a roubar os tesouros da igreja. Andrade ainda nos leva a observar outros importantes recursos disponibilizados por Lourdes Ramalho em *O trovador encantado*:

> Das diferentes opções da dramaturga para fazer emergir deste seu texto o lirismo mágico-encantatório *sine qua non* para sua proposta de elaboração mítica da genealogia de poetas e violeiros/cantadores nordestinos, a referente à personagem condutora da ação, a mencionada Bruxa Lilia, impõe-se, de certa maneira como óbvia, considerando que a figura da bruxa, como criatura dotada do poder de manipular certas forças invisíveis/indecifráveis, de realizar prodígios, cria por si só uma atmosfera de conto de fadas, na qual o mundo apreensível é desestruturado, abrindo espaços para alternativas oníricas. (Ibidem, p. 4).

Quanto ao universo masculino, podemos acrescentar que nesse texto a força maior está dirigida às mulheres que, embora estejam diante dos perigos da Inquisição, corajosamente enfrentam a figura do Inquisidor sem temer o que, por encanto ou desencanto, poderia transformar aquela situação. Os nomes como Zé Cudeflor e Durão Pinto Mole já demonstram a posição inferior dos homens diante das mulheres, o que os torna meros coadjuvantes na construção da trama.

As características desses homens que habitam essa galeria de personagens são descritas conforme relata a autora no início do texto: Trovador - figura mítica de herói, amante do bem e do belo; Padre Durão Pinto Mole - ser ambíguo, modesto, medroso, mas que, por amor a sua gente, arrosta o inimigo, disposto a morrer para salvar-lhe a vida; Zé Cudeflor - tipo de anti-herói, "pobre de si", aproveitador, irrequieto, astucioso, irreverente e picaresco, que vive sob o lema "salve-se quem puder"; Inquisidor **-** tipo marcante do perseguidor, cujo caráter bem demonstra o grotesco existente nas atitudes humanas e cuja violência constitui sua mística, no cumprimento do dever.

O Trovador, no seu significado tradicional, é uma figura da Idade Média, um cavaleiro andante, um poeta ambulante que cantava seus poemas ao som de instrumentos musicais, comparada com o cantador de viola do Nordeste. Na cultura nordestina, o repentista improvisador e violeiro, que hoje faz cantorias no sertão nordestino, nas residências rurais e nas rádios das cidades é um retrato fiel daquele trovador medieval, que migrou para nossa região, deixando sua marca impregnada na nossa cultura, assim como João, ou Don Juan de *Romance do conquistador*.

Essa ligação entre o real e o imaginário se configura, conforme assegurado nos versos do próprio Trovador e dos bobos, que nos relatam a esse respeito, nas cenas 1 e 2:

TROVADOR Sou um Cavaleiro Andante
de nobre ciclo bretão,
do clero sou ajudante,
porém é minha função
despertar o amor que vive
preso em cada coração,
amor que explode em chamas
como as lavas de um vulcão!
Uns me chamam pabuloso,
outros chamam fanfarrão,
paz, amor e pau-nas-coxas,
depois eu te peço a mão...
Se tivesse onze mil virgens
para comigo casar,
pegava minha viola
feliz a repinicar.

[...].

UM E o Trovador cantando
cheio de amor e alegria!

DOIS Amado era na igreja
por bem cantar e tocar!

UM Amado na gafieira
por dançar e requebrar!

DOIS Amado por fazer roda
e rodar com sedução,
amado no amor amante
das cordas do coração!
(RAMALHO, 2005, p. 70-72).

Como se pode observar o trovador é uma figura popular desejado por muitas pessoas de ambos os sexos, querido pelas putas do Beco da Merda, pela Beata, pela Mulher Dama e até por Zé Cudeflor. O homoerotismo, já citado anteriormente quando discutíamos a personagem do Prefeito em *Romance do conquistador*, também faz parte do perfil dessa personagem.

Zé Cudeflor, como o próprio nome já diz, é um homossexual que vive a desempenhar várias funções, tradicionalmente destinada às mulheres como, florista, limpador da capela, enfeitador do altar, aprontador de noiva, casamento, batizado,

fazedor de coroa, lavador de defunto, vestidor de finado, tendo a complementação do seu perfil na cena sete.

ZÉ CUDEFLOR Sou tirador de incelença
e, de costume adamado,
pra entrar, peço licença,
me viro de todo lado...
pra fazer um bom despacho,
rezo... e fico aliviado!

INQUISIDOR Então vai rezar agora,
seu sujeito amaricado!
Uma reza diferente
da que está acostumado!
(Ibidem, p. 82-83).

Na cena 11, Zé Cudeflor confessa para si próprio seu desejo, não saciado, pelo Trovador:

ZÉ CUDEFLOR Sei que sou pé-de-poeira,
mofino, falso à bandeira,
mas vou me vestir de luto,
pela saudade sem pranto,
pelo abraço que não dei,
o gozo que não gozei
e, agora, em meu desencanto
– só com Deus é que me deito,
com Deus é que me levanto!
(Ibidem, p. 99)

Como se observa, Zé Cudeflor é semelhante ao Prefeito do *Romance do conquistador,* o que os separa são as classes sociais de que ambos fazem parte. O Prefeito é autoridade, faz parte de uma classe elevada, Zé Cudeflor é um homem do povo, como ele mesmo afirma ser um "pé-de-poeira", ou melhor, um indivíduo de ínfima condição social, um "pé-de-chinelo". Tanto um como outro, ao que nos parece, queriam o máximo com a liberdade, com a autenticidade e com a volúpia, e, para isso, dispensavam o auxílio de qualquer força imposta ou convenção social. Para eles o que valeria seria o desejo prazeroso que aqueles homens, João e o Trovador, despertavam.

Mesmo despreocupados, se valeria a pena ou não, se esses interesses eróticos seriam retribuídos ou não, a volúpia falava mais alto e o prazer do desejo passa a superar qualquer conceito preconceituoso ou qualquer imposição conservadora, ou

mesmo qualquer tipo de chalaça descrito pela autora e interpretado por leitores e espectadores.

Na cena 6, um diálogo entre o Inquisidor e a Mulher Dama, garante a semelhança do Trovador com o tipo característico do nordestino e seu espírito fogoso de liberdade. Uma particularidade do homem que buscou o Nordeste, conforme Durval Muniz de Albuquerque júnior, citado anteriormente.

> Por ter vivido muito tempo sem a presença mais imediata da autoridade do Estado, o nordestino teria desenvolvido um enorme espírito de liberdade, que teria sido inclusive propulsor do povoamento dos sertões. [...], o homem que foi para o sertão do Nordeste buscava a liberdade, sendo muitos deles cristão novos a fugir das garras da Inquisição, enquanto outros criminosos degredados, que viam no interior a chance de fugir à prisão. Homens dispostos a não se submeterem nunca, homens rudes, embrutecidos nas lutas em que garantiam a própria vida. Por isso, a cultura do nordestino era rústica, assim como ele próprio; cultura que garantia, no entanto, sua sobrevivência, nascida da adaptação do homem às condições naturais e sociais de seu espaço, e fruto de uma história e de uma cultura tradicional, vinda do passado, [...]. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 197).

A virilidade e o ardor de macho, descrito pela Mulher Dama, quando se refere ao Trovador, na sena 6, certamente contempla esse indivíduo, hoje presente na nossa cultura e que nos leva a refletir em relação à herança cultural vinda do além-mar, mas precisamente da Península Ibérica:

> MULHER DAMA Macho, viril, femeeiro,
> no bailado, no molejo,
> no agarro, no sacolejo
> feliz e desinibido!
> Nessas horas encantadas
> mais parecia nascido
> pra compensar as trepadas
> de um velho e triste marido!
> (RAMALHO, 2005, p. 80).

Nossa autora denuncia o caso dos cristão-novos, sem pátria, sem sossego, capazes de se aventurar à procura de liberdade na nova Terra Prometida. São, assim, estes os perfis masculinos que, a partir de um *corpus* delimitado, são perceptíveis na obra de Lourdes Ramalho. No capítulo seguinte, a análise-interpretação, em torno da representação literária da masculinidade e de sua crise, será o nosso objetivo. Todavia, mesmo a partir desses rápidos comentários, em torno de textos de Lourdes Ramalho, já

podemos entender a maneira como a dramaturga representa literariamente uma realidade “em crise”, no que se refere às estruturas marcadas pela assimetria das relações de gênero. Seja através do senhor de terras ou do marido aprisionado num corpo doente, seja através de incursões pela via satírica, ao desconstruir os estereótipos do “macho” diante do desejo homoerótico, (em personagens que não temem dizer o nome deste desejo, mesmo que não o realizem), a dramaturga se lança no difícil e complexo emaranhado de masculinidades que, antes de se dobrarem às idéias pré-fixadas, nos dão conta dessa “crise” a que temos nos referido.

CAPÍTULO 3

AS VELHAS: DINÂMICAS DE GÊNERO AO TRAÇAR DA PÁGINA

3.1. Um traçado dramatúrgico

A temática abordada por Lourdes Ramalho em *As Velhas* nos mostra que velhas também são as condições de vida do povo nordestino, humilde e massacrado; velhas também são as promessas dos políticos; velhas são as mazelas que atravessam a vida desses homens e mulheres; são velhas as sentenças de morte, as emboscadas, a luta por justiça social. Os encontros e desencontros, em *As Velhas,* registram a fragilidade do ser humano, vencido pelo poder dos mais fortes e alimentado pela esperança. Apesar do poder estabelecido, essa espera continua grudada na carne do nordestino, na luta pela vida, indo de encontro à grandiosidade da morte, esse fantasma que nos rodeia e que poderá se aproximar a qualquer momento.

As personagens, em sua convivência com as tensões sociais próprias da região, representadas pelos mandos e desmandos do Dr. Procópio, terminam denunciando as condições cotidianas do povo nordestino que, apesar da vida que leva, ainda espera dias melhores. As personagens masculinas terão lugar de destaque na nossa discussão. Talvez possamos erguê-las de um patamar secundário e trazê-las para mais perto e, assim, juntos, passamos a discutir, não só sua condição de "macho viril", mas também detectar suas angústias, sonhos, temores, enfim, sentimentos que se fazem presente em qualquer ser humano.

É necessário, antes, expor algumas informações relacionadas ao texto teatral e à sua construção dramatúrgica, entre elas o pensamento aristotélico. Para Aristóteles, a arte é imitação da natureza: o drama é a imitação de ações, tendo por objetivo provocar compaixão e terror. O filósofo grego nos oferece informações através de uma espécie de manual construído para quem queria escrever tragédias, pois, provavelmente a intenção de Aristóteles não é crítica e sim teórico-descritiva. Ele nos leva a entender a estrutura dos textos clássicos da Antiguidade, como também outros elementos que constituem a dramaturgia trágica, destacando a ação como sendo a alma da tragédia. A tragédia, por sua vez, é uma ação de caráter elevado, completa, (começo, meio e fim), de certa intenção. No Capítulo VI, em sua *Poética,* Aristóteles aponta para a seguinte definição:

> [...] É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, [...], cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. [...]; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade, e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. [...]. Ademais, sem ação não poderá haver tragédia. [...]. A tragédia é imitação duma ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo. (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. 1997. p. 24-26)

Do mesmo lado Matteo Bonfitto complementa essa afirmação adicionando que, "[...] a ação para Aristóteles é a que pressupõe o Ser, a sua existência. De maneira semelhante, para Leibniz e Spinoza a ação é essência de uma substância." (BONFITTO, 2000, p. 21). E, ainda, Patrice Pavis no seu *Dicionário de Teatro*, assegura uma definição ao termo ação:

> Seqüência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais. (PAVIS, 1999, p. 2)

Gostaríamos de acrescentar que não queremos aqui comparar a estrutura textual de *As Velhas* e a estrutura dramática dos grandes tragediógrafos gregos, abordada por Aristóteles em sua *Poética.* Nossa intenção é evidenciar referências contidas na estrutura da tragédia, que nos leva à ação [trágica], fator crucial em *As Velhas.*

Verificamos a importância da ação, uma vez que se faz presente nesse texto de Lourdes Ramalho. Neste sentido, vejamos o que notifica Diógenes Maciel em seu artigo "Ainda, e sempre, *As Velhas"*:

> [...], a ação dessa peça de Lourdes Ramalho está marcada pelos vaticínios: seja na desconfiança contra os ciganos, que marcam a vida de Mariana; seja na sombra de morte que repousa sobre os rapazes antes da ida ao barracão; seja na imagem recorrente do bode esquartejado – tanto no passado, que propicia o primeiro embate entre as duas; quanto o do presente, agora de Ludovina, que Mariana ameaça matar se ele novamente destruir sua pequena plantação - e as várias 'pragas' rogadas pelas mulheres... tudo parece apontar para a desgraça irremediável. [...]. Às pragas, como respondendo à crença popular que diz que "praga de mãe pega", segue-se a instauração do desfecho *trágico* do texto, que toma de assalto todos os leitores-espectadores. [...]. (MACIEL, 2005a, p. 120).

A presença do trágico em *As Velhas* nos direciona para a certeza de estarmos diante de uma tragédia nordestina. Tal elemento nos leva, também, a propor uma reflexão a respeito da importância da estrutura textual em que as ações seguem de forma harmoniosa num enredo cheio de nuances entre a maldição, a vingança, o amor, o ódio. Neste contexto, as condições sociais de homens e mulheres do Nordeste são conduzidas pelo espírito de luta e sobrevivência. Por outro lado, ao depararmos-nos com a presença do sentimento de maldição e de vingança, somos levados a perceber que estamos diante de um universo ainda mais amplo e que, certamente, acaba por nos conduzir às tragédias gregas.

Segundo Anatol Rosenfeld, a tragédia grega honrava a liberdade humana ao admitir que o herói lutasse contra o poder supremo do Destino, mas, no entanto, não se encontra na *Poética* uma filosofia de fenômeno trágico, apesar de Aristóteles estabelecer uma teoria da tragédia. Entretanto, uma filosofia de fenômeno trágico surgiu com o idealismo alemão, a partir de Schelling e Hegel:

> Schelling, debatendo-se com o problema da tragédia grega, encontra no trágico o fato propriamente trágico no paradoxo de um "ser mortal, destinado pela fatalidade, acaba punido, de modo terrível, pelo crime que foi obra do destino [...]". (*Cartas sobre dogmatismo e Criticismo, 1795*). [...]. Hegel deriva o fato trágico da fragmentação do espírito divino ao ingressar no mundo temporal e se manifestar na ação individual. Nessa ocasião a substância espiritual se diversifica nas oposições morais de vontades particulares. O atuar individual se segrega na sua determinação e provoca dialeticamente o *pathos* (paixão) contrário, suscitando assim, de modo

> inexorável, o conflito. Na sua *Estética* (1832), Hegel define o trágico como uma colisão em que "os lados opostos têm, por si, cada qual a sua razão, ao passo que de outro lado não são capazes de fazer valer o conteúdo verdadeiro e positivo de sua meta [...] a não ser como negação e violação do poder contrário, igualmente justificado; e assim ambos os lados de envolvem em culpa enquanto seres morais, precisamente por causas dessa moralidade." (exemplo: *Antígona*, de Sófocles). (ROSENFELD, 1993, p. 68).

Ainda no que se refere a *As Velhas* e sua ligação com o trágico, podemos assinalar a presença dos bodes, das pragas, do reconhecimento, etc. Passemos, portanto, a algumas questões sobre o trágico conforme nos ensina Raymond Williams:

> A tragédia foi, de maneira inevitável, moldada por essa divisão: Há a tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. (WILLIAMS, 2002. p. 161).

Para Williams, os indivíduos envolvidos tanto na tragédia social como na tragédia pessoal, são representantes do sofrimento e do heroísmo. É esse o contexto do universo dramático de *As Velhas,* no qual nos deparamos com o sofrimento e com o heroísmo de duas mães, Mariana e Ludovina. São criaturas fortes, marcadas pelos desenlaces sociais e pessoais, enfrentando as mazelas do mundo pela força da coragem. O destino inverteu as trajetórias dessas duas mulheres, pois, enquanto a primeira, no passado, gozava do convívio familiar com o marido Tonho e os filhos; a segunda, na condição nômade de cigana, conquista o marido de Mariana, vai embora com ele e passa a morar em um lugar fixo.

Os gregos iniciavam seus textos *in medias res*, isto é, em meio de eventos importantes. Lourdes Ramalho, inicia a trama de *As Velhas,* com uma ação comprometida com o passado causador da atual situação. A peça tem início quinze anos depois do primeiro conflito entre as duas protagonistas. Tangida pela seca que assola a região, Mariana faz sua trajetória. Passa a viver na condição de retirante, tendo a companhia os filhos. A sertaneja, em decorrência da seca, se dedica a procurar a sobrevivência, o marido e, certamente, Ludovina, sua grande inimiga. O futuro as

espera e marca o poder do ódio e do amor, do perdão e da vingança, do momento uno que revela a importância da vida e a grandeza da morte.

Para traçarmos um encaminhamento de estudo e entendimento em relação ao nosso objeto de discussão, é necessário, a princípio, considerar como a autora Lourdes Ramalho elabora sua construção textual. Assim, dividimos o texto em quatro núcleos constituintes da ação, expostos da seguinte forma:

1. Núcleo a. Oiticica: Mariana, Chicó e Branca (bode Melado implícito);
2. Núcleo b. Casa: Ludovina e José, (Tonho, implícito);
3. Núcleo c. Itinerante: Tomás – percorre os demais núcleos.
4. Núcleo d. Barracão: (Dr. Procópio, implícito)

Esses quatro núcleos são suficientes para o desenvolvimento da trama de *As Velhas,* em que a autora traz à tona a desventura de duas famílias (núcleos a e b). Essas duas mulheres iniciam o conflito dentro de um contexto que envolve questões voltadas para a sexualidade, no qual Tonho é o pivô, e finalizam por reconsiderar os vínculos de inimizades do passado, para a aceitação de um fato maior, a condição de mães. Os demais elementos constituídos no texto são importantes na medida em que uma ação ganha força a partir da complementação que segue essa mesma ação. David Ball (2005), na primeira parte do seu livro *Para trás e para frente: um guia de leitura para peças teatrais*, define ação:

> Então, o que vem a ser ação? Na análise de texto, a ação é uma entidade muito especial. *A ação ocorre, quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça.* A ação são "duas coisas acontecendo"; *uma conduzindo a outra*. Alguma coisa causa a ação ou permite que outra coisa aconteça. Eu solto meu lápis (metade de uma ação); ele cai no chão (a outra metade da ação). Juntos, esses dois eventos relacionados constituem uma ação. (BALL, 2005, p. 23-24).

No núcleo c, está Tomás, o mascate, uma personagem de extrema importância no decorrer da trama e naquilo que lhe foi determinado como função: vender bugigangas e percorrer os outros núcleos. Para essa personagem a entrada é livre, o

fato de transitar pelos outros núcleos o torna sabedor de muitos casos que se passam naquela região da Paraíba.

Finalmente no núcleo d, encabeçado pelo Dr. Procópio, a autora revela os mecanismos do poder, a corrupção, e os desmandos sociais do Nordeste, através do discurso das outras personagens. É a frouxidão que, diante das denúncias existentes contra ele, prefere se rebelar de maneira violenta, como forma de expôr a força e o poder.

Dentro desta discussão voltada para os núcleos de *As Velhas* e suas respectivas personagens, gostaríamos de considerar as figuras dos bodes, que embora apareçam no passado fazendo parte do conflito entre Mariana e Ludovina, continuam no presente, dando vida a situações conflituosas. Por isso acreditamos que os bodes, do passado e do presente, são figuras chaves que nos indicam importantes caminhos interpretativos. Anatol Rosenfeld, se referindo à origem da tragédia, nos ensina:

> A palavra tragédia, composta de *tragos* e *ode*, canto de bode ou canto pelo bode (como prêmio) ou ainda canto por motivo do holocausto de um bode, liga a tragédia, qualquer que seja a interpretação adotada, aos sátiros (satyros ou silenos), espécie de demônios silvestres peludos chifrudos, de barbicha, com características de homens, bodes e cavalos, mas chamados "bodes" devido a sua impetuosidade sexual. (ROSENDELD, 1993, p. 47-48).

A sexualidade aguçada permeia toda a trama de *As Velhas*. Chicó, no primeiro encontro com Tomás, logo pergunta: "[...] esse negoço de mulher aqui... mulher pra... você entende, né? [...] E por perto num se arranja nem uma neguinha pra um namoro achambregado?" (RAMALHO, 2005. p, 28-29). Na Idade Média, o diabo era considerado deus do sexo, passando a ser apresentado sob forma de um bode. (Cf. CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 134). Neste sentido, observamos Branca, menina-moça cuja sexualidade aflorada se denuncia no diálogo com a mãe:

> BRANCA – Mas a gente tendo marido, mesmo sujeita a ele, tem direito a outras coisa – coisa que mulher solteira num pode, a senhora sabe...
>
> MARIANA – [...] Quem botou isso na sua cabeça?
>
> BRANCA – Ninguém... a gente vê os bichos... (RAMALHO, 2005. p. 39-40).

Ainda em relação à tragédia e sua ligação com a figura do bode, podemos acrescentar que esse caprino simboliza a pujança genésica, a força vital, a libido, a fecundidade. Antes de mais nada ele é um animal trágico, porquanto, deu seu nome a uma forma de arte: literalmente *tragédia* significa *canto de bode.* Era com esse canto que, na Grécia, se acompanhavam os ritos do sacrifício de um bode nas festas de Dionísio (Cf. CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 134). Vejamos o que nos diz Hermilo Borba Filho, quando se refere à sua origem e simbologia, como elemento importante na compreensão daquilo que precede a cultura teatral do ocidente.

> Já se sabe quem era Dionísio: deus da uva, do vinho, da embriaguez. Pois bem: uma vez por ano, justamente por ocasião das vindimas, prestava-se uma homenagem a esse deus, ao qual se sacrificava um animal. Precisamente um bode (macho caprípede), em grego *tragos*, de onde nasce a palavra *tragédia.* Ao som da música de flautas, as bacantes dançavam em sua honra, juntando-se aos sátiros, dançarinos que imitavam bodes e que se suponha serem companheiros do deus. [...]. (BORBA FILHO, 1968. p. 15.)

Em se tratando da simbologia referente ao bode, buscamos uma reiteração histórica, voltada para importância dos ícones que representam a grandeza do teatro na sua trajetória e que continua vigente no teatro contemporâneo:

> O vaso de Nápoles, pintado nos fins do século V a.C., atesta que as máscaras usadas no *Drama Satírico* tinham, quando se tratava de personagens nobres: heróis, reis, divindades, princesas. Os Sátiros, no entanto, por serem originalmente demônios bodes, apresentavam-se com máscaras apropriadas a seu tipo: nariz chato, barba eriçada, cabelos em desordem e lançados para trás, fronte larga, com uma ou duas rugas. [...] os Sátiros, mais comumente, apareciam descalços. (EURÍPEDES, 2003, p. 30).

O bode é um animal fedorento, considerado impuro, símbolo de abominação, de rejeição (ou reprovação) e por isso é absorvido pela sua necessidade de procriar, no entanto, nada mais é do que um signo de maldição (Cf. CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 134). A figura do bode em *As Velhas* aparece no passado e no presente, como elemento causador do conflito. O primeiro aparece no relato de Mariana, quando da narração do seu primeiro encontro com Ludovina:

> Mariana: Eu me lembro como se hoje fosse. – Tonho tinha matado uma criação e tava despencando a matutagem. Era um bodinho novo, [...], quando ela apareceu, [...] e foi logo pedindo: – Ganjão, me dê um pedaço dessa carne, que eu estou de desejo.” (RAMALHO, 2005. p, 40).

Observamos, no presente da ação outros conflitos aflorados através de Melado, o bode de Ludovina, dentre eles o que vemos na cena 12, a última do texto, quando as duas protagonistas se encontram:

> MARIANA – [...] Se lembra do quarto do bode que você foi corejar e saiu com a vontade no bico? – Pois aquele eu lhe arranquei das unhas, mas, agora, vou lhe mandar a metade daquele nojento, que todo dia vai me aperrear e cagar no meu terreiro.
>
> VINA – (*Enraivecida)* Você num toca no meu bode – assim como eu num toquei no seu. – E, olhe lá, se bulir num cabelo do Melado vai se arrepender. (Ibidem. p, 58).

Neste contexto, Diógenes Maciel em sua interpretação relacionada à imagem do bode, chama a atenção para este signo anunciador do desfecho trágico do texto:

> [...] vimos que o primeiro encontro entre essas duas mulheres dá-se quando Vina, grávida, vem pedir ao marido de Mariana um pedaço do bode que ele havia acabado de matar. Diante da negação imposta por Mariana, Ludovina acaba lhe imprecando a negação à convivência com o seu marido. O bode reaparecerá, no tempo da ação, quando Melado (animal de estimação de Vina) é ameaçado por Mariana e a outra lhe diz que ela não tocará em seu animal, assim como, no passado, não tocara no dela. (MACIEL, 2005, p. 121).

Por outro lado, esta simbologia do bode, em *As Velhas,* também sinaliza para a figura mítica do diabo que, segundo a nossa crença cristã, tem corpo de homem e de mulher, com cabeça e pés de bode e que promove a ausência da paz, instalando o caos e a discórdia entre as pessoas. O bode, também, aponta para o *Levítico* (16, 5-10), onde se menciona, pela primeira vez na Bíblia, o bode expiatório. Na Festa da Expiação eram oferecidos dois bodes para serem sorteados, um deles era imolado e o outro recuperava sua liberdade, essa liberdade era sobrecarregada com todos os pecados do povo. Em seguida era conduzido e abandonado no deserto, mas, há quem diga que era atirado num precipício. O bode expiatório, carregado com os pecados do povo, sofre, ao contrário, a pena do banimento, do afastamento; simboliza, assim, a condenação e a rejeição do pecado e assim, o mal é levado embora (Cf. CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 135-136).

Ainda observamos que em *As Velhas,* após quinze dias da chegada dos retirantes, o bode Melado começa a atuar. O número quinze nos remete ao arcano maior, "O Diabo", no Tarô de Marselha, baralho utilizado como método adivinhatório, difundido pelo mundo ocidental desde a Idade Média. O Diabo, no tarô, simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro de noite, por oposição a Deus, centro de luz. Um arde no mundo subterrâneo, o outro brilha no céu. Sua redução a uma forma animal serve para manifestar simbolicamente a queda do espírito. Todo o papel do diabo é espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação. Enquanto divisor, desintegrador, o diabo preenche uma função que é a antítese exata da função do símbolo, que é de reunir, integrar (Cf. Ibidem, p. 337).

É assim que, em *As Velhas*, a presença dos bodes simboliza o sentido de desequilíbrio da antiga ordem patriarcal, que será expiado a partir do sacrifício real e simbólico de Chicó e José no desfecho da ação, como veremos adiante.

3.2. As questões de gênero em *As Velhas*

Faremos agora uma análise acerca da relação entre os gêneros, em *As Velhas*, abordando através dos diálogos, questões relacionadas ao masculino/feminino e ao convívio com as diferenças entre as personagens. No que diz respeito a estas relações, envolvendo as personagens, decidimos abordar a questão da relação masculino e feminino em seus caminhos e descaminhos. Nesse sentido, podemos enfatizar que as circunstâncias geradas no decorrer da trama implicam, diretamente, nas variações do convívio com as diferenças. Acreditamos que as ideologias e os discursos masculinos e femininos evidenciam as relações entre os gêneros, mas se manifestam, muitas vezes, de forma contraditória.

Se observarmos, histórica e socialmente, o panorama das relações entre gêneros, certamente, estaremos diante de um fator humano que sempre existiu, porém,

de maneira diferenciada. Não se trata de um paradoxo, já que a diferença é visível na superfície, no entanto, no fundo, as invariantes humanas não têm uma identidade básica.

Em relação ao texto de *As Velhas* é necessário enfatizar, também, que a construção cultural entre gêneros é um fenômeno complexo e que deve ser observado a partir de uma compreensão da dinâmica dessa mesma construção. Para isso, podemos considerar a interferência cruzada de fatores de naturezas diversas, tais como as variáveis sociais, econômicas e políticas, além de outros parâmetros que envolvem o universo das personagens. Neste sentido, é preciso considerar que a compreensão da construção das masculinidades/feminilidades, das relações entre os gêneros e suas possíveis transformações, pode ser gradativamente prejudicada com uma reprodução acrítica, tanto do discurso machista, quanto do discurso feminista. Do mesmo lado, vale ressaltar que hoje já conseguimos constatar a existência de uma multiplicidade de modelos masculinos e femininos e também de relações homem-mulher, bem como de novos arranjos familiares, desafiando-nos a pensar a este respeito.

Voltemo-nos à discussão que envolve as personagens do texto teatral. Vale destacar a seguinte colocação, conforme Décio de Almeida Prado:

> Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. [...]. (PRADO, 1998, p. 88).

Seguindo essas três vias que caracterizam as personagens no teatro, elegemos a terceira via, ou melhor, "o que os outros dizem a respeito das personagens". Isto assegura que, a princípio, nosso propósito será destinado, em primeiro lugar, às mulheres e seus comentários a respeito dos homens em *As Velhas*, e em seguida, será a vez dos homens, ou melhor, do que eles declaram sobre as mulheres.

3.2.1. Mulheres ←→ Homens

Na primeira cena de *As velhas* estão Mariana, seu filho Chicó, e sua filha Branca. A partir destas três personagens Lourdes Ramalho nos apresenta uma espécie de prólogo, em que o leitor ou espectador passa a se situar a respeito de algumas das situações existentes no texto. Esse argumento nos remete às considerações de David Ball (2005), em que o autor denomina esse início de estase[12]:

> A trajetória de uma peça traça o movimento do mundo. [...]. No início o dramaturgo apresenta o mundo em *estase*. [...]. O mundo que se apresenta no começo de uma peça teatral está em estase. Às vezes ela é rompida antes que a peça comece; ainda assim sabemos qual era a estase. [...]. (BALL, 2005, p. 37-39).

Veremos a seguir, um trecho da primeira cena, em que a personagem Mariana, em um diálogo com Chicó, comenta a respeito da atual situação dele. Naquele momento, Chicó é seu único companheiro, o que nos leva a observar a grandiosidade do amor e a compaixão de uma mãe, preocupada com os maus-tratos que se abatem sobre o filho:

Chicó	Mãe, vamo parar com essas andança e ficar aqui até chegar o inverno. A senhora já viu que todo lugar, nesse tempo, é como cantiga de perua – de pior a pior.
Mariana	Num é os lugar que me desinquieta, meu filho, é os serviço pesado que botam pra riba de você, como se fosse qualquer flagelado acostumado a pegar no eito.
Chicó	Tá certo que eu nunca fui flagelado, mas chega tempo em que a situação dá pra isso – e quem é homem tem que enfrentar toda versidade de trabalho.
Mariana	Mas lhe castigarem desse jeito na picareta, botando serrote abaixo pras estrada passar... Pensa que num vejo o seu sofrer, se virando a noite inteira na tipóia, sem poder pegar no sono, as mãos inchadas de fazer dó?
Chicó	Ora, Mãe, as mãos é minha... E a senhora, por que num dorme?

[12] De acordo com David Ball, estase é a imobilidade: uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude; uma imutável estabilidade; um estado em que todas as forças se equilibram entre si, e que resulta em falta de movimento.

Mariana	Acha que posso pregar os olhos vendo você num serviço que só Satanás agüenta? – Aquilo tira a sustança de qualquer cristão. (RAMALHO, 2005, p. 19).

Como podemos observar, Mariana demonstra uma preocupação em relação à atividade exercida por Chicó, que tem como ferramenta de trabalho uma picareta, instrumento de ferro muito usado para escavar terra ou arrancar pedras. Chicó não seria habituado com aquele tipo de "serviço pesado", o que leva à aparente aflição de Mariana, preocupada com o inchaço das mãos e com a insônia do filho, sintomas provavelmente causados pelo excesso de esforço físico.

Ainda nesta primeira cena, Mariana demonstra preocupação em relação ao comportamento impulsivo do rapaz, conforme um diálogo envolvendo Branca e Chicó, em que discutem as andanças daquela aquela família, que saiu do Vale do Piancó, na Paraíba; passaram pelo Seridó, no Rio Grande do Norte; chegou a Juazeiro, no Ceará, de onde um motivo aparentemente grave provocou sua saída. É interessante observasr que esta caminhada acontece no sentido anti-horário, simbolicamente é como se a família estivesse andando para trás, vejamos: o Rio Grande do Norte está localizado ao Norte da Paraíba, o Ceará a Oeste, e Pernambuco ao Sul.

O diálogo, a seguir, aponta para a atitude de Mariana, em defesa e proteção do filho:

Branca	Ora, a senhora quer me culpar de ter saído do Seridó... Enquanto a gente foi pequeno até que se ficou quieto num canto, mas quando cresceu, a senhora jurou tanto que afinal deu pra correr o mundo – atrás de quem num sei...
Mariana	(*Misteriosa*) Mas sei eu... É um causo comigo mesma, que num tem nada a ver com vocês...
Branca	Mas a gente é que paga o pato. Por que foi que se saiu de Juazeiro?
Mariana	Ali foi aquele desgraçado que começou com zonzeira com seu irmão. Duro com duro não dá bom muro... Vivia se jurando um ao outro. Se a gente ficasse lá eles acabava se esfaqueando.
Chicó	(*Que fazia a arrumação*.) Mas pia mesmo. Aquilo era um frouxo. Na primeira vez que eu cantei o bicho ele correu com a sela.

> Mariana Num é o que eu digo? Você mesmo gosta de comprar briga, meu filho. É você na valentia e sua irmã na...
> (Ibidem, p. 22).

A valentia e as desavenças de Chicó acabaram por acelerar a saída daquela família do Juazeiro, o que significa que, para Mariana, se ausentar daquele lugar, naquele momento, seria uma forma de preservar a vida do filho. Conforme as falas de Mariana, a primeira impressão que temos, em relação à personagem Chicó, é que ele se trata de um jovem que, vez por outra, se envolve com brigas e causas conflitantes. Ao se juntar a José, no enfretamento das denúncias contra o Dr. Procópio, Chicó vem confirmar esta primeira impressão que detectamos a respeito dele.

Vale lembrar que tudo que foi discutido até agora, tem como base as falas das personagens, um recurso bastante importante para nossa argumentação. É através das falas que podemos procurar conhecer melhor cada personagem. Jean-Pierre Ryngaert, em seu livro *Introdução à análise do teatro* (1996), nos remete a seguinte afirmação, a respeito da fala no texto teatral:

> Toda fala no teatro, busca seu destinatário, o que é verdade para o diálogo, quando várias personagens estão ocultas (destinatários diretos como Orgon debaixo da mesa em *Tartufo)*, quando outras, embora ausentes, são convocadas pela fala. [...]. O Texto de teatro revela-se assim, em última análise, como um apaixonante jogo de falas em busca de destinatários, como fragmentos de linguagem a caminho de um destino, [...]. (RYNGAERT, 1996, p. 114).

As considerações de Ryngaert demonstram a importância do destinatário para a verdade do diálogo. Por outro lado, abre nossos olhos a um recurso que a autora lança mão para caracterizar Tonho. Esta personagem, oculta, mas, também, totalmente inserida em algumas das situações do texto, está, quase sempre, presente no desenvolvimento da trama, através das falas das outras personagens, ou melhor, nos diálogos desenvolvidos por elas, o que a torna um elemento de fundamental interesse no âmbito das discussões envolvendo *As Velhas*.

A primeira cena ainda revela a desconfiança que Mariana tem em relação a Tomás. Assim como Ludovina, ambas suspeitam de pessoas desconhecidas, não dando cabimento a estranhos, nem oferecendo liberdade para estes, sem antes ter a certeza de

quem se tratam. Mariana é uma mulher cismada, que não tem o menor interesse em se aproximar das pessoas daquela região:

Mariana	(*Agressiva*) O senhor sabe que é muito mal prometido chegar assim, na casa alheia, de chapéu de sol armado, como se já fosse conhecido antigo?
Tomás	(*Desculpando-se*.) ... ia passando e vi gente arranchada aqui...
Mariana	Todo penso é torto e num lhe conheço e nem o senhor a mim, do contrário já tava sabendo que num sou mulher de prosa nem de braço no pescoço – e mais – pra ter minha confiança a pessoa tem que, primeiro, comer uma saca de sal mais eu...
Tomás	(*Reagindo*.) Até aqui nunca tive malquerença com ninguém – o que ouço num canto lá mesmo deixo, nunca fuxiquei e sempre fui benquisto – se a senhora quiser saber quem é Tomás Mascate é só especular.
Mariana	(*Cortando*.) Num tem precisão. Nessa terra num conheço ninguém, nem tenho vontade de conhecer – eles pro canto deles e eu pro meu, tá ouvindo? (RAMALHO, 2005, p. 25-26).

Na cena 5, num diálogo entre Mariana e Branca, elas discutem a respeito de Tonho e acabam por abordar questões relacionadas às mulheres e aos homens, no entanto, quando a filha se refere ao irmão-homem, Chicó, o espírito protetor de mãe vem à tona:

Mariana	Eu conheço a vida, menina, e sei que homem é uma nação que só vive pra judiar com as mulher, ora essa...
Branca	Também tem tanta mulher ruim...
Mariana	Aí vareia – tem a raça das que presta e a das que num presta. Agora o bicho homem – todo ele é ruim. [...].
Branca	(*Pensativa*) A senhora acha Chicó ruim?
Mariana	Ora, Chicó num é homem, é filho. [...]. (Ibidem, p. 38).

Diante deste diálogo entre mãe e filha, em que discutem sobre os homens, podemos atentar para o argumento de Mariana, ao excluir o filho Chicó do universo

masculino, considerado por ela como um mundo negativo. A proteção materna, novamente, se manifesta de acordo com o modo natural das relações entre gêneros, em que a mãe sempre está pronta para defender suas crias, colocando-as num patamar superior e, portanto, não igualitário.

Por outro lado, a personagem Ludovina, assim como Mariana, também é defensora do filho, José. Muitas vezes, quando se refere a ele, demonstra uma postura matriarcal, não somente por se tratar de um filho, mas também, pela importância que este representa como homem, de quem ela depende, a quem protege e, certamente por isso, defende. Ludovina vive "nas costas" de José, depende do filho para sua segurança, assim como se põe em defesa dele. Afinal, assim como Mariana, podemos considerá-la como a base ou a chefe da família, e neste sentido está em jogo o poder de uma matriarca.

Enquanto o patriarcado traz implícita a noção de relações hierarquizadas entre seres com poderes desiguais, entendemos que o matriarcado se destaca, num contexto em que se compreendem as desigualdades a partir das diferenças e da ausência do macho. As diferenças sexuais presentes no "ser macho" ou "fêmea" são transformadas em subordinação histórica das mulheres. A questão da violência contra a mulher é um exemplo típico de como as desigualdades se manifestam. A dominação masculina está sempre presente, porém, diante da inexistência do marido, como em *As Velhas,* a mulher assume aquilo que seria um dever do homem.

Vejamos o que expressa a personagem Ludovina, em relação ao filho José, conforme o diálogo com Tomás, na cena 3. Notamos em primeiro lugar um tom protetor inerente à sua condição de mãe, munida da valorização materna em relação às qualidades masculinas de José:

Tomás	Virge. Agora é que a safadeza vai engrossar...
Vina	Se vai... É desses traste que os políticos precisa pra fazer a robalheira. Cadê que chamam José? Por muito favor deram o emprego de feitor – e ainda num tomaram com medo da minha língua... Quem se atreve a bulir com Ludovina? Respeitam tudo o que é meu [...]. (Ibidem, p. 33).

De acordo com a fala de Ludovina, ela se impõe, socialmente, pelo "poder" da sua língua. Essa mulher, considerada "linguaruda", faz com que as pessoas passem a

temê-la, receando às circunstâncias que poderão ser causadas, em decorrência de algum falatório proveniente dela. Ludovina ainda afirma que ninguém ousa mexer com ela, respeitando tudo que lhe pertence. Sua tagarelice, certamente, tanto assegura a permanência de José, na função de feitor, na frente de emergência, como garante sua defesa em relação à proteção mãe/filho.

Em seguida, na mesma cena, essas duas personagens ainda comentam sobre as pessoas que já morreram e que, apesar disso, estão com seus nomes nas listas pertencentes às turmas de trabalhadores da frente de emergência. Uma forma encontrada, provavelmente, pelo Dr. Procópio, para o desvio do dinheiro. Podemos observar a reação de Ludovina, diante do questionamento de Tomás a respeito da lista da turma de trabalhadores da qual José é o responsável, exercendo a função de feitor:

Tomás	(*De chofre*.) E na turma de José?
Vina	Na do meu filho num tem disso não, tá com a grenguena pra pensar uma coisa dessa? José é carne-de-galo, por isso tão danado com ele. Outro dia colocaram nome de um magote de menino-de-cueiro – mas ele cortou na hora. [...]. (Ibidem , 34-35).

De acordo com a afirmação de Ludovina, verificamos que José é um homem honesto, que não permite irregularidades na sua lista de trabalhadores da frente de emergência. Ainda acrescenta outra qualidade em relação à dureza do filho, sua condição de "macho" (carne-de-galo), mesmo sabendo que as pessoas não gostam dessa postura.

Na cena 4, José e Chicó chegam à casa de Ludovina, interrompendo o diálogo entre ela e Tomás. Desconfiada com a presença e a fidelidade de Chicó, que para ela é um desconhecido, Ludovina chama a atenção do filho, em um dado momento, no sentido de não confiar em qualquer pessoa, o que aponta para mais um meio de proteção de caráter materno: "Ô José, você diz que eu falo demais – parece é que macaco, num olha pro rabo. Eu escolho com quem falar e você pega qualquer cabuleté do oco do mundo e dá toda confiança." (Ibidem, p. 36). Esta fala de Ludovina reporta ao receio que ela, na condição de mãe, tem em relação ao envolvimento de José contra

os procedimentos ilícitos que acontecem no barracão, temendo traição – o que, de certa maneira, prenuncia o desfecho.

Podemos acrescentar que, provavelmente, Ludovina desconfia de Chicó e não aprova a amizade entre ele e José. A matriarca demonstra não estar, nem um pouco, satisfeita com essa aproximação. Ludovina também nota, através dos diálogos, que Chicó se tornou confidente do seu filho José. Esse fator é compatível com o que afirma Décio de Almeida Prado, em seu estudo sobre a personagem no teatro, o que vem contribuir com nossa argumentação: "O confidente é o desdobramento do herói, o *alter ego,* o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável. [...]." (PRADO, 1998, p. 89).

Na cena 12, ou melhor, no encontro entre Mariana e Ludovina, esta última assume sua condição de matriarca, enquanto assegura a cumplicidade de José para com ela: "Qualquer negoço 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, 2005, p. 56-57). Pelo que podemos detectar, através desta afirmação é que, apesar da sua maioridade, José ainda convive sob domínio de Ludovina, ficando ela sempre na defensa do filho. Essa defesa de Ludovina se mantém, conforme a continuação da mesma cena, quando ela está cara-a-cara com Mariana e se refere aos trabalhos caseiros executados por José, em decorrência das circunstâncias causadas pela invalidez de Tonho. Ludovina chega a relatar que seu filho não tem nenhum parentesco com Tonho e, portanto, não tem nenhuma obrigação com esse homem inutilizado: "Vai buscar seu filho? Pra quê, pra levar o pai? É bom, a carga, pra José, já tá muito pesada. E ele num é parente nem aderente." (Ibidem, p. 62)

Apesar das diferenças entre Mariana e Ludovina, as duas agem da mesma maneira quando se trata de proteger e, conseqüentemente, defender os filhos. Essas duas mulheres se enfrentam, na última cena da peça, e terminam por passar a limpo a história de um passado cheio de dúvidas e ódio. O que se vê, no diálogo entre Mariana e Ludovina, é a força do amor materno, superior a muitos sentimentos ligados aos conceitos de razão, portanto, explicitá-los, é seguir o poder das forças naturais que abrange o coração de mãe.

Essa argumentação nos leva a refletir com Décio de Almeida Prado, quando se refere à compreensão de uma personagem, para ele não é fácil penetrar na clareza das zonas obscuras do ser:

> No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. (PRADO, 1998, p. 88).

Para uma interpretação mais apurada do nosso estudo, passamos a analisar o que diz a personagem Branca, na condição de irmã de Chicó e namorada de José. Na primeira cena, Branca reprova a postura do irmão, o que a leva a demonstrar um pressentimento a respeito do declínio que afetará Chicó, no futuro, através da emboscada em que são vítimas ele e José: "Chicó fala se opando todo, como se fosse o dono do mundo... Ô xente. Já vi torres mais alta cair..." (RAMALHO, 2005, p. 21). Diante dessa fala, vale ressaltar alguns questionamentos particulares: por que Branca menciona a queda das torres? Estaria ela utilizando um dito popular ou nossa dramaturga faz uma referência à carta de número dezesseis, "A Torre", do Tarô de Marselha[13]? Afinal, Branca tem dezesseis anos, seria uma coincidência a presença do número dezesseis?

Na cena 7, as personagens José e Branca estão no esconderijo, ela exibe um comportamento inquietante, um procedimento que termina por misturar pressão e chantagem, uma conduta, até então, ausente nos argumentos e nos propósitos dessa menina: "[...] José, será que você é de gelo pra agüentar essa guerra da família sem esquentar a cabeça? Se num gosta de mim, diga logo, pois tou sem saber se o que você tem é covardia ou falta de amor por mim." (Ibidem, p. 45).

Logo em seguida, na cena 9, podemos confirmar essa tendência, não muito simpática, da personagem Branca, em relação ao seu comportamento, provido por uma pressão psicológica acompanhada de uma espécie de chantagem, diante do namorado:

---

[13] O Tarô de Marselha é um baralho de origem medieval. O arcano maior, dezesseis, retrata "A Torre", um monumento atingido por um raio, com o impacto, o topo dessa torre se desprende da base, provocando a queda de duas figuras humanas. Em sentido geral, indica dificuldades em todos os aspectos da vida, destruição de tudo aquilo que foi construído, deterioração mental e física, provocada pelo excesso de confiança em si mesmo.

José	Vamo deixar passar esse reboliço do barracão...
Branca	(*Desesperada*) Eu num tou em condição de deixar passar nada. Você tem que enfrentar nosso causo é agora. [...].
José	Que nervoso é esse, sem motivo?
Branca	Sem motivo? Era pra tá rindo pras paredes? Serei alguma lesa? Me dá gana de chegar pra mãe e contar tudinho.
José	Ia ser a desgraça da gente. Minha mãe é fogo de caieira. Vamo esperar uns diinhas só, enquanto as coisa se ajeita, aí nós casa, eu juro.
[...]	
Branca	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... [...]. (Ibidem, p. 49).

Podemos verificar, através das falas de Branca, que apesar da honestidade de José, a insegurança habita o universo dessa jovem, grávida, desesperada, tendo de enfrentar circunstâncias nem um pouco agradáveis, o que nos leva a confirmar a difícil situação em que ela se encontra. Branca ainda é uma adolescente, se aproximou de José na esperança de preencher seus sonhos e fantasias, algo muito comum para uma jovem nessa faixa etária. Esse diálogo, da cena 9, acontece justamente no seu último encontro com José.

Na última fala dessa cena, um monólogo, Branca parece pressentir que algo de ruim vai acontecer. Ela segue seu discurso, ressaltando os homens como seres ruins, que não fazem o bem, conforme já escutou da sua mãe. A consciência da gravidade do caso, em que estão envolvidos José e Chicó, se transforma num sentimento de coragem, capaz de nos levar a crer que o destino dessa jovem está comprometido com o sofrimento, de acordo com o que podemos observa em seu monólogo, no qual se vê numa reiteração do que já ocorrera com a sua mãe no passado. Há, na fala da personagem, uma reflexão crítica em torno da necessidade masculina de heroísmo (afirmação da masculinidade) em detrimento das relações afetivas:

Branca	(*Só*.) Acabou-se, acabou-se tudo, eu sei... Por que os homem só pensa em vingança, em lutar pra derrubar uns aos outro? Diz que o homem é que constrói o mundo –

> constrói e destrói também, nessa sede de botar pra baixo, de descontar, de ser o salvador, o herói... E lá se vão eles, e muitos nem volta; vai-se o marido, vai-se o pai, vai-se o filho... Fica as mulher, na espera... heróis... heróis, que nem se importam com as mãe que chora, com as noiva que suspira, com os filho que pode ficar na orfandade... (*Levanta a cabeça*.) Agora, Dona Branca, é mostrar que é bem filha de Mariana, é levantar a cabeça e receber nos peito toda a desgraça que possa acontecer... É criar coragem e enfrentar tudo – a compaixão ou o abandono; a benção ou a maldição – mas lutar, lutar como sua mãe, deixada pelo marido e com você bulindo nas entranha... (*Chorando*.) Coragem, Branca, defenda o seu menino, contra tudo o que possa acontecer... coragem, coragem... (*Sai soluçando*.). (Ibidem, p. 51).

3.2.2. Homens ← →Mulheres

Passamos a analisar, agora, como e o que, as personagens masculinas declaram sobre as três personagens femininas da peça. Na primeira cena, Chicó revela e, ao mesmo tempo, denuncia a postura de Branca: "E você pensa que é o quê? — A princesa Cesarina ou alguma baronesa? Ai que essa mocinha agora tá que nem o sol: tudo lhe fede a sangue real." (Ibidem, p. 20). Em seguida, na mesma cena, num diálogo entre Tomás e Chicó, este último se refere à sua mãe, de modo que demonstra compreensão em torno da natureza áspera desta mulher: "Viu? Pra viver com mãe é preciso jeito. Ela é arisca por vida, e muito desconfiada com desconhecido. [...]." (Ibidem, p, 28).

Num diálogo entre Chicó e Tomás, ainda na primeira cena, ambos revelam a postura matriarcal de Mariana, capaz de não só defender o filho, não só de agüentar os maus-tratos causados pela seca e pela incansável busca pelo marido, mas também uma mulher de garra, pronta para agir:

> Tomás — Por isso sua mãe é carrasca – você é metido a cavalo-do-cão ...
>
> Chicó — Ela é carrasca mesmo. Sustenta a gente no cabresto curto... O cabra estremeceu – ela já tá ali, no pé do louro ... (Ibidem, p. 29).

Vale lembrar que, a mulher, neste tipo de organização familiar, é quem tem o poder de mando. Obviamente, a posição mãe/filho nada tem a ver com as questões que envolvem a relação homem/mulher. Conseqüentemente, na condição de matriarca, ela dispõe do direito, outrora reservado ao pai. Na cena 8, a natureza áspera de Mariana é desaprovada por Chicó, ele discorda da atitude da mãe, de afastar Branca que estava sentada junto de José. Vejamos o um trecho:

Mariana	(*Entra com o café.*) Deixe de bestidade, Chicó. Num é tempo de se andar cantando não. (*À Branca.*) Que acelero é esse, menina, assentada de parelha com um estranho? Entre pra dentro que tem o que fazer. (*Aos outros.*) E vocês, se sirvam a gosto.
Branca	Que tem eu ficar? Ninguém vai me tirar pedaço.
Mariana	Me respeite, desaforada. E escute bem: só depois que tiverem sacudido a derradeira pá de terra na minha cova é que se pode armar escândelo na minha casa. Marche já pra dentro.
Chicó	(*Intervindo.*) Deixe de carrancismo, mãe. Deixe a moça ver gente... E aqui é tudo que nem irmão.
Mariana	Nem que fosse irmão da opa. Mestre mundo já me deu uma lição muito dura. Entre, menina, que já tou injuriada de tanto assanhamento.
[...].	
Chicó	Tá vendo, mãe, o que a senhora foi fazer sem precisão? A pobrezinha num matou, num roubou nem se desgraçou pra viver num castigo desse não? Ela tem toda razão de ficar sentida com a senhora. Agora – é chaleirar a bichinha, pra ela desparecer o desgosto. (Ibidem, p. 47-48).

De acordo com o trecho da cena 8, verificamos que, além de desaprovar a atitude da mãe, Chicó também revela seu afeto de irmão para com Branca e, talvez por isso, sentia-se à vontade para defendê-la. Do mesmo lado, Branca também expõe sua rebeldia, exprimindo seu sentimento de vingança em relação ao procedimento da mãe.

A carga que Mariana carrega, provida de sentimentos de ódio, desgosto, sofrimento, dor, segundo Branca, faz com que Mariana não suporte a alegria e a felicidade das pessoas. Isso prova a gravidade do comportamento desta mulher. Mariana é uma personagem angustiada, mas que também protege, tem ódio e amor,

desespero e esperança, independência e dependência, enfim, sua natureza áspera se confunde com a miserável situação em que vive, pois, a dualidade que acompanha as trajetórias humanas não escolhe a condição de vida.

No esconderijo (cena 10), José e Chicó travam um diálogo em que fica exposta a preocupação de ambos em relação à gravidade das denúncias, encabeçadas por eles, contra o chefe do barracão, o Dr. Procópio. A preocupação com aquela situação faz com que ambas as personagens reflitam em torno de vários fatores, principalmente aqueles de origem familiar, conforme podemos verificar na fala de Chicó, que propõe um acordo com José, caso um deles não consiga sair vivo do conflito em que estão envolvidos:

Chicó	Vamo fazer um trato: se nesse frege um de nós perder a vida, o outro fica na obrigação de zelar pela família do que morreu.
José	(*Se refazendo*.) Minha carga é muito pesada: um pai encaranguejado e uma mãe paralítica, difícil de viver... Ibidem, p. 53).

Chicó, assim como José, sabe da responsabilidade para com a família, ambos se preocupam com o destino delas. Isso também demonstra que tanto um como outro têm consciência da seriedade da causa em que estão envolvidos. Afinal, ambos, em muitos momentos da peça, assumem o papel de "dono da casa", tendo que cuidar das mães e do mantimento da família. Diante da ausência da figura paterna é muito comum os filhos homens preencherem esta lacuna.

Do mesmo lado, de acordo com o trecho do diálogo acima, José também expõe um certo sentimento de preocupação, em relação aos limites físicos da sua mãe e de Tonho. Talvez José questione, para si mesmo, a respeito da vida destes dois deficientes, caso ele seja arrebatado pela morte. Este questionamento assegura o sentimento de carinho que José deposita, tanto em Ludovina, quanto em Tonho. Este procedimento, voltado para os sentimentos de afeto também aparece, em outro momento, através de Chicó, quando revela a ligação afetiva com Branca: "[...]... Branca, aquela irmã que eu adoro – Deus no céu e ela na terra... [...]." (Ibidem, p. 53).

Em relação à personagem José, podemos afirmar que a sua convivência com as duas mulheres, Ludovina e Branca, o transforma em um homem dividido. Por um lado, a dependência e a segurança depositada pela mãe; do outro, o compromisso com Branca e a responsabilidade com a gravidez dela. A primeira demonstra, em alguns momentos, um ar de superioridade em relação ao filho; enquanto a segunda, consegue conquistá-lo, deixando-o contrariado ao pressioná-lo, a respeito do compromisso que ele deve assumir. Nesse sentido, enquanto Ludovina defende-o como um meio de proteção e segurança dela, a outra, consegue-o como namorado, conquista-o e deseja tê-lo como marido.

Na cena 2, José e Tomás encontram-se no caminho. Através do diálogo entre essas duas personagens podemos detectar um pouco do perfil de Ludovina e da responsabilidade de José, tanto em relação à mãe, uma mulher quase impossibilitada de andar em decorrência dos problemas físicos causados pelo reumatismo; como em se tratando de Tonho, invalidado pela paralisia:

Tomás	Boa, José, em casa tá tudo em paz?
José	Se você chama aquilo de paz – o velho encaranguejado pra um canto e mãe pro outro... entrevada com o reumatismo... Assim mesmo a gente assenta ela no batente da cozinha, e dali, tanto ela determina a luta de casa, como dá conta da vida de quem vai e quem vem...
Tomás	Vina é uma graça e eu sempre digo: quando aquela morrer, o corpo vai numa caixa de fosco... e a língua num caminhão.
José	Mãe toda vida foi linguaruda – mas disposta. Só agüentar o banzeiro da doença de pai todos esses anos... Vai lá em casa, ela tem um montão de encomenda pra lhe fazer. (Ibidem, p. 30).

Neste contexto, referente à segunda cena da peça, podemos acrescentar que as dificuldades físicas que envolvem Tonho e Ludovina, segundo a fala de José, acabam por ausentar a paz familiar. Do mesmo lado, apesar da disposição de Ludovina para suportar aquela situação, em que se encontram ela e o marido, é notório que se trata também de uma mulher "antenada" em relação ao que acontece na região, o que leva José a denominá-la de linguaruda. O costume de espiar a vida alheia, no sertão da

Paraíba, geralmente, é visto de forma negativa, uma prática que classifica o sujeito como fuxiqueiro.

Na cena 7, no início de um diálogo entre José e Branca, a primeira fala de José confirma o que afirmamos anteriormente, quando nos referimos à desconfiança, como uma das características da personagem Ludovina. Vejamos o que assegura José: "Acho que mãe pegou o derradeiro bilhete que você mandou. Ela anda desconfiada...". (Ibidem, p. 45). Acreditamos ser Ludovina uma mulher esperta, que desconfia tanto da presença de pessoas desconhecidas, o que acontece na cena 4, como também com aquilo que acontece ao seu redor.

Mais uma vez, na cena 9, José revela ter receio em suspeitar que, tanto Ludovina quanto Mariana, estão desconfiadas de que algo incomum está acontecendo, entre ele e Branca. Apesar da afirmação de Branca, indiretamente chamando-o de frouxo, José se defende alegando estarem às mães à frente dos seus filhos, impossibilitando-os de "fazer finca-pé":

Branca	(*Ao avistar José.*) Você custou tanto que eu já ia embora. Tá se julgando, é?
José	Tá doida? Desde aquele dia que sua mãe tá de orelha em pé, a minha escabriada ...
Branca	(*Desdenhosa*) Mofino. Eu num queria ser homem pra ter medo de mulher.
José	É as mãe da gente, nega. Num se pode fazer finca-pé. Mesmo, tem o causo dos roubo que a gente precisa agir. (Ibidem, p. 48-49).

Ainda na cena 9, José jura para Branca que aquela situação que a aflige será resolvida no dia seguinte, ele promete que vai enfrentar as iras de Ludovina e é capaz de encarar tudo para ficar com ela. (Ibidem, p. 51). Pelo que se nota, Ludovina está irada com o namoro de José e Branca, ela não quer o filho dela com qualquer uma moça, principalmente com uma retirante, por exemplo.

Se passássemos a traçar um perfil das personagens de *As Velhas*, tudo aquilo que foi revelado, até agora, pelas outras personagens, a respeito dos homens e das mulheres desse texto, já seria um dado satisfatório que, certamente, despertaria outros

olhares, tanto em relação a cada uma das personagens, quanto ao universo construído no texto. Todavia, esse apanhado comportamental, se assim podemos afirmar, passaria a ser o fio condutor que nos levaria a compreender que através de outras personagens, podemos melhor conhecer as outras.

3.2.3. Relações/Tensões

Para que possamos traçar uma discussão a respeito daquilo que as mulheres declaram sobre os homens, conforme suas relações com eles, é necessário entender como se dão essas conexões. Os homens que habitam o mundo dessas mulheres são, muitas vezes, interpretados por elas de uma maneira nem um pouco positiva. Porém, a relação que estas mulheres demonstram ter para com os homens, denuncia uma espécie de dependência marcada por tensões. Vejamos como pretendemos expor nossa discussão a respeito da argumentação em pauta:

- Mariana se relacionou com Tonho, seu ex-marido, atualmente vive em companhia de Chicó, seu filho;
- Ludovina se relaciona com Tonho, seu atual marido, e com José, seu filho;
- Branca se relaciona indiretamente com Tonho, o pai; com Chicó seu irmão, e com José seu namorado.

Iniciamos com Mariana, que na primeira cena, se refere a Tonho, de forma conturbada, já que uma espécie de propósito permeia os sentimentos dessa mulher: “Esperei a vida inteira por isso: andar, andar até achar aquele ingrato.” (Ibidem, p. 23). Conforme essa afirmação de Mariana, a ingratidão faz parte do perfil de Tonho, ele não reconheceu os benefícios que recebeu, porém, em relação a ela, o tempo e o abandono não foram suficientes para afastá-lo dos seus intuitos. Neste contexto, vejamos o desabafo de Mariana envolvendo a personagem Tonho:

> Mariana (*Ainda em solilóquio*) Que vida tenho levado! Isso é baião pra doido. Queria ver se com Tonho a gente tinha desandado a esse ponto... Tinha nada! Tonho era aquela moleza, aquela queda pelas feme, mas era homem, e homem de todo jeito é respeitado. Se num fosse aquela cadela prenha ter se atravessado na vida da gente... Tirou o pai de meus filhos, o sossego da família... Foi que nem a outra disse, ah, praga dos seiscentos diabo, 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. Tem nada não, tudo vem a seu tempo – e agora... (Ibidem, p. 24).

Conforme o que foi dito por Mariana – chegando a beirar o melodramático pelo excesso da sua exposição como vítima – apesar do comportamento mulherengo de Tonho, com ele a vida da família não havia chegado a tal ponto, o que nos reporta ao dito popular: "Ruim com ele, pior sem ele." Mesmo sabendo que, no passado, Tonho foi embora com Ludovina, porque ele mesmo quis, ou melhor, de livre e espontânea vontade, Mariana culpa Ludovina, por ter tirado o seu marido. Ela ainda afirma que não cedeu a vontade que teve de arrumar outro marido, o que em seu universo de valores seria uma traição, apesar de Tonho merecer.

Deste mesmo lado, o que nos parece é que Tonho, ao ir embora com Ludovina, não estava nem um pouco preocupado com filhos, esposa, ou quem quer que seja. A dramaturga, afinal, nos apresenta uma Mariana que vive em um período de pós-abandono e, portanto, um Tonho com o perfil de um homem, capaz de abandonar a família e incapaz de cumprir com as responsabilidades de pai e marido. Acreditamos ser uma boa opção refletirmos sobre isso.

O que verificamos na cena 5, em um diálogo entre Mariana e Branca, é uma mãe que não acredita nos homens: "Eu conheço a vida, menina, e sei que homem é uma nação que só vive pra judiar com as mulher, ora essa..." (Ibidem, p. 38). Mariana desacredita nos homens a partir da experiência que ela teve com Tonho, que para ela é um desnaturado. Sem o menor receio, Mariana comenta com Branca a respeito de Tonho, o fato de esse homem ter abandonado a família, parece ser uma atitude muito séria para Mariana, até porque ele deixou para ela toda uma carga de responsabilidade,

tendo que enfrentar, sozinha, a criação dos seus dois filhos. Vejamos o comentário de Mariana em relação ao descompromisso de Tonho:

> Mariana — Seu pai, teja vivo ou teja morto, num se lembra de vocês – um homem desnaturado que se sumiu no mundo e nunca deu notiça... Num sabe nem se tu é viva, inda tava no bucho... Chicó, coitado, é que se arrastava – e tudo ele deixou aí, ao léu... (Ibidem, p. 37).

A confirmação de que, no passado, Tonho não teve interesse em continuar com a família, está presente ainda na cena 5, no mesmo diálogo entre Mariana e Branca. A mãe relembra com precisão o conflito entre ela e Ludovina e acaba por confirmar aquilo que suspeitamos a respeito de Tonho, ou seja, que ele foi embora com Ludovina por opção, porque simplesmente quis. Isso justifica o que já foi comentado anteriormente neste estudo. Vejamos um trecho do diálogo:

> Branca — E meu pai... num fez nem disse nada?
>
> Mariana — Tonho? Ficou por ali, zanzando... Daí pra frente tratou de vender o gado e largou-se no mundo, com ela. (Ibidem, p. 41).

Como se vê, Tonho foi capaz de vender o gado, para ir embora com a cigana. No sertão, geralmente, o gado é um meio de subsistência familiar, o leite e seus derivados fazem parte da dieta daquele povo. Por aí podemos ter uma idéia sobre o sentimento de abandono causado em Mariana e da crueldade de Tonho, na condição de pai.

Quanto à relação entre Mariana e o filho Chicó, notamos tratar-se de uma convivência bastante comum apesar da posição de matriarca e do universo áspero daquela mulher. Os conflitos de Mariana acontecem muito mais com Branca do que com Chicó. O que podemos observar, na primeira cena, é apenas uma mãe que conta com o filho para expôr uma espécie de desabafo em relação à rebeldia de Branca: “Essa sua irmã tem o costume ruim de passar as coisa na cara da gente... Diz cada uma que me fica atravessada aqui.” (Ibidem, p. 22). Logo em seguida, Mariana fala da

tendência de Chicó para se envolver em brigas, uma valentia que já foi discutida anteriormente.

Mariana também conta com Chicó para o sustento da família, afinal é ele quem trabalha, na frente de emergência, o que lhe assegura o alimento necessário para a sobrevivência, não somente dele, mas também da mãe e da irmã. Essa responsabilidade de Chicó, em relação ao mantimento das duas é geralmente associada ao dever do marido e pai: com a ausência desse homem, Mariana acaba por confiar essa responsabilidade ao filho. Na fala a seguir, vejamos o momento em que Mariana, indiretamente, alerta o filho no sentido de providenciar comida: "Por falar em vasqueira, Chicó, o feijãozinho que tem mal dá pra quebrar o jejum..." (Ibidem, p. 29).

Do outro lado está Ludovina, trata-se de uma mulher que, no seu cotidiano, se relaciona diretamente com Tonho, que apesar da invalidez física, continua sendo o seu atual marido. Ela também convive com José, seu único filho vivo, e apesar da sua postura matriarcal continua dependendo dele. Ludovina pouco fala a respeito de Tonho, parece ser um homem sem nenhuma valia para aquela mulher. Tonho é tratado com desprezo por Ludovina, ela não demonstra nenhum sentimento emocional ou compaixão em relação a ele. A cigana só vem se referir em relação a Tonho no final da peça, mesmo assim, instigada pelas indagações de Mariana:

Vina	(*Soberba*) Tonho? Quer mesmo saber o que é feito dele?
Mariana	(*Tomada de ódio*) Quero. Nunca é tarde pra se justar as conta.
Vina	(*Cínica*) Então, quer mesmo ver aquela beleza? Quer ver a peça boa do seu marido? Pois num só lhe mostro, como dou inteirinho pra você pendurar no pescoço e fazer bom proveito. Entre, num faça cerimônia, encontra ele logo aí, na saleta – o seu tão chorado Tonho da Baraúna. (*Mariana empertiga-se e, insensivelmente, num gesto de vaidade, passa as mãos na roupa, enrola o pano na cabeça e penetra na cada de Vina.*)
Vina	(*Só*) "O meu marido... o meu Tonho" (*Com desprezo*) Vai, danada, pega teu saco incriquilhado de riba da esteira. Leva teu feixe de osso – um peso-morto que só serve pra dar trabalho. Grande figura! Uma carga pesada que me caiu no lombo desde que veio pra minha companhia! Quem me dera me aliviar dessa cruz, era mesmo que uma carta de

> alforria, ou o perdão duma prisão perpétua. Uma boca que come mais que impingem e, quando o comer vai entrando, já vai saindo e desgraçando tudo... Vai-te, espírito de Satanás! Vai-te com tua mundiça! (Ibidem, p. 58-59).

Conforme observamos no diálogo acima, Ludovina passa a tratar Tonho com desamor, ou seja, não valorizando o homem por quem foi atraída um dia, chegando a afastá-lo da família. Tonho é tido como uma carga pesada no discurso de Ludovina, que depois de desfrutar de momentos de prazer e, ao perceber que Tonho se tornaria um inválido, passa a compará-lo a uma cruz, uma responsabilidade pesada de carregar. Com sua língua ferina e sua falta de sensibilidade, Ludovina oferece Tonho de volta a Mariana como se tivesse entregando um fardo que pra nada serve. Chega a compará-lo a uma impingem[14] e o renega em todos os sentidos.

Do mesmo lado, temos a relação entre Ludovina e o filho José que parece se tratar de uma afinidade equilibrada. Ludovina traz consigo o lado protetor materno, o que já foi discutido anteriormente neste estudo, quando se refere ao filho, geralmente é no sentido de protegê-lo, defendê-lo ou exaltá-lo, tanto pela postura dura de José, quanto pela sua honestidade. Ludovina vive preocupada com o filho, pelo fato do envolvimento dele com as causas sociais e, principalmente, com as conseqüências que isso lhe poderá render. No final da cena 2, em um diálogo entre Ludovina e Tomás, ela afirma que tem medo de José ser atacado em um ato de traição, pois, naquele lugar, os assassinatos são freqüentes, ou melhor, de vez em quando as pessoas seguem para a cidade com um morto. (Cf. Ibidem, p. 35).

Para Ludovina, a presença do filho José, no convívio familiar, é também um fator que nos leva a refletir a respeito desse moço. De acordo com a fala dela, a seguir, fica claro que, diante dos seus sintomas de saúde, José é a figura central que transita naquele lar, um lugar aparentemente afetivo, porém, que aponta para a necessidade de segurança. Um diálogo entre Ludovina e Tomás, em que ambos se queixam de cansaço e doenças, vem revelar a importância de José como a garantia que aquela mulher precisa:

Tomás Ô xen, e a píula que eu trouxe da rua?

---

[14] Moléstia da pele, contagiosa, aguda.

Vina	As píula? Aquilo é água de pote. Também umas porqueirinha pichititinhas assim... E pior é que me apareceu uma dor de cabeça, encasquetada, do caroço do olho aqui pra cova-do-ladrão... Ontem, já ao cantar do galo, José teve que ir atrás de uma cafeaspirina que foi com que ainda dormi uma madorna... (Ibidem, p. 32).

O que se vê, segundo Ludovina, é um rapaz que, mesmo de madrugada, é destinado a providenciar comprimidos de aspirina para alivio da enxaqueca que perturba o sono da mãe. Um ato comum, mas que traz o sentimento de solidariedade do filho para com ela. Apesar de sua proteção, a mãe revela ser uma mulher que não guarda segredos, o que contradiz o seu lado acolhedor. Pois bem, uma vez que ela fala do desvio de cargas, certamente, estará expondo o seu próprio filho, que naquele momento está envolvido com as denúncias referentes ao desvio dessas cargas de mantimentos. Na cena 4, estão José, Chicó, Tomás e Ludovina: num primeiro momento, a cigana fala do caso dos caminhões de mantimentos, que ora estão sendo desviados, afirmando, ainda, não guardar segredo, em relação ao que se passa naquele lugar. Em seguida, na mesma cena, no momento em que José e Chicó estão falando sobre os planos para desmascarar as irregularidades existentes no barracão, Ludovina repreende José pelo fato do filho dar confiança a Chicó. Vejamos o trecho a seguir:

Vina	E você acha que ainda se deve cobrir o sol com a peneira? O causo dos caminhão de mantimento...
José	Dando com a língua nos dente, mãe?
Vina	Eu num sou saco de segredo de ninguém...
[...].	
José	[...] Dessa feita o Dr. Procope vai responder por tudo, até pelas ossada dos pobre que ele mandava matar e enterrar na fazenda.
Vina	[...] Eu escolho com quem falar e você pega qualquer cabuleté do oco do mundo e dá toda confiança.(Ibidem, p. 35-36).

No decorrer deste diálogo, Ludovina censura José, ao afirmar que ele também fala demais, tanto quanto ela. “[...] - parece é que macaco, num olha pro rabo. [...].”

(Ibidem, p. 36). Ludovina chega a acrescentar que escolhe as pessoas para falar, enquanto que José fala sobre seus planos para qualquer pessoa, portanto, confiando em quem não devia.

Ludovina realmente é uma mulher esperta, cismada e misteriosa. No início da cena seis, ela já demonstra saber tudo sobre a família de Mariana que está arranchada na oiticica, conforme este trecho, num diálogo entre Tomás e ela:

> Tomás (*Chegando*.) Ainda nesta sujeição, criatura de Deus?
>
> Vina É a mesma penitença. Você agora custa a aparecer, todo merecido, de amores novos, eu sei tudo. [...]. (Ibidem, p. 43-44).

Diante do acima exposto, podemos repensar sobre os seguintes questionamentos: Ludovina soube dessas informações, sobre a família da oiticica, através de quem? A possibilidade de ser através de Tomás é bastante remota, pois, segundo o diálogo, o mascate há muito tempo não aparecia na casa dela. É importante salientar que, apesar de Ludovina ter largado a vida errante, ela tem procedência cigana, um povo nômade provavelmente originário da Índia e emigrado em grande parte para a Europa Central, de onde se disseminou. Esse povo tem um código ético próprio e se dedica à música, vive de artesanato, de ler a sorte, etc. Em virtude disso, não descartamos a possibilidade de Ludovina possuir um determinado conhecimento sobre as ciências ocultas, ou desenvolva alguma habilidade voltada para a arte de adivinhar o futuro. Isso pode ser uma possibilidade, diante da questão, que vem justificar a sua afirmação.

Ludovina também já sabe do interesse de Branca por José e, como acontece em quase todas as relações entre mãe e filho, o interesse em saber quem são essas pessoas e quem é essa jovem interessada no seu filho, nos faz perceber que de acordo com a expressão da fala, esta mulher também carrega consigo uma espécie de ciúme. Afinal sua relação com o filho pode estar ameaçada pela presença de outra mulher na vida dele.

A cigana ainda pressiona Tomás, não só no sentido da carestia dos seus produtos, mas também, no sentido de bisbilhotar quem realmente são aqueles

retirantes arranchados na oiticica e qual o objetivo daquela família naquele lugar. Apesar da afirmação de Ludovina quando diz saber de tudo, mesmo assim, ela aparenta querer saber muito mais e a todo o custo. "[...] Vá vender caro àquele povo que vive correndo mundo. Pensa que num sei que já tem gente de olho em José? Me diga quem são eles e o que andam fazendo por aqui." (Ibidem, p. 44).

De acordo com o que vimos até agora, a relação entre Ludovina e José chega a um ponto crítico, que vai além da proteção materna. O poder da matriarca poderá ser abalado com a presença de outra mulher na vida do filho e a maioridade dele, certamente, a deixa numa situação ainda mais ameaçadora. Essa ameaça tem o seu ponto alto na cena 12, na casa de Ludovina, é o grande encontro entre as duas inimigas.

Ludovina chega a afirmar nesse diálogo com Mariana que, aquilo que se relaciona com os negócios do filho, ou mesmo as tomadas de decisões dele, primeiro passam pelas mãos dela. Pelo que notamos, Ludovina parece intimidar Mariana, não permitindo sua aproximação com José. Uma forma de proteger o que lhe pertence e uma recusa aos argumentos de Mariana:

Mariana	(*Suspirando*) Era com José que eu vinha falar...
Vina	Com José? O causo dos flagelado ou o chamego roxo dele com a sua desmiolada?
[...].	
Vina	(*Escandindo as palavras*.) Então você quer que eu lave a honra de sua filha, é?
Mariana	(*Humilhando-se*.) É... era isso que eu queria de você...
Vina	(*Arrogante*) Apois escute o que vou lhe respostar: quem tiver suas filha doida, amarre no pé da mesa ou cosa as boceta delas – que num tou pronta pra encobrir ruindade nem consertar cabaço de ninguém.
Mariana	Ludovina, o que vai ser de minha filha, pelo amor de Deus? (Ibidem, p. 61).

Apesar dos apelos de Mariana, a mãe de José não abre mão de defender o filho, e, ao mesmo tempo, deixa claro que não está nem um pouco interessada em fazer acordo com a inimiga. "Se você pensa que José vai casar com sua doida – pode

quebrar o bico, que num casa mesmo." (Ibidem, 62). Ludovina sabe também que se permitir o casamento de José com Branca, estará comprando sua própria desgraça e então o jogo estará perdido. Talvez por isso ela não atenda aos propósitos de Mariana. "Tinha graça. Eu criar José com tanto sacrifício pra botar no altar com uma noiva sem grinalda." (Ibidem, p. 62).

E assim as relações/tensões entre Ludovina e José retratam um tipo de relação que mistura amor e poder, proteção e defesa, segurança e dependência, um caldeirão de dualidades que acabam por comprometer as suas próprias individualidades. Por outro lado, a posição matriarcal de Ludovina é capaz de levar o leitor/espectador a refletir a respeito das aparentes relações afetivas de cunho familiar, em que uma pessoa intervém no universo da outra invadindo o seu próprio direito de escolha e liberdade.

Quanto a Branca, mesmo sabendo que quando nasceu o pai já havia ido embora com Ludovina, ela demonstra uma relação ilusória com esse homem, sonha com ele, e se mostra curiosa a respeito da separação da mãe. Em relação a sua convivência com Chicó, sabemos então que ambos convivem sem muitos atritos, notamos apenas na primeira cena, uma pequena discussão entre estas personagens, porém, não se trata de nada comprometedor que possa levar a uma maior desavença. O outro homem do universo de Branca é José, seu namorado, de quem engravida e com quem espera dias melhores.

No que se refere à relação entre Branca e Tonho, podemos acrescentar que, aquilo que vamos expressar a esse respeito, é justamente exposto por ela e por Mariana. No início da cena 5, Branca lembra de um sonho que teve com o pai, na noite anterior. A partir daí, pouco se sabe sobre essa relação filha/pai, ela apenas escuta os relatos de Mariana a respeito desse homem, declarações que, certamente, não trarão nenhuma impressão positiva acerca desse pai:

Branca	Ontem sonhei com pai e parece que ele queria me pedir uma coisa.
Mariana	Isso é pesadeira; como você sabia que era seu pai, se nunca viu ele?
Branca	Mas sabia que era. Até parecia com Chicó.

Mariana	Seu pai, teja vivo ou teja morto, num se lembra de vocês – um homem desnaturado que se sumiu no mundo e nunca deu notiça... Num sabe nem se tu é viva, inda tava no bucho... [...]. (Ibidem, p. 37).

De acordo com o diálogo, acima, Branca tem consciência da conduta do pai, mesmo assim, ela carrega a vontade de conhecê-lo, talvez um desejo tão forte que veio se realizar através do sonho. Os sonhos, desde tempos imemoriais, têm sido considerados com um interesse que transcende a mera superstição. Sua causa e significado têm sido objetos de estudos e investigações por homens eruditos, através dos tempos. O sonho está ligado, certamente, às nossas mais íntimas experiências e constituem também uma inter-relação entre o agora, o passado e o futuro da experiência humana (Cf. ROBINSON, CORBETT, 1974, p. 7). Seria a presença de Tonho no sonho de Branca mais um vaticínio da desgraça irremediável que se armava contra José e Chicó?

Na mesma cena, Mariana mais uma vez expõe o procedimento do pai para com a filha, uma revelação encarada pela própria Branca, sem que seja necessário conduzir para fins de julgamentos. Podemos ter uma idéia da situação conflitante de Branca, uma jovem que, por um lado está ligada a dureza da mãe, e, do outro à atitude insensata do pai, sendo ele o verdadeiro responsável pelo abandono da família. Esta talvez seja a maior causa de Mariana ter se tornado uma mulher revoltada, afinal ela foi obrigada a cuidar dos filhos e enfrentar a vida com a ausência do marido. Ainda na cena 5, Branca tenta reanimar a mãe, no sentido de encontrar um novo homem, e assim diminuir o sofrimento de Mariana e, certamente, deixá-la amparada:

Branca	Coitada... Teve de criar a gente, lutar sozinha como o homem e a mulher da casa, cuidando do roçado, das criação... podia ter se casado outra vez, mãe.
Mariana	Que é isso, menina? Eu nem sei se sou casada ou viúva. Ia lá cometer um pecado? (Ibidem, p. 42).

Talvez a referência negativa do pai, tenha tornado Branca uma moça que não acreditada nos homens, o que vem justificar seu comportamento impulsivo diante de José, na cena 9, um tipo de procedimento que beira a chantagem, o que já foi discutido

anteriormente. Do mesmo lado, Branca convive com Chicó, um irmão de quem espera não só o sustento, como também, a cumplicidade perante os preceitos de Mariana.

Um destaque referente à ligação entre Branca e Chicó, acontece na cena 10, no esconderijo, onde acontece um diálogo entre José e Chicó. A menina Branca chega desesperada, preocupada, não só com José, mas também, com o irmão:

> Branca (*Chega correndo*.) José!
>
> Chicó Branca, tu é doida. Que veio fazer aqui? Volte pra junto de mãe que isso num é lugar pra você não.
>
> Branca (*Surpresa*) Eu queria... ver José e você... tou com medo...
>
> Chicó (*Enérgico*) Vá simbora já-já. Lugar de mulher é em casa. Numa hora dessa, você deixa mãe sozinha!
>
> (*Branca sai lentamente, cabeça baixa, silenciosa, arrasada*.)
> (Ibidem, p. 53-54).

Este é o último contato que Branca tem com Chicó, parece pressentir que algo grave poderá acontecer com ele e José, o que nos remete a cena 1, quando Branca afirma: "[...] Já vi torres mais alta cair" (Ibidem, p. 21). Esse argumento já foi discutido anteriormente, quando nos reportamos a simbologia do arcano maior, "A Torre", que, no Tarô de Marselha, retrata dois homens caindo do alto de uma torre, uma vez que o monumento é atingido por um raio. Notamos que, José e Chicó estão condenados a uma queda e, com isso, infelizmente, pagarão muito caro pelos seus próprios objetivos e pela defesa de muitos.

No que se refere à relação entre Branca e José, as coisas mudam. Afinal, entre ambos existe um relacionamento íntimo e Branca encontra-se grávida. Diante das tensões causadas pela gravidez, como também aquelas relacionadas ao envolvimento de José e Chico, a menina Branca, em alguns momentos, chega a beirar o desespero. O único momento de tensão entre ela e José, acontece somente na cena 9, quando ele é pressionado a assumir a gravidez. Nesta cena, José deixa de lado a aparência de moço mansinho passando a desenvolver, com Branca, um diálogo tenso, capaz de demonstrar, em alguns momentos, sinais tipicamente masculinos. É a reação de um homem obrigado a enfrentar uma situação nada agradável. Mesmo assim, ele promete

resolver tudo no dia seguinte, o que não acontece, em decorrência da fatalidade. Branca, discorda da posição de José, no sentido de levá-lo a encarar as duas mães e contar a verdade sobre aquilo que está se passando entre os dois. Para ela, homem não pode ter medo de mulher, o que o leva a pedir paciência a Branca, uma vez que, primeiro ele precisa resolver o caso do barracão que envolve o Dr. Procópio:

José	Vamos ter paciença, minha nega, até que o causo dos furto se resolva. A coisa tá crescendo e ninguém pode se descoidar...
Branca	A coisa tá crescendo e o meu bucho também. Você pensando nos outro e eu só, com o meu aperreio...
José	Vamo deixar passar esse reboliço do barracão...
Branca	(*Desesperada*) Eu num tou em condição de deixar passar nada. Você tem que enfrentar nosso causo é agora. [...]. (*Desconfiada*) Será que quer cair fora? Será que peguei também um juda, feito minha mãe? (Ibidem, 49).

De acordo com a fala de Branca, ela tenta forçar José, a todo custo, a enfrentar a questão que envolve os dois, ao mesmo tempo, desconfia que José possa ser ingrato com ela, assim como Tonho foi com Mariana. Afinal, de acordo com o que Mariana descreve sobre os homens, principalmente Tonho, Branca provavelmente não disponha de uma impressão positiva acerca deles. No trecho a seguir, Branca demonstra está ainda mais alterada, prometendo contar tudo, ou melhor, "abrir a boca", inclusive, para Chicó, afirmando que o irmão poderá matá-los, o que deixa José em estado de desespero:

Branca	[...] eu desembucho tudo e Chicó dá fim a nós dois... Num pense que sou qualquer mamulengo, uma desvalida que num tem quem lhe chore...
José	Pelo amor de Deus, crie juízo. Nem pense em falar nada a Chicó, a quem estimo como a um irmão. Só de pensar fico doido. (Ibidem, p. 49-50).

No diálogo seguinte, José já está bastante alterado, pois, ele sabe do compromisso com Branca, mas, ao mesmo tempo, também tem consciência da responsabilidade que o envolve junto à causa social. Para ele, resolver o caso das

denúncias, promover o bem estar social e a busca por um bem maior, está em primeiro lugar, o que vem confirmar o senso comum, quando diz que, a causa social é superior a qualquer situação:

> Branca — Você só quer bancar o bonzinho, pra sua mãe, pra todos, e eu que agüente as agonia sozinha...
>
> José — Você tá desatinada. Vá pra casa, que eu tenho que ir falar com uns cabras. Preciso agir de cabeça fria, porque tem gente confiando em nós e a gente num pode deixar o povo na mão. Vamo, eu lhe deixo no passadiço e, depois do causo liquidado, a gente pensa no que vai fazer. Chore não, tudo vai dar certo. (Ibidem, p. 50).

Como se vê, José está mais preocupado em não abandonar o povo e assim retribuir a confiança que lhe foi depositada. Apesar disso, é provável que ele acredite que o futuro lhe trará bons resultados ao lado de Branca. Por esta razão, pede que ela não chore, pois, "tudo vai dar certo". Em seguida, ele jura para ela que no dia seguinte vai resolver tudo, inclusive, encarar Ludovina, contar a verdade e ficar com Branca:

> José — Eu lhe juro que vou resolver isso amanhã mesmo. Juro que vou enfrentar as iras de minha mãe, enfrento tudo pra ficar com você – mas agora, vá pra casa, que eu preciso ir. Chicó tá me esperando, eu num posso falhar na hora da precisão. Vá, amanhã tudo se resolve – você vai ser a noiva mais bonita desse lugar. (*Beija-a e corre, apressado*.) (Ibidem, p. 51).

Daí em diante o que se vê é um desfecho trágico, o desespero toma conta de Branca que, na medida em que o perigo ameaça a vida de José e Chicó, esta situação se alastrará e terá continuidade a partir da cena 12, no encontro entre Ludovina e Mariana. Nesse encontro, a situação dessas duas "guerreiras" é marcada pela posição das "cartas na mesa", uma discussão que ecoa como um verdadeiro coro de discórdias, mas que acaba por ser velado com a solidariedade dessas duas mulheres, o que nos faz refletir sobre os infortúnios humanos que, ao mesmo tempo, nos revela a proximidade existente entre o ódio e o amor.

3.2.4. Cenários e personagens da "crise"

De acordo com o que foi discutido, podemos assegurar que, em *As Velhas*, existem posições antagônicas envolvendo o masculino e o feminino. Um cenário onde as mulheres são as representantes das famílias, ou seja, aquilo que dantes seria destinado ao feitio dos homens. Neste contexto, estamos diante de um universo em que os papéis sociais se invertem, os homens estão em situações fragilizadas e as mulheres passam a assumir uma posição de responsabilidade dupla (por assumir o papel de pai e mãe), e assim "tocam o rebanho". Tudo isso, causa uma oposição ao sistema de relação entre gêneros, uma verdadeira revolução na condição do "ser homem" e do "ser mulher". Voltamos a Albuquerque Júnior quando, neste sentido, se refere à Michelle Perrot, que apresenta uma argumentação na tentativa de encontrar um tipo de mulher resistente, endurecida em relação ao poderio masculino, uma fêmea semelhante àquelas encontradas em *As Velhas*:

> [...] Perrot tenta em seus trabalhos encontrar uma mulher rebelde, uma mulher resistente à dominação masculina. Como mais tarde ela mesma admitirá, tanto as experiências das mulheres, como a dominação masculina são vistas (*sic*) de forma homogênea, sem descontinuidades. A mulher seria global e sistematicamente excluída, enquanto o homem, o dominador implacável e excludente. Cruzam-se, nesse discurso, as imagens da mulher vítima e da mulher heroína. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2005, p. 24).

Lembramos que em *As Velhas,* as mulheres estão bem próximas daquelas idealizadas por Perrot. De outro lado, a dramaturga Lourdes Ramalho traz à tona a imagem de mulheres vitimadas pelo destino e marcadas pelos homens, o que acaba por levá-las a construir uma posição de matriarcas, ou seja, um perfil de mulher-heroína. Diante desse argumento, podemos refletir em torno da "crise" do patriarcado, um processo de transformação social iniciado na segunda metade do século XIX, chegando ao seu auge a partir no início do século XX. Vejamos o que afirma Albuquerque Júnior neste sentido:

> [...] O fim da sociedade dita patriarcal significava um progressivo enfraquecimento do sentimento de solidariedade de família, que tendia a ser substituído por um crescente individualismo e, perigo maior, pela solidariedade de classe. A mulher tinha um papel decisivo na preservação

> daquela instituição e, para isso, era fundamental não só respeitar a distribuição e hierarquia tradicional de papéis no âmbito da família, como era necessário que se preparasse para exercer o papel de mãe e educadora dentro de um mundo em transformação. (Ibidem, p. 38).

De acordo com Albuquerque Júnior, a sociedade patriarcal encontrava-se esmorecida, em crise, abalada, em avançado estado de transformação causada por uma série de fatores que, a princípio, atingiu apenas os meios urbanos. Todavia, gradativamente, foi se proliferando pela vida rural, inclusive alcançando os filhos dos senhores de engenho. Estes jovens passaram a acompanhar os avanços e as transformações das sociedades urbanas, até então consideradas distantes daquele universo camponês. Essas mudanças foram se adentrando, a tal ponto, que se tornaram comum, por exemplo, a presença das mulheres na administração das grandes propriedades e dos engenhos, conforme podemos conferir:

> Um indício dessa mutação niveladora dos sexos era o número crescente de propriedades e de engenhos administrados por mulheres, casadas com esses homens moles, desfibrados sem iniciativas, muitos entregues ao jogo, à bebida e à freqüência de *dancings* e *cabarets*; para não ficarem completamente na miséria, assumiram o controle da casa. Segundo Julio Bello, a educação dada, nos engenhos, aos meninos provocara a própria ruínas destes. Era o engenho uma escola de prepotência, de imprevidência, embora também ensinasse condescendência e largueza de caráter e de atitudes, que, mesmo sendo aspectos positivos dessa educação, tornaram-se traços psicológicos e comportamentos fatais para esses homens, quando colocamos frente a frente com uma sociedade que requeria o utilitarismo, o individualismo, a previdência, e, em muitos casos, saber se rebaixar e transigir. Os homens duros de antigamente agora amoleciam, perdiam a virilidade, a potência. (Ibidem, 48-49).

A partir dos argumentos de Albuquerque Júnior, chegamos à conclusão que a idéia da superioridade masculina finalmente conquista seu declínio, uma vez que os homens passaram a perder os traços definidores da masculinidade, chamada por Gilberto Freyre de patriarcal: estava em jogo a perda do poder e do exercício da autoridade. Em decorrência disso, entram em ação as mulheres e sua capacidade igualitária. Em virtude dessas mudanças, instala-se um processo de ascensão do matriarcado. Esse processo transformador se reflete no universo ramalhiano e está retratado em *As Velhas*, a partir do procedimento e da posição social das personagens femininas Ludovina e Mariana. Nesse sentido, podemos acrescentar que são elas as

representantes desse seguimento matriarcal, causador de grandes reformas sociais e, porque não dizer, um processo opositor do patriarcado, uma conjuntura que de maneira não muito rápida, caminhou e acabou avançando rumo à modernidade.

Em *As Velhas,* as personagens José e Chicó, são homens atingidos pela "crise" do patriarcado, o retrato de um masculino aparentemente sem vivacidade, em relação ao dinamismo das mulheres. Notamos que as condições familiares destes homens os tornam dependentes daquilo que lhes é determinado no seu dia-a-dia, de acordo com o que está decidido pelo feminino. José demonstra medo e temor em relação à Ludovina, enquanto Chicó também aparenta um mesmo comportamento frente à Mariana. Por isso, acreditamos ser eles verdadeiros representantes desse colapso do patriarcado, um retrato de uma decadência iniciada há mais de um século, mas que, certamente, veio não só para revolucionar os moldes e costumes de uma sociedade machista, mas também para humanizar um processo de construção social milenar, em que a figura do homem, sempre, ditou e determinou os segmentos sociais.

Em *As Velhas*, está estampada a oposição ao poder patriarcal, de modo que, as matriarcas não precisam admitir tal adjetivo, suas próprias ações são reveladoras das suas qualidades e posições sociais. O mando das mulheres é encontrado nas determinações de Mariana e Ludovina. A primeira faz um percurso nômade com a família que, mesmo na contramão, não se entrega. Do outro lado está Ludovina, que se apresenta de maneira forte e dura, uma mulher, também, chefe de família, tangida pelas contrariedades da vida, mas dona e defensora daquilo que lhe pertence. Esta mulher se mostrar firme diante do seu mundo, enfrentando os infortúnios da vida sem precisar ter compaixão da sua própria situação, apenas se dedicando a cuidar do seu rebanho.

Tanto Mariana, como Ludovina, representam verdadeiras opositoras de várias práticas hegemônicas em crise, que caíram numa espécie de decadência dentro dos moldes sociais construídos e adotados pelo sistema patriarcal. Essa "crise" do sistema patriarcal é geradora de conflitos que ainda hoje não estão resolvidos no universo de muitos homens, mas que continua conquistando espaços em vários setores da sociedade, inclusive nas pesquisas acadêmicas, em que são adotados questionamentos que envolvem tais discussões, incluindo as áreas das ciências humanas e sociais. Por

isso, as personagens femininas de *As Velhas* representam no seu universo algo bem maior: uma verdadeira oposição ao sistema patriarcal.

Neste contexto, vale ressaltar que, apesar da inimizade existente entre Mariana e Ludovina, a desventura enfrentada por essas duas mulheres vem marcar o início de uma reflexão, que podemos fazer, a respeito da condição humana e suas mais diversas transformações, o que implica na possibilidade de mudar, se transformar e se adaptar. Na realidade, a vida e a morte acontecem num verdadeiro bailado, é um vai-vem de alegrias e tristezas, são idas e vindas de vitórias e derrotas, de erros e acertos, de ganhos e perdas. Em *As velhas,* as mães são destinadas a vencer o ódio, passando a considerar o valor e a importância da solidariedade entre ambas.

Chicó e José, como uma representação justamente da "crise" entre um patriarcado que sucumbe e o processo de reação e tomada de posição das matriarcas, são postos diante da morte, simbolicamente apontando para um lugar de conflito entre valores modernos (como os da defesa do direito coletivo) e as velhas estruturas, sejam aquelas do mundo senhorial sejam aquelas do poder das mães. Em *As Velhas*, portanto, ao representar artisticamente este embate, a dramaturga vê na solidariedade feminina (quando as duas mulheres partem para ajudar os filhos) a possibilidade de resgate dos valores coletivos na medida em que o "sacrifício" dos rapazes aponta para a derrocada daquelas velhas estruturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, apresentamos uma análise interpretativa em que procuramos estabelecer uma ligação entre a literatura dramática e sua relação com a sociedade e as dinâmicas de gênero em que estão envolvidos homens e mulheres do sertão nordestino. Tal relação é dialética , na medida em que, se por um lado é capaz de interagir com as circunstâncias humanas e culturais, por outro, acaba por denunciar os desmandos de caráter político-social, estando, assim, formalizadas na obra artística.

Tudo isso contribuiu para elaborarmos uma discussão em torno da construção relacional masculino/feminino. A partir destes parâmetros discursivos, passamos a dispor de um melhor entendimento acerca do Nordeste brasileiro e suas referências com as classes subalternas que habitam esta região do país. Nosso trabalho também propôs uma larga discussão envolvendo parte da obra da dramaturga Lourdes Ramalho, que passou a ser enveredada pela crítica especializada, apontando-nos caminhos em torno de sua criação textual (em prosa e verso). Foram discutidas as afinidades da criação ramalhiana com a tradição, em caminhos que vão da tragédia ao universo mítico ibérico e suas origens medievais e renascentistas.

Encontramos na nossa análise, uma brecha que ofereceu a possibilidade de podermos trazer à tona os tipos regionais nordestinos em *As Velhas,* ampliando esse espectro de análise para além das questões em torno de uma dramaturgia de caráter regionalista. Tais argumentos foram elaborados de forma a oferecer uma distinta compreensão sobre a importância dos ícones humanos e culturais do Nordeste, que formalizam as virtudes e defeitos das relações e tensões entre gêneros.

Essa análise também influenciou a maneira de como observarmos a forma de estruturação dramática de Lourdes Ramalho, nos possibilitando construir nossa contribuição para com os estudos voltados para a cultura nordestina. Enfim, nossa perspectiva foi apontar, através dos nossos argumentos, um viés de informações, ou mesmo uma coerente compreensão em torno da tristeza e do riso que envolve nosso povo, maneira de driblar as diferentes dificuldades de enfrentar a vida, numa terra árida, porém, cheia de esperanças, sonhos e primazia.

As fronteiras entre tolerância e oposições, muitas vezes, são confundidas com comportamentos de caráter comprometedor, o que nos levou a refletir a respeito dos limites que aproximam o universo fictício da realidade, em que a arte se torna mediadora entre povo e poder. Tudo isso termina por ligar o antigo e o novo, uma dualidade que se repete, seja através da recriação; seja a partir de fatos reais, no entanto, nada é novo, as próprias circunstâncias são tão velhas, quanto a vida e a morte.

Em *As Velhas,* a "crise" do patriarcado está formalizada na maneira como a dramaturga representa as relações/tensões entre gêneros, apontando, consequentemente, para a emergência de novos perfis masculinos que, todavia, entram em embate com estruturas extremamente tradicionais do ambiente social em que vivem. Se nas personagens Mariana e Ludovina vemos o retrato da oposição às práticas hegemônicas em "crise", empurradas que foram elas a este lugar por conta de circunstâncias de suas vidas pessoais, situando-as (em seus núcleos familiares) numa posição de mando e controle, comum às famílias das classes populares, como vimos; em José e Chicó, vemos a representação de anseios de classe também opostos ao poder patriarcal-senhorial, que, da mesma maneira, marcam a "crise" daquele sistema.

Todavia, ao dirigir o desfecho da peça para a possibilidade de morte dos rapazes, Lourdes Ramalho ainda inscreve este anseio coletivo por eles representado (traço que marca a "crise" da centralidade do poder masculino hegemônico) em meio à fatalidade. Tal anseio está entre a posição das matriarcas, que só em favor dos filhos abraçam a solidariedade, e a força, ainda em vigência, do braço forte daqueles que dominam estruturas com a voz de mando e a força da bala, não menos masculina e patriarcal.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2006.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. *Masculino/Feminino: tensão insolúvel – sociedade brasileira e organização da subjetividade*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996, p. 134-141.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século Edições, LDA, 2000.

ANDRADE (ex-SOUTO-MAIOR), Valéria. *A Levar viola e canto pro putro lado do mar: Lourdes Ramalho e a Ancestralidade ibérica*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, I., João Pessoa: Ed. UFPB, 2004. 1 CD-ROM.

___. *Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil em fins do século XIX*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2001. (Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras).

___. *O florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2001.

ANDRADE, Valéria e MACIEL, Diógenes. Lourdes Ramalho revisitada. In: *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar*. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. – Campina Grande / João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005. p. 7-14.

ANDRADE Valéria. De encantações, errâncias e cantorias. In: *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar/* Maria de Lourdes Nunes Ramalho. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande/João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005a, p. 123-131.

___. A Força nas Anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, Sheila Diab e AQUINO, Ricardo Bigi. (Orgs.) *Reflexões sobre a cena.* Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005b. p. 315-331.

___. "Nosso nome é Guiomar!": Lourdes Ramalho e a Reinvenção de D. Juan. *Graphos*: Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB, João Pessoa, v. 8, n. 1. p. 21-29, jun.-dez. 2005.

ARÁN, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. *Estudos Feministas*. Florianópolis, p. 399- 422, Jul-dez.2003,

ARILHA, M.; RIDENTI, S.; MEDRADO, B. (Org.) *Homens e Masculinidades: outras palavras.* São Paulo: Ecos/Editora 34, 1988.

ARISTÓTELES. *Arte Poética.* Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultriz, 1997.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina.* Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia de leitura para peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro.* Trad. Maria Paula, V. Zurawski, J. Guinsburgm Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BORBA FILHO, Hermilo. *A história do espetáculo.* Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUONFIGLIO, Mônica. *Almas Gêmeas.* São Paulo: Oficina Cultural Esotérica, 1996.

CÂNDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidad*e. São Paulo: Duas cidades, 1993, p. 19-54.

___. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998

___. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos á atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CARVALHO, Ênio. *O Que é Ator*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al]. – 12. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CONWAY, Jill K., BOURQUE, Susan C., SCOTT, Joan W. El concepto de gênero. IN: NAVARRO, Mariza e STIMPSON, Catharine (Comps.) *Qué son los estúdios de mujeres*? México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. Impasses da ética naturalista: Gide e o homoerotismo. In:

NOVAES, Adauto (Org.). *Ética.*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 275-288.

COSTA, Rosely Gomes. Mediando oposições: Sobre as críticas aos estudos de masculinidades. In: (Org.). ALMEIDA, Heloisa B. de; COSTA, Rosely Gomes; RAMIREZ, Martha Célia; SOUZA, Érica Renata de. *Gênero em matizes.* – (Coleção Estudos CDAPH. Série História & Ciências Sociais). Bragança Paulista, 2002, p. 213-241.

DESLANDES, Suely Ferreira. *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

EURÍPEDES. *Alceste, Electra, Hipólito*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Literatura em Cena. In: GUINSBURG, J; NETTO Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva: 1998. p. 191-207.

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

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: __ (org.) *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Inglês/UFSC, 1994. p. 17-22.

GIKOVATE, *Flávio. Homem: o sexo frágil*? 6 ed. São Paulo: MG Editores Associados, 1989.

HOLANDA. Aurélio Buarque de, *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

LISBOA, Maria Regina Azevedo. Masculinidades: As Críticas ao Modelo Dominante e seus impasses. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pelar (orgs.). *Masculino Feminino Plural: gênero na interdisciplinalidade*. Florianópolis: Mulheres, 1998, p. 131-138.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

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

___. *À procura da inimiga ou Lourdes Ramalho e o nacional-popular*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, I., 2004, João Pessoa: Ed. UFPB, 2004b. 1 CD-ROM.

___. Ainda, e sempre, As Velhas. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar.* Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. – Campina Grande / João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005a, p. 113-122.

___. Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: projeto a uma tentativa de análise. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 25, p. 23-36, jan/jul. 2005b.

MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MEDRADO, Benedito e LYRA Jorge. Produzindo sentidos sobre o masculino: da hegemonia à ética da diversidade. In: ADELMAR, Mirian e SILVESTRIN, Celsi B. (Orgs.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Editora UFPR, 2002. p. 63-76.

MÓLLER-ZEIDLER, Sabine. Regionalismo e Universalismo. Teatro de Lourdes Ramalho. *Investigações – Lingüísticas e Teoria Literária.* Recife, v 3, p.197-205. dez/1993.

NOLASCO, Sócrates Alvares. *O mito da masculinidade.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NOLASCO, Sócrates. (Org). *A Desconstrução do masculino.* Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 15-29

OLIVEIRA. Pedro Paulo Martins de. *Crises, valores e vivências da masculinidade.* Novos Estudos CEBRAP (56), p. 89-110, Mar/2000.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia. *Construção do Personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAULSON, Susan. Sexo e gênero através das culturas. In: ADELMAR, Mirian e SILVESTRIN, Celsi B. (Orgs.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Editora UFPR, 2002, p. 23-32.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Que homem é esse? O masculino em questão. In: *A desconstrução do masculino*. Organização de Sócrates Nolasco. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 53-58.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e do feminismo. In: COSTA, Cláudia de Lima e SCHMIDT, Simone Pereira. (Orgs.). *Poéticas e políticas feministas. Florianópolis: Mulheres*, 2004, p. 43-66.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro: In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 81-101.

___. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

___. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Os mal-amados. In: CORRÊA NETO, Alarico. *Teatro paraibano hoje*. João Pessoa: A União, 1980, p. 83-150.

___. *Romance do Conquistador.* Cópia da versão datilografada ainda inédita em livro, 1990.

___. *Raízes Ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste*. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2002.

___. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar*. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005a.

___. O ibérico na dramaturgia do Nordeste. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros Moreira, SCHNEIDER, Liane (Orgs.): *Mulheres no mundo*: e*tinia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia, 2005b, p. 49-54.

ROBINSON, Stearn. CORBETT, Tom. *Dicionário dos sonhos*. Trad. Yolanda St eidel de Toledo. São Paulo: Cículo do Livro, 1974.

ROCHA, Maria das Vitórias Lima. *A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho.* In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, III., 1988, UFSC. *Cadernos...* [Org._Zahidé L. Muzart, Susana B. Funk.]. Florianópolis: [s.n], 1989. p. 65-83.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A inguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do tea*tro. Trad. Paulo Neves. Revisão de Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica).

SABO, Donald. O estudo crítico das masculinidades. In: ADELMAR, Mirian e SILVESTRIN, Celsi B. (Orgs.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Editora UFPR, 2002, p. 33-46.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e realidade, vol. 16 nº 2, jul-dez/1990.

SCOTT, Joan W. *O enigma da igualdade*. Florianópolis: Estudos Feministas. Janeiro-abril/2005, p. 11-30.

SILVA, Vanuza Souza. *O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria feminina.* Dissertação de Mestrado. Campina Grande: Programa de Pós- Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Campina Grande: 2005.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O Regionalismo Nordestino: existência e consciência da desigualdade regional.* São Paulo: Editora Moderna, 1984.

VINCENZO, Elza Cunha de. Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher. In: *Um Teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de gênero. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Bontempo; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004, p. 107-128.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo