

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**DA *HAMARTIA* ÀS AGRURAS DO DESTINO:
O *PATHOS* EM AS *VELHAS* DE LOURDES RAMALHO**

José Sandro dos Santos

João Pessoa – PB.

Maior/2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JOSÉ SANDRO DOS SANTOS

**DA *HAMARTIA* ÀS AGRURAS DO DESTINO:
O *PATHOS* 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.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Luna.

João Pessoa – PB

Maior/2009

**DA *HAMARTIA* ÀS AGRURAS DO DESTINO:
O *PATHOS* EM AS *VELHAS* DE LOURDES RAMALHO**

José Sandro dos Santos

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^a. Dr^a. Sandra Luna (UFPB)

- Orientador -

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho (UFPB)

- Examinador -

Prof. Dr. Elri Bandeira de Souza (UFCEG)

- Examinador -

Prof. Dr. Milton Marques Júnior (UFPB)

- Suplente -

AGRADECIMENTOS

Terminando o nosso trabalho, queremos agradecer a algumas pessoas que acreditaram em nossos propósitos, que estiveram conosco nessa caminhada e tornaram-se verdadeiras aliadas.

À Sandra Luna, professora, orientadora e amiga, por ter acreditado em nosso trabalho, pelo seu rigor nas análises e pelo aprofundamento das reflexões críticas, meus sinceros agradecimentos;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, nas pessoas dos professores envolvidos nesse percurso, especialmente a Arturo Gouveia, Genilda Azeredo, Helder Pinheiro, Luiz Antonio Mousinho, Sobretudo, as professoras Elisalva Madruga e Liane Schneider e ao professor Milton Marques pela acolhida e compreensão dispensada ao nosso grupo;

À AEB, na pessoa da presidenta Bernardina Araújo, pelo apoio moral e financeiro, pelo incentivo intelectual e pela confiança depositada em nossos projetos;

A FABEJA e a todos os professores e funcionários que de forma direta ou indireta colaboraram incentivando a nossa investida;

À Luzia Squinca, pelo incentivo à pesquisa e pelas vezes que compartilhamos nossas preocupações;

Por último, de forma muito especial, à minha mãe, Maria José dos Santos, pelos sorrisos e pelas lágrimas transbordadas, pelo companheirismo e por acreditar que esse sonho seria concretizado; ao meu irmão Sandro Roberto e ao meu primo José Ivo pelo apoio, dedicação e incentivo próprios de família que se respeita e se completa; à minha esposa e companheira Valdicleide Cordeiro pela solidariedade e cumplicidade e pelos momentos difíceis e de superação, por acreditar em nossa trajetória repleta de tristezas, alegrias e esperanças, e aos meus filhos Caio e Levi razão da nossa existência. Este trabalho também é deles.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma análise interpretativa da peça teatral *As Velhas* de Lourdes Ramalho, a partir de perspectivas da tragédia antiga e do drama moderno, examinando a construção da ação trágica, bem como a caracterização de personagens e seus conflitos sociais e existenciais à luz de pressupostos teóricos de vários estudiosos do gênero dramático, como Aristóteles, Horácio, Hegel, Lessing, Peter Szondi, Raymond Williams, Sandra Luna, Vernant, entre outros. Para tanto, realizamos uma revisão bibliográfica de alguns volumes publicados da vasta obra dessa autora, além de diversos comentários feitos pela crítica especializada a respeito da sua escrita. Lourdes Ramalho é considerada como escritora dotada de excepcional atividade criadora, emergente de uma família de artistas ligados a práticas culturais populares, revelando-se como escritora aclamada na sua região. Escreveu aproximadamente cinquenta textos entre prosa, poesia, farsa, drama e comédia. Em nossa análise, oferecemos possibilidades de leituras discursivas que se aproximam da construção estrutural da ação para observar, de um lado, a presença na peça de elementos condizentes com uma tragédia clássica: *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*, além de estratégias dramáticas sugestivas de destino e fatalidade; de outro lado, enquanto drama social, a obra atualiza suas situações trágicas através de personagens do povo, falando uma linguagem simples, tipicamente regional, denunciando, em suas ações e reações, condições extremas de penúria, muito apelativas a uma apreciação crítica da vida social e do contexto político que se internalizam na própria ação para deflagrar o trágico. Assim é que acompanhamos *As Velhas*, Mariana e Ludovina, analisando suas desgraças como resultantes de erros humanos e auguras do destino.

Palavras-chave: Lourdes Ramalho; *As Velhas*; Tragédia; Drama social; Teatro brasileiro.

ABSTRACT

This work aims at presenting an interpretative analysis of the theatre play *As Velhas*, by Lourdes Ramalho, adopting perspectives derived from both ancient tragedy and modern drama, examining the tragic action, as well as the construction of characters and their social and existential conflicts, in the light of theoretical concepts formulated by several scholars of the dramatic genre, among them, Aristotle, Horace, Hegel, Lessing, Peter Szondi, Raymond Williams, Sandra Luna. In order to achieve our purpose, we have also accomplished a bibliographical review of some of the published books from the significant number of works by the author, considering several comments made by specialized critics in respect to her production. Lourdes Ramalho is considered to be a writer of exceptional creative activity, emerging from a family of artists closely connected to popular cultural practices, revealing herself as an acclaimed writer of her region. She wrote approximately fifty texts, in prose, poetry, farse, drama and comedy. In our analysis, we offer possibilities for discursive interpretations that approach the structural construction of the action to observe, on one side, the presence in the play of elements derived from classical tragedy: *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*, as well as dramatic strategies representative of destiny and fatality; on the other side, as a social drama, the work actualizes the tragic situations through ordinary characters, speaking a simple and typically regional language, denouncing, in their actions and reactions, conditions of extreme misery, much appealing to a critical appreciation of the social life and the political context that are internalized in the action itself to engender the tragic episodes. Thus we follow *As Velhas*, Mariana e Ludovina, analyzing their disgraces as resulting from both human errors and the auguries of fate.

Key-words: Lourdes Ramalho; *As Velhas*; Tragedy; Social Drama; Brazilian Theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 01 – FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA AÇÃO TRÁGICA	11
1.1. De como nasceu a Tragédia	11
1.1.2. Sobre o tratado poético de Aristóteles	12
1.1.2.1. Ação e caráter	13
1.1.2.2. De como a ação é construída	15
1.1.2.3. Das ações simples e complexas	17
1.1.2.4. Do erro trágico	19
1.1.2.5. Da construção de personagens	23
1.1.2.6. Sobre a <i>Katharsis</i>	25
1.1.2.7. Sobre a verossimilhança e a necessidade	27
1.2. Sobre a tragédia latina	30
1.3. Sobre Hegel e a tragédia na modernidade	36
1.4. Sobre o drama moderno e a idéias contemporâneas	40
CAPÍTULO 02 – SOBRE LOURDES RAMALHO, SUA OBRA E SUA CRÍTICA	45
CAPÍTULO 03 – DA <i>HAMARTIA</i> ÀS AGRURAS DO DESTINO: O <i>PATHOS</i> EM AS <i>VELHAS</i> DE LOURDES RAMALHO	63
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

INTRODUÇÃO

Diversos nomes da dramaturgia nordestina estiveram presentes no cenário teatral brasileiro, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Autores como José Carlos Cavalcante Borges, Luis Marinho, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Dias Gomes, entre outros, apresentaram uma escrita voltada para a cultura regional do Nordeste.

Na década de 70, influenciada pela escrita desses autores, surge Lourdes Ramalho, que se apresenta para essa dramaturgia como uma representação do elemento popular e, valendo-se de costumes como a burla e a intriga, faz reflexões sobre a política, a religião e o social. Autora de uma escrita desabrida e contemporânea, reflete em suas obras características do seu povo, homens e mulheres em luta contra as intempéries de uma terra dura e seca que oprime e maltrata aqueles que habitam essa região. Lourdes Ramalho apresenta em suas obras pessoas comuns do seu povo, realçando aquilo que eles têm de mais significativo: suas lutas, suas dores, suas angústias, seus sofrimentos, sua cultura, seu folclore, suas superstições, preconceitos e conflitos sociais e existenciais.

A obra de Lourdes Ramalho é um mosaico literário de paisagens nordestinas e a sua força está na maneira de tratar assuntos que são muito próprios do sujeito dessa região, numa mistura de realidade e ficção. Sem fugir do universo artístico-literário, ela produz questionamentos e problematiza a situação sócio-religiosa e cultural do homem sertanejo.

Lourdes Ramalho nasceu e viveu numa família de artistas e intelectuais ligados a práticas culturais e populares, como cantadores de viola, contadores de histórias e cordelistas, o que a influenciou na conclusão de um vasto repertório de textos organizados em verso e prosa. Assim, a sua obra é marcada por uma pluralidade de temas e enfoques que são próprios do interior do Nordeste brasileiro. São textos que se mostram com uma escrita voltada para a denúncia de diversas mazelas sociais.

Dentre esses textos da autora, um lugar de destaque tem sido atribuído ao drama *As Velhas*, obra adotada como *corpus* para este estudo. Esse texto bem exemplifica a estreita relação entre a literatura de Lourdes Ramalho e a história político-social nordestina. Assim, considerando a dimensão histórico-social que contextualiza a obra, analisamos, no dizer de Antonio Candido, a maneira como o externo se internaliza no texto, observando na construção da peça como as estratégias dramáticas refletem as inquietações e os questionamentos ligados a situações ora sociais e políticas, ora profundamente existenciais, que permeiam o universo das personagens que protagonizam essa trama.

As personagens que circulam nessa obra aparecem quase sempre como vítimas do sistema político que impera nessa região, mas também como cidadãos condenados a uma condição existencial de penúria, movidos por um destino cheio de agruras, numa terra marcada por crenças e costumes conservadores que, certamente, ajudam a manter as diferenças sócio-econômicas que envolvem grande parcela dos sertanejos.

Nessa perspectiva, vemos a relevância da pesquisa decorrer da possibilidade de investigar a obra de Lourdes Ramalho sob um olhar interdisciplinar entre a literatura e a história, sem perder de vista sua dimensão de texto dramático, atentando para categorias estéticas advindas de teorias clássicas e modernas sobre dramaturgia. Isto porque, no enfoque dado a essa pesquisa, busca-se investigar a relação que esse texto tem com a dramaturgia trágica da antiguidade clássica e com a dramaturgia moderna.

Assim, na análise do texto *As Velhas*, pretendemos analisar a forma do seu drama, refletindo sobre como e com que objetivo ocorrem as manifestações dramáticas das personagens do texto, seus erros, suas ações e caracterizações, suas emoções e seus conflitos sociais e existenciais, investigando também dimensões políticas e sociais implicadas nas falas dessas personagens.

O tema escolhido para esta pesquisa, *Da hamartia às agruras do destino: o pathos em As Velhas de Lourdes Ramalho*, resulta da inquietação trazida pela ausência de trabalhos que focalizem essa obra dentro da perspectiva da tragédia moderna, relacionando-a aos pressupostos teóricos da tragédia antiga. Assim, a análise dessa obra se impõe pela

necessidade de estudar alguns aspectos do universo popular nordestino e aproximá-los de outros ligados à tradição clássica, especialmente aos sofrimentos vivenciados pelas protagonistas do texto.

Dessa forma, temos como objetivos, além de analisar os conflitos existenciais vividos pelas personagens que compõem a trama, observar essa peça teatral dentro da perspectiva dramática produzida por um ambiente de desigualdades sociais, compreender o texto citado em relação a um contexto de denúncias sobre o fazer político e as condições sociais, numa região castigada pelos efeitos da seca, investigando, principalmente, como e por que as personagens/protagonistas do texto partem da situação de erro, analisando as causas e consequências dessa atitude que colabora para um desfecho cheio de agruras para as “velhas” Mariana e Ludovina.

Ao longo da análise, visamos mostrar que a trama parte de uma premissa, a *hamartia*, um erro involuntário que assume uma importância significativa para o desenvolvimento e o desfecho da ação; pretendemos também compreender como procedimentos dramáticos evocam o *pathos* sofrido pelas protagonistas, observando no perfil e nas ações das personagens o destino que lhes é reservado, uma inevitável conjunção de forças que desencadeia a catástrofe.

O primeiro capítulo da nossa pesquisa tem como título “Fundamentos Teóricos da Ação Trágica”. Ele se inicia com um estudo das perspectivas teóricas pertinentes à análise do texto que estamos estudando, começando pelos pressupostos abordados na *Poética* de Aristóteles. Nessa parte da pesquisa, examinamos os fundamentos relacionados à maneira como o estagirita fez suas considerações sobre: ação e caráter, ações simples e complexas, *hamartia*, construção de personagens, *katharsis* e leis de verossimilhança e necessidade. Recorremos, ainda, a alguns comentadores dessa obra, por exemplo, Albin Leski, Eudoro de Souza, Vernant e Vidal-Naquet, Sandra Luna, entre outros. Em seguida, dirigimos um breve olhar sobre o percurso histórico da teorização sobre a tragédia, detendo-nos na *Arte Poética* de Horácio para compreender como ele fundamenta as concepções de ação, extensão do drama, personagens e efeito artístico. Depois dessas observações sobre o teatro antigo, tecemos considerações fundamentais ao entendimento da dramaturgia moderna. Nesse ponto, começamos por um dos seus mais importantes teóricos, Hegel, considerando seus pressupostos a respeito da natureza do drama, da ação dramática e do conflito trágico. Por fim, encerramos esse capítulo observando as concepções de outros teóricos que ponderaram sobre a tragédia antiga em relação aos parâmetros do drama moderno, dentre eles, Lessing,

Peter Szondi, Raymond Williams e novamente Sandra Luna, que fornecem informações e conceitos também fundamentais às análises implicadas nesta pesquisa.

No segundo capítulo, “Lourdes Ramalho, sua obra e sua crítica”, abordamos a obra da autora e a sua fortuna crítica, discutindo questões relacionadas a diversos textos produzidos por ela e discutidos por vários críticos e estudiosos da sua obra. Textos como: *A Feira* (1976) e *As Velhas* (1975), que mostram homens e mulheres buscando melhores condições de vida, enfrentando a dureza da estiagem de sua terra e convivendo com as desigualdades sociais provocadas pelos políticos locais; *A Eleição* (1977), texto cômico que aborda a maneira como acontecem as eleições nas cidades do interior nordestino; *Romance do Conquistador* (1990), *Charivari* (1997) e *O Trovador Encantado* (1999), que mostram o diálogo que a autora faz com as tradições ibero-judáicas, entre outros textos que foram e são analisados por vários estudiosos do teatro nordestino.

Finalizamos este trabalho com o terceiro e último capítulo, que tem como título “Da *hamartia* às agruras do destino: O *pathos* em *As Velhas* de Lourdes Ramalho”. Nessa parte, desenvolvemos a análise da peça voltada para a construção textual, considerando a ação trágica e a construção dos personagens à luz de concepções teóricas da tragédia antiga e do drama moderno, abordadas no primeiro capítulo desta pesquisa.

O nosso objeto de estudo se propõe, então, a analisar a obra de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, situando-a como escritora que produziu diversas obras para o teatro da Paraíba, e, por que não dizer do Nordeste, e que atravessou fronteiras, chegando a ser representada em outras regiões do Brasil e também no exterior. Espera-se, com esta pesquisa, contribuir para demonstrar que a produção textual dessa escritora carece de estudos críticos que enfatizem as diferentes vertentes da sua escrita, pois a sua obra, embora premiada nacional e internacionalmente, muito ainda necessita da atenção da crítica, inclusive local. Esperamos poder demonstrar, em nossa análise sobre *As velhas*, que as várias camadas de significação imbricadas na tessitura da obra desvelam um complexo e elaborado construto artístico, que se vale da tradição para compor, no dizer de Raymond Williams, uma comvente tragédia moderna.

CAPÍTULO 01

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA AÇÃO TRÁGICA

Não sabemos por que os Deuses não se comovem com a angústia humana diante do trágico, mas já sabemos que os tragediógrafos, esses eternos alquimistas, engalfinham-se pelos corredores escuros da morte, rebuscam penosamente a dor e o sofrimento, sacrificam seus mais valorosos heróis, denunciam suas próprias instituições. Tudo isso para tentar responder ao que os deuses silenciam.¹

1.1. De como nasceu a tragédia.

Diversos estudiosos consideram que a origem da tragédia está relacionada com os rituais dionisíacos, nos quais sacrificava-se um bode para homenagear o deus Dioniso. Essas manifestações aos poucos foram tomando características dramáticas.

Albin Lesky aponta algumas alternativas para as origens da tragédia, como: as festas rurais das oferendas e da vidima celebrada pelos áticos, as dionisíacas urbanas, a grandeza artística e o gênio do povo helênico. Entretanto, ele aponta essas alternativas apenas como hipóteses, e o que essas hipóteses oferecem é um quadro do desenvolvimento que poderia ter pretensões à verossimilhança². Contudo, ele chama atenção para dois elementos básicos que conferem à tragédia grega seu esplendor e seu cunho essencial: Dioniso e o mito³. Vejamos:

¹ LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego* – João Pessoa: Idéia, 2005, p. 396.

² LESKI, Albin. *A Tragédia Grega* – São Paulo: perspectiva, 2003, p.73.

³ LESKI, A. op. cit., p. 69-70.

Por menor que seja essa tentativa de expressar com palavras a natureza do deus, uma coisa, sobretudo, ela pretendeu deixar claro: o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo Deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo.⁴

O mito que inspirava o poeta trágico era um bem comum de seu povo, como Ajax com sua honra; Odisseu com sua astúcia e prudência; Agamenon e a sua soberba. Histórias sagradas que eram pautadas na crença viva dos gregos⁵, em que passado e presente misturavam-se e pareciam próximos.

Pouco se sabe a respeito da natureza de Dioniso, pois os conceitos relacionados a esse deus e aos seus cultos estiveram sujeitos a diversas alterações através dos tempos, entretanto, não se pode negar que seus rituais conquistaram grande parte do povo grego. E, durante anos, o teatro de Dionísio continuou sendo o espaço das representações dramáticas daquele povo.

Mas, dos estudos que mais se afiguram em nossas letras são os fundamentos traçados por Aristóteles na sua *Poética* que servirão de base para estruturar a nossa pesquisa. Vejamos o que o estagirita revela sobre a origem desse gênero:

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia dos solistas do ditirambo: a comédia dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, a medida que se desenvolvia tudo quando nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve logo que atingiu a sua forma natural.⁶

Diante do exposto, podemos concluir que os rituais dionisíacos, os solistas sátiros, os solistas do ditirambo e o mito dos heróis gregos somaram-se para respaldar as origens da tragédia, gênero estimulante, que põe em jogo facetas da sociedade, da religião, da política e das tradições do povo helênico.

1.1.2. Sobre o tratado poético de Aristóteles

Na *Poética*, Aristóteles define a tragédia como,

⁴ Ibid., p. 74

⁵ Ibid., p. 80

⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. (Os Pensadores). – São Paulo: Nova Cultural, 1987, Cap. 06, p. 204.

(...) imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamento distribuídas pelas diversas partes [do drama] [imitação que se efetua] não por narrativas, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.⁷

Lesky, em seu livro *A tragédia Grega* (2003, p. 33), afirma que, Aristóteles, na sua *Poética*, caracterizou a tragédia como imitação de ações e da vida, e não como imitação de pessoas. O estagirita compreendeu a tragédia clássica do povo helênico melhor que seus intérpretes modernos.

Vernant (2005, p. 07) diz que a tragédia surge na Grécia no fim do século VI a.C., e, no fim do século IV a.C., Aristóteles formula sua teoria sobre esse gênero na *Poética*. É, pois, a *Poética* de Aristóteles um valioso tratado que permite aos estudiosos da tragédia encontrar material para justificar a abrangência da sua pesquisa. E conceitos como os de ação e caráter, erro trágico, *peripeteia* e *anagnorisis*, reflexões sobre a construção de personagens, entre outros elementos dramáticos que estão fundamentados na obra do estagirita, servirão para enriquecer os propósitos deste capítulo. Complementemos esse pensamento com as palavras de Luna: “A verdade é que, decorridos vinte e quatro séculos desde que foi escrita, a *Poética* aristotélica continua a ser a principal fonte de onde jorram conceitos e idéias para o estudo da arte trágica e do drama em geral”.⁸

1.1.2.1. Ação e caráter

Segundo Aristóteles, “a tragédia é imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão...”.⁹ É, pois, a ação, o enredo dos fatos. E das partes da tragédia, na *Poética*, a ação é a primeira que se apresenta, sendo elas: ação (mito), caráter (*Ethos*), elocução poética, pensamento, espetáculo cênico e melopéia (música). Como se pode observar, o estagirita procurou em seus fundamentos sobre a arte trágica dar ênfase à ação que, por sua vez, passa a ser analisada a partir das leis da verossimilhança e necessidade. Como diz Luna:

Esse entendimento da tragédia enquanto imitação de ações torna-se mais compreensível quando passamos a ver a formulação aristotélica como um desvio em relação à concepção platônica da tragédia enquanto imitação de agentes. Ao

⁷ ARISTÓTELES, op. cit., Cap VI, p. 205.

⁸ LUNA, op.cit., p. 197.

⁹ ARISTÓTELES, op. cit., Cap. V, p. 205.

esboçar esse desvio, Aristóteles dá à tragédia uma legitimidade mais estética do que ética, já que as ações passam a ser analisadas a partir das leis da verossimilhança e da necessidade.¹⁰

Vernant, ao indagar sobre o conceito aristotélico de ação, afirma que a tragédia apresenta indivíduos em situação de agir; coloca-os na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente comprometidos; mostra-os no limiar de uma decisão interrogando-se sobre o melhor partido a tomar¹¹.

A exemplo disso, podemos pensar na *Medéia* de Eurípides, quando no final da ação surge a dúvida de matar os filhos, ou deixá-los para que a sociedade os condene; outro exemplo é o que encontramos em *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo¹², quando, no final da peça, Eteócles tem a oportunidade de escolher se deve ou não cometer o fratricídio. É como se a intenção dos tragediógrafos fosse a de colocar o homem em face de uma decisão. Tentar ou não tentar o destino; aceitar ou não, aquilo que já havia sido traçado pelos deuses. Para melhor fundamentar tal assertiva, vejamos o que afirma Vernant:

Tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, o caráter ambíguo e equívoco da língua – todos esses traços marcam profundamente a tragédia grega.¹³

Os fundamentos propostos por Aristóteles, embora priorizando a ação, dependem da relação entre ação e caráter: “a tragédia não chega a ser imitação de homens, mas de ações”¹⁴, é só a partir delas que se dá a conhecer os caracteres, pois se não houvesse ação, não haveria tragédia. O caráter (*Ethos*) é tudo o que se afirma a respeito dos personagens, portanto, tem um sentido moral, está relacionado com as escolhas que eles fazem, o que “proferem” ou o que “evitam”, o que falam e dizem. O caráter conduz à ação, mas só existe mediante a ação.

Jean Pierre Vernant, ao analisar o comportamento dualístico de Eteócles em *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo diz que

Os sentimentos, as falas, os atos do herói trágico dependem de seu caráter, de seu *Ethos* que os poetas analisam tão finamente e interpretam de maneira tão positiva quanto poderão fazê-lo, por exemplo, os oradores ou um historiador como Tucídides.¹⁵

¹⁰ LUNA, op. cit., p. 237.

¹¹ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* - São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 21

¹² Os comentários feitos a respeito dos *Sete contra Tebas*, foram observados em VERNANT, op. cit., p. 241ss

¹³ VERNANT, op. cit., p. 20.

¹⁴ ARISTÓTELES, op. cit., Cap. VI. 32, p. 206.

¹⁵ VERNANT, op. cit., p. 15.

É, portanto a relação entre ação e caráter necessária para a organização do enredo.

1.1.2.2. De como a ação é construída

Podemos começar pela “unidade de ação”. O enredo em uma tragédia “perfeita” deve, segundo Aristóteles, começar no meio dos fatos importantes, ou seja, *in medias res*. A temporalidade dessa ação dramatizada está relacionada ao presente, mas o passado pode ser narrado pelo coro ou por algum personagem para o leitor/espectador situar-se em relação ao enredo, mas não é necessário ser representado. Segundo os pressupostos aristotélicos, a ação deve começar num momento próximo da catástrofe, próximo do momento da mudança de fortuna, em que ocorre a passagem da felicidade para a infelicidade, ou vice-versa¹⁶. Como bem diz Luna:

Esse princípio de economia artística, que motiva o poeta a começar seu drama num ponto que se situa próximo à catástrofe, além de contribuir para reduzir a extensão da ação a um limite ideal, tal como proposto por Aristóteles, tem outra implicação tão ou mais significativa do ponto de vista do efeito trágico: começando a ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e essa terrível imutabilidade da ordem das coisas passadas contribui poderosamente para acentuar o sentido trágico da ação.¹⁷

Quanto à “estrutura da ação”, a tragédia deve ser inteira, completa e com um grau elevado de grandeza. Inteira porque ela deve ser longa o bastante para incluir a mudança de fortuna, isto é, “a passagem da infelicidade para felicidade ou da felicidade para infelicidade”, e curta o suficiente para ser compreendida como um todo artístico; com princípio; meio e fim, e cada uma dessas partes se relacionam com as outras, buscando uma sensação de unificação, para que a trama apresente uma estrutura deveras articulada e com um grau elevado de grandeza, pois a beleza da tragédia consiste, segundo Aristóteles, na ordem e na magnitude¹⁸. Vejamos.

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo.¹⁹

¹⁶ ARISTÓTELES. op. cit., Cap VIII, p 77

¹⁷ LUNA, op.cit., p. 242.

¹⁸ ARISTÓTELES, op. cit., Cap VII, p. 76.

¹⁹ Ibid., Cap. 08, p. 208.

Fica claro então que, desde Aristóteles, a unidade de ação define-se, também pela sua coerência. Os fatos narrados podem ser numerosos, e devem ser unidos uns aos outros por um “elo de necessidade”, e, assim concorrer para o desfecho da ação, o que o estagirita chama de catástrofe. Dessa maneira, todo o acontecimento que não for articulado com essas duas condições deveria ser eliminado²⁰.

Nesse sentido, podemos considerar que as condições secundárias precisam colaborar com a ação principal e esta deve distinguir-se daquela segundo uma subordinação lógica.

Pensemos agora na unidade de tempo. Aristóteles, embora tenha esclarecido o que entendia por “unidade de ação”, não se mostrou muito claro em relação ao tempo. Ele não fixa uma regra, porém estimula uma justa medida, quando diz que “A tragédia procura o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo”.²¹

Podemos começar questionando o que Aristóteles quis dizer com “dentro de um período do sol”. Seria o período de vinte e quatro (24) horas, ou seria o período de doze (12) horas, considerando apenas o período do nascer ao pôr do sol? Diversos estudiosos se debatem em relação a esse “tempo”. Alguns excluem o período noturno, considerando apenas o dia, outros discordam e afirmam que esse tempo é de vinte e quatro (24) horas, considerando o dia e a noite²².

Roubine consegue ser claro quando diz que qualquer que seja a interpretação que se faça da forma aristotélica, o dia natural (as vinte e quatro horas) traça um limite que o dramaturgo preocupado com a verossimilhança, evitará transpor²³.

Aqui é preciso lembrar as condições do teatro antigo na Grécia, onde os recursos para realizar as dramatizações decerto não permitiam transpor o dia natural, pois precisava-se da luz do sol, já que não se podia usufruir de recursos dos quais o teatro moderno dispõe. Também não havia como encenar ações que sugerissem passagem de dias.

Quanto à unidade de lugar, o estagirita não a considerou em suas anotações. Alguns comentadores da *Poética* procuraram abordar esse problema, já que Aristóteles não deixou orientações sobre essa questão do espaço. Voltando a Roubine, vejamos o que ele diz:

Assim seria melhor que a cena representasse uma região limitada em vez de diversas regiões, uma cidade em vez de uma província, um palácio em vez de uma cidade. A norma poderia ser determinada com relação ao tempo.²⁴

²⁰ ROUBINE, Jean-jacques. *Introdução às grandes Teorias do Teatro* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 42

²¹ ARISTÓTELES, op. cit., cap. V, p. 205

²² ROUBINE, op.cit., p. 43.

²³ Ibid., p. 43.

²⁴ Ibid., p. 47.

O que percebemos a esse respeito é, através da observação das tragédias, especialmente a que é citada pelo estagirita como sendo uma tragédia perfeita, *Édipo rei* de Sófocles. A observação feita é que o espaço utilizado no tempo da ação é apenas o palácio do rei, os outros espaços relacionados ao enredo são apenas referenciados pelo coro, e o leitor/espectador toma conhecimento sobre o espaço através dessas narrativas. Cabem aqui, para reforçar esse argumento, as palavras de Sandra Luna: “Da mesma forma em que a ação é extremamente compactada no tempo, assim acontece com a dimensão espacial dessa tragédia, o castelo do tirano sendo o centro da representação”.²⁵

Podemos também, para esclarecer melhor essa noção de espaço na tragédia, fazer uma analogia com as narrativas épicas, que segundo Aristóteles podem fazer uso da liberdade de espaço para ganhar diversos efeitos positivos, como por exemplo, a variação de cenário. Quanto à tragédia, ela não pode assemelhar-se a essas narrativas, a tragédia participa de outra realidade em relação ao espaço. Ela está relacionada às possibilidades que o teatro oferece.

1.1.2.3. – Das ações simples e complexas

Segundo Aristóteles, as ações estão relacionadas com o que acontece em relação à mudança de fortuna. Elas podem ser simples ou complexas. As ações simples apresentam-se de maneira una e coerente, isto é, executam a imitação sem fazer uso da peripécia ou da anagnorisis. E, embora provoquem o sofrimento, as ações simples “não são consideradas como sendo dramaticamente elaboradas”²⁶. Essas ações não representam (em cena) as partes da ação que declinam para o trágico, ou seja, a mudança de fortuna acontece fora da ação, antes de começar a representação. Diz Aristóteles:

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que elas imitam.

Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação da fortuna, sem peripécia ou reconhecimento.²⁷

A exemplo disso, podemos pensar em *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, que, no início da ação, já mostra o sofrimento de Prometeu por causa da punição imposta por Zeus. A ação da peça se dá apenas no acompanhamento da dor sofrida por aquele deus, pelo fato de ter

²⁵ LUNA, op. cit., p. 252.

²⁶ Ibid, p. 255.

²⁷ ARISTÓTELES, op. cit., cap. X, p. 210.

roubado o fogo dos deuses para doá-los aos homens. Por esse motivo, Prometeu foi merecedor daquele castigo.

Como se pode observar, a ação que envolve o sofrimento de Prometeu não apresenta nenhuma mudança de fortuna, por isso, podemos pensar em *Prometeu Acorrentado* como uma tragédia que apresenta ação simples.

Com relação às ações complexas, a mudança de fortuna passa a ser representada em cena. A catástrofe é construída diante dos olhos do leitor/espectador. Para isso, os tragediógrafos fazem uso do que Aristóteles chama de *peripeteia* (peripécia) e *anagnorisis* (reconhecimento), estratégias que funcionam para deixar a ação mais interessante.

A peripécia é uma inversão da ação em seu contrário, uma espécie de surpresa para corroborar com o efeito impactante da tragicidade, é a mutação dos sucessos em seus contrários. Vejamos as palavras do mestre: “Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente”.²⁸

Percebemos que trata-se de algo que é inopinado para o herói, e porque não dizer, também para o leitor/espectador, como bem reforça Malhadas (2003, p. 31), há um lance (*Bolé*) que faz a ação tomar uma direção contrária à expectativa criada pelos fatos, ou contrária ao que os fatos pareciam fazer prever. Podemos encerrar essas notas sobre a peripécia com as palavras de Luna.

Preferimos considerar a peripécia como o tratamento dramático da inversão da situação, uma estratégia para surpreender a audiência e com isso amplificar o efeito trágico, já que este surgirá inesperado e repentinamente.²⁹

A *anagnorisis* é o reconhecimento de fatos que antes não estavam claros, é a passagem do ignorar para o conhecer, reconhecimento de circunstâncias antes desconhecidas, uma espécie de transformação de um estado de ignorância para um estado de conhecimento de uma relação entre as personagens. Vejamos o que diz o estagirita: “O reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”.³⁰

²⁸ Ibid., cap. 11, p. 210.

²⁹ LUNA, op. cit., p. 257.

³⁰ ARISTÓTELES, op. cit., cap. XI, p. 201

O reconhecimento, segundo Aristóteles, pode se dar através de: “sinais do corpo”, “despertar da memória”, “silogismo”, “paralogismo”, mas, de todos, os melhores são os que se originam da própria intriga³¹.

O estagirita ainda afirma que a forma mais bela de reconhecimento é a que se dá junto com a peripécia, e assinala como exemplo a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles³². Quando Édipo procede ao reconhecimento do assassino de Laio, este não será outro, senão ele mesmo. Malhadas (2003 p. 33), reforça essas palavras, dizendo que “a mudança de fortuna está assegurada pela ação e não por outros elementos estranhos a ela”. Consideramos, para encerrarmos essa parte, a conclusão de Sandra Luna:

Pelo exposto nessa seção, é possível concluir que a poética recomenda que a ação trágica em uma tragédia perfeita deve ser una, portanto, estruturada em torno de um eixo centralizador, concentrada e verossímil, desenvolvendo-se, de forma “complexa”, através de uma peripécia, isto é, sofrendo um processo de inversão, de preferência coincidente com um processo de reconhecimento, *anagnorisis*, ambos favorecedores do elemento surpresa que caracteriza uma situação inesperada.³³

1.1.2.4. Do erro trágico

Começemos, então, pelas palavras do mestre:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e, além disso, deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem se representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância – nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme os sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão.

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tieste ou outros insígnies representantes de famílias ilustres.³⁴

³¹Ibid., cap. XVI, p 215 ss.

³²Ibid, cap. 11, p. 210.

³³LUNA, op. cit., p. 261.

³⁴ARISTÓTELES, op. cit., cap. XIII, p. 212.

Assim, para Aristóteles, as tragédias “mais belas” devem apresentar ações complexas, e não devem imitar homens muito bons, nem homens muito maus. A imitação deve se dar por homens que se identifiquem em situação intermediária, que não se distinguem de forma intensificada pelas suas qualidades, ou pela justiça, porém devem imitar homens que desfrutem de reputação³⁵.

Então, nesse sentido, Aristóteles apresenta *Édipo rei*, como sendo uma tragédia perfeita, Édipo, o herói da ação, como bem disse Aristóteles, não se distingue muito pela sua bondade, nem tampouco pela sua maldade, ele é um herói que se caracteriza numa situação intermediária, e, ao mesmo tempo, desfruta de grande reputação, pois, naquele momento da tragédia, Édipo é o representante de Tebas. Depois, cai num infortúnio por causa de um erro involuntário cometido no passado, e, que vem à tona, erro que o estagirita classifica como *hamartia*.

Ao analisar os conceitos expressos na *Poética* de Aristóteles, Sandra Luna afirma que a *hamartia* assume uma função importante na estrutura da tragédia, a de causar a inversão da situação, a peripécia. Isto é, a *hamartia* é concebida como uma forma de artifício dramático, que desencadeará os episódios causadores da catástrofe³⁶.

Nesse sentido, a *hamartia* é uma ação errônea, uma transgressão, um ato nocivo que, mesmo sendo praticado por ignorância, não isenta o agente do erro, o herói, de responsabilidade. Assim, a catástrofe não funciona como punição, mas como o resultado da ação maléfica, ainda que seja involuntária³⁷.

Jean Pierre Vernant diz que

(...) a culpabilidade trágica se estabelece entre a antiga concepção religiosa de erro-poluição, de *hamartia*, de doença do espírito, delírio enviado pelos deuses que necessariamente engendra o crime, e a concepção nova que o culpado, Hamartôn, e sobretudo Adikôn, é definido como aquele que, sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer um delito.³⁸

É, pois a *hamartia* esse erro involuntário que desencadeará os episódios causadores da catástrofe. Funciona como se a ação do herói constituísse a sua própria desgraça, Vernant (2005. p. 35) infere que “a *hamartia* é uma doença mental, o criminoso é a presa de um delírio, é um homem que perdeu o senso”.

³⁵ ARISTÓTELES. cap. XVI, p. 212.

³⁶ LUNA, op. cit, p. 277

³⁷ Ibid., p. 267.

³⁸ VERNANT, op. cit., p.22.

Aqui a noção de erro, no sentido aristotélico, é desencadeada pela ação do herói, mas como diria Vernant:

Em lugar de emanar do agente como sua fonte, a ação o envolve e arrasta, englobando-o numa potência que escapa a ele tanto que se estende, no espaço e no tempo, muito além de sua pessoa. O agente está preso na ação, não é seu autor. Permanece incluso nela.³⁹

A experiência do erro é uma espécie de “delito não intencional” – numa tragédia perfeita, segundo os pressupostos aristotélicos – podemos dizer que se trata de uma “cegueira do espírito”, uma falta nefasta em que o herói está envolvido sem conhecimento exato das circunstâncias que o envolvem. Assim, como bem exemplificou o estagirita, insistamos em observar *Édipo rei* de Sófocles, como um exemplo de uma tragédia perfeita. Relendo a peça em uma ordem fabular cronológica, é possível compreender melhor a ocorrência da *hamartia*, vejamos. Laio foi advertido que não devia ter filhos, pois, caso procriasse, seu rebento haveria de assassinar o pai e desposar a mãe, e aquele povo sofreria diversos males se tal profecia fosse cumprida. Pois bem, como conhecemos, da união de Laio e Jocasta nasceu Édipo, desafiando o oráculo. Sabedor da profecia, Laio resolve dar um fim à vida de Édipo, mas o mensageiro encarregado de tal missão resolve não obedecer às ordens do seu senhor. Édipo é salvo, passa a viver em Corinto com pais adotivos. Depois, já adulto – conhecedor da profecia – foge de Corinto, e, inconscientemente, vai de encontro ao seu destino. Ao encontrar com Laio no caminho – não sabendo de quem se tratava – é inquirido e reage matando aquele “estranho”, que tentava surrá-lo. Chegando em Tebas, revela-se como sábio, descobrindo o segredo da esfinge, e, como era de se esperar, desposa a rainha tornando-se o rei em Tebas. É aí que reside o delito não intencional. A falta nefasta do herói é inconsciente, Édipo é culpado e ao mesmo tempo não o é, pois o erro foi involuntário, e causa ao mesmo tempo terror e compaixão. E segundo o estagirita, é nisto que consiste a *hamartia*. Luna diz que

Aristóteles estava mais do que certo em pretender que numa tragédia perfeita esse erro seja involuntário, já que tal artifício mascara com bastante efetividade a racionalização do trágico levada a cabo pela tragédia. É que o erro involuntário deixa mais espaço para a tessitura de elementos essencialmente trágicos na trama, sugerindo intervenção da fatalidade, do destino, das maldições, portanto, do imprevisto, do imerecido, do incompreensível.⁴⁰

³⁹ Ibid., p. 36.

⁴⁰ LUNA, op. cit., p. 278.

Outros aspectos relacionados à *hamartia*, mas que não constam nos fundamentos da *Poética* de Aristóteles, são as noções de *até* e *hybris*, que, também aparecem nas tragédias elaboradas pelos gregos naquele período.

A *até* se revela como uma espécie de força que está acima da vontade do herói, uma forma de mostrar a soberania divina, o destino escolhido pelos deuses que acompanha a trajetória dos descendentes do herói, a exemplo do que Édipo faz com a trilogia “Laio, Édipo e Os Sete Contra Tebas”. Segundo Leski (2003, p. 104), “As três tragédias são movidas pelo tema da maldição de família que persegue a casa de Laio através das gerações, até que desmorona na mais completa ruína”. São fatalidades decididas pelos deuses que se caracterizam mais como uma maldição familiar para intensificar o “efeito trágico”. Vernant encara a *até* como uma espécie de

(...) realidade mítica, um número sinistro que se manifesta sob múltiplas formas, em momentos diferentes, na alma do homem e fora dele; é uma força de desgraça que engloba, ao lado do criminoso, o próprio crime, seus antecedentes mais longínquos, as motivações psicológicas da falta, suas conseqüências, a poluição que ela traz, o castigo que ele prepara para o culpado e para sua descendência.⁴¹

Nesse sentido, considerando a trilogia esquiliana, podemos pensar novamente em Etéocles em *Os Sete Contra Tebas* que, ao escutar a voz do seu irmão Polinices, profere suas primeiras palavras como uma forma de lamento sobre a sorte de sua malfadada estirpe, odiada pelos deuses. Quando interpelado pelo coro, que o aconselha a oferecer um sacrifício aos deuses para que a ira deles seja aplacada, Etéocles rejeita a sugestão, pois já se sente abandonado por eles, e parte para a consumação do ato, o fratricídio⁴². Um crime que consolida o final da maldição imposta àquela família.

Aqui ainda podemos pensar na maldição que também atingiu os átridas a partir dos conflitos que envolveram os irmãos Atreu e Tieste, e o seu “desfecho canibalesco”, passando pelos crimes que envolveram Agamenon, Clitemnesta e Orestes, como uma fúria destruidora que impelem as ações do homem em direção à catástrofe.

Assim, podemos inferir que a *até* é uma espécie de “força nefasta” de erros acontecidos no passado e que repercutem, transferidos de geração a geração.

Quanto à *hybris*, ela mostra-se, também, como um elemento que reforça a tragicidade do herói na ação. É uma espécie de desmedida, uma soberba do herói, uma arrogância que o move para a desgraça. Podemos dizer que a *hybris* está relacionada com a transgressão do

⁴¹ VERNANT, op. cit., p. 14

⁴² LESKY, op. cit., p. 106.

herói, e funciona como elemento fundamental para a construção do "efeito trágico", faz com que o leitor/espectador mantenha-se dividido em relação ao excesso (*hybris*), que sugere culpa, e ao erro que, sendo involuntário (*hamartia*), ameniza a culpa. Vale lembrar que, embora o erro involuntário pareça mais trágico, muitos dos mitos trágicos que inspiram as tragédias são erros voluntários, cometidos por agentes que agem voluntariamente, conscientes de suas ações, como Medéia que mata os próprios filhos sabendo o que faz.

Voltando ao conflito que envolveu os irmãos Atreu e Tieste, podemos considerar que foi a *Hybris* que impulsionou Tieste a trair Atreu e, também, impulsionou Atreu a servir o banquete a Tieste com a carne dos filhos deste, comportamento que gerou a *até*, a maldição familiar sofrida pelos descendentes dos átridas.

Aqui lembramos também Prometeu. Quando ele quebra o acordo selado com os deuses e oferece o fogo aos homens, podemos dizer que ele foi impulsionado pela *hybris*, assim como, também Antígona é movida pela *hybris*, quando enfrenta a arrogância de Creonte, o mesmo podemos pensar de Medéia, de Creonte e de Agamenon.

Assim, diremos que a *hybris* consiste numa espécie de desmedida, uma marca excessiva do caráter do herói que o impele para a ação que provoca a desgraça. Observemos as palavras de Sandra Luna:

Deve-se ressaltar que, nas tragédias em que a *hamartia* aparece associada a *até* e/ou a *hybris*, as relações entre esses conceitos nem sempre são previsíveis. Algumas vezes, por exemplo, é a *hybris* do herói que desencadeia a *até*, sobre ele e sobre os seus descendentes, criando oportunidades para a *hamartia* que, por sua vez, reforçaria a *até* com relação às gerações vindouras, outras vezes, a *até* já pesa sobre o herói, e a *hybris* parece ser apenas uma forma de justificar a responsabilidade do herói sobre sua *hamartia*.⁴³

Podemos então dizer que a *até* e a *hybris* são conceitos que se aproximam do universo mítico e religioso do povo grego do século V a.C. , e que são necessários para articular a *hamartia* e provocar o efeito de tragicidade da ação.

1.1.2.5. Da Construção de personagens

Partindo do pressuposto de que a tragédia empresta dignidade ao homem, e que imita os homens melhores do que eles são, podemos dizer que os pressupostos aristotélicos procuram moldar os caracteres dos personagens de uma tragédia que se mostra perfeita como “bons”,

⁴³ LUNA, op. cit., p. 315.

“convenientes”, “semelhantes” e “coerentes”. Diversos estudiosos vêm se dedicando aos estudos desses caracteres, fazendo surgir muitas divergências.

No tocante a esses personagens serem “bons”, podemos sugerir o que F. L. Lucas afirma: “Debatam-se os críticos como quiserem, é claro, quanto menos pelo contexto, que “bons” (*krestá*) aqui significa “nobres, excelentes” (noble, fine)”⁴⁴. Em outras palavras o autor diz que “bons” significa dignos, personagens dignificados, superiores a homens comuns e normais. Assim, podemos pensar em *Édipo* rei que, como representante do povo tebano, estava preocupado em remediar os males sofridos por aquele povo, e inicia uma investigação preocupado em desvendar o mistério daquela situação, mistério esse que ocasionou a sua ruína. Melhor ainda é pensar no exemplo que nos dá o próprio Aristóteles, dizendo que em suas epopéias, Homero dignificou todos os seus heróis, inclusive Aquiles, que era, na expressão do filósofo, “um paradigma de rudeza”.

A segunda característica do caráter, segundo Aristóteles, é a “conveniência”, ou seja, a adequação ao *status* social que representam, segundo Luna: “os personagens deviam respeitar os traços generalizantes que os permitem ser conhecidos como membros da tribo”⁴⁵. Melhor dizendo, “tribo” de homens, de mulheres, de reis, de rainhas, de nobres... Se há um rei, que se comporte como um rei, se há um nobre, que se comporte como um nobre, é nisto que consistiria a *conveniência*, a adequação do caráter em uma tragédia que se quer perfeita.

Outra qualidade do caráter é a “semelhança”, qualidade que tem gerado diversas controvérsias, Eudoro de Souza, comentando *A Poética* de Aristóteles, diz que o herói de uma tragédia deveria ser bom, mas também, deveria ser semelhante a nós, para despertar sentimentos de terror e piedade⁴⁶. Outros dizem que essa semelhança deve ser em relação à vida, outros semelhantes aos mitos⁴⁷.

Podemos considerar aqui, estimulados pela lei de verossimilhança, que essa *semelhança* possa se relacionar à realidade dos mitos cultivados pela sociedade grega, sem se distanciar muito da própria realidade.

Convém pensar aqui em personagens como Agamenon, Antígona, Édipo, Tieste, Electra, Hipólito, entre outros nomes que estão relacionados à cultura do povo helênico, mas que conseguem também a empatia e a adesão por força de alguma identidade com o público.

Por fim, passemos para a quarta qualidade do caráter das personagens, a “coerência”. Até aqui, parece que não se apresentou divergências a respeito dessa caracterização.

⁴⁴ F.L. Lucas, apud. LUNA, op. cit., p. 284.

⁴⁵ LUNA, op. cit., p. 286.

⁴⁶ SOUZA, Eudoro de, apud ARISTÓTELES, op. cit., p. 252.

⁴⁷ LUNA. 2005, p. 287.

Aristóteles diz que os personagens, em suas ações, devem se apresentar de forma coerente e/ou mesmo quando a apresentação fosse incoerente, deveria mostrar-se incoerente coerentemente. Como exemplo podemos pensar em *Édipo rei* de Sófocles - tragédia perfeita na concepção de Aristóteles – onde o herói, Édipo, apresenta-se de forma coerente em suas ações.

Portanto, a representação das ações, as atitudes e os dizeres das personagens precisam estar relacionados com a lei de verossimilhança e necessidade, para que a construção da ação trágica possa causar a compaixão e a empatia do público.

1.1.2.6. Sobre a *Katharsis*

O efeito trágico é o elemento mais significativo que distingue a tragédia de outros tipos de arte poética. Segundo Aristóteles, a ação trágica deve ser dramatizada ou construída de tal modo que, quando ouvirem os acontecimentos, ainda que não vejam, sintam o temor e a piedade⁴⁸.

Podemos entender o temor como aquilo que assombra, e, assim, afasta o leitor/espectador, e a piedade como uma espécie de compaixão, um mal imerecido que provoca uma identificação e aproxima o leitor/espectador, ou seja, ele se compadece daquela espécie de mal sofrido pelo herói, surge aí o que estudiosos chamam de empatia.

Roubine afirma que esses dois tipos de emoções se distinguem pela orientação do afeto. No caso da *piedade*, trata-se de uma emoção altruísta: no espetáculo, eu me apiedo do sofrimento de um outro homem que sofre sem tê-lo merecido. Já no caso do *terror*, é uma emoção egocêntrica: fico aterrorizado perante a idéia de que eu mesmo poderia vivenciar aquela experiência à qual assisto⁴⁹.

Podemos aqui, seguir a orientação presente em Luna⁵⁰, onde prefere seguir os passos de Lessing e John Jones, optando pelas referências “temor” e “piedade” em vez de “terror” e “compaixão”.

Aqui, a *piedade* e o *medo*, que o espectador experimenta, são como purificados da amargura que o impregna na realidade. Pois, ao mesmo tempo em que o espectador fica triste

⁴⁸ ARISTÓTELES, op. cit., cap. XV, p. 83.

⁴⁹ ROUBINE, op. cit., p. 19.

⁵⁰ LUNA, op. cit., p. 221/222.

no contato com o que está sendo representado, ele também goza da beleza da ação representada⁵¹.

Assim, podemos inferir que os espectadores serão purificados das paixões, cujas faltas os heróis trágicos expiam com a própria destruição, e se tornarão melhores ao aumentarem sua empatia, ou ao se verem livres de um excesso de emoções.

A esse tipo de relação que aciona empatia, temor e piedade, Aristóteles classifica como *catarse* (*katharsis*). Ao longo dos tempos, surgiram diversas interpretações e diferentes críticos emprestaram várias conotações ao termo. Moisés (1928) diz que o filósofo grego tomou a palavra emprestada da medicina, contexto no qual a *katharsis* seria a eliminação dos humores corporais que eram prejudiciais à saúde, e, para reestruturar a saúde do corpo, havia a purgação. Adiante ele explica também que antes o termo era empregado com o sentido religioso, uma espécie de purificação ritual, batismo ou cerimônia de iniciação.⁵² Ao longo dos tempos, vários estudiosos debatem-se com esse conflito, uns concordam com o termo purgação, outros com o termo purificação. Nos dois casos o que podemos perceber é que tanto a expressão purgação, quanto a purificação proporcionam no ser humano o alívio das tensões e o medo de viver situações infaustas parecidas com as dos heróis.

Roubine é muito preciso quando diz:

Ora, esse termo que nunca encontrou tradução irrefutável (purgação? Purificação?), Aristóteles o utiliza apenas uma única vez e não julga necessário propor uma definição explícita, como se tratasse de um conceito trivial de utilização absolutamente corrente.⁵³

O que não podemos esquecer é que para Aristóteles a ação é o que mais importa na tragédia, e do princípio ao fim, cabe aos tragediógrafos embelezar essas ações com aquilo que desperta sentimentos como o temor e a piedade, para que o espectador, como disse Aristóteles, ainda que não veja a representação dessas ações, sintam tais emoções⁵⁴.

Vejamos as palavras de Sandra Luna:

“(...) Pensamos que, mesmo reconhecendo a duplicidade de sentidos sugerida pela própria palavra grega, ambos os significados nos autorizam a considerar que, para Aristóteles, é positivo o efeito da arte trágica sobre os homens, sendo esse o fundamento mesmo de seu argumento que temos assinalado como reação à concepção platônica sobre a poesia imitativa.

⁵¹ ROUBINE, op. cit., p. 20.

⁵² MOISÉ, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. – São Paulo: Cultrix, 2004, p. 71.

⁵³ ROUBINE, op. cit., p. 19

⁵⁴ ARISTÓTELES. op. cit., cap. XV, p. 83.

Enquanto Platão encoraja os homens a sufocar suas paixões exercitando a abstinência e, por isso mesmo desmerecia a arte, por reconhecer nesta um meio de incitar as paixões, Aristóteles sugere com a catarse que a arte tem realmente o poder de reproduzir nos homens estados emocionais, sendo que esse processo de reprodução de estados emocionais através da arte trágica opera no sentido de ‘educar’ essas emoções”.⁵⁵

Nesse sentido, podemos afirmar que, para o estagirita, a forma como o espectador aceita e se envolve com os acontecimentos, ou seja, a recepção do espectador em relação ao que está sendo representado, está relacionado com o efeito produzido pelo desenvolvimento das ações.

Aristóteles parece encontrar nesse conceito uma espécie de exercício moral, é como se ele quisesse dar uma resposta a Platão sobre o prazer e o aprendizado emocional proporcionado pela arte. Arte que exprime sua grande finalidade, o grande objetivo perseguido pelo artífice da palavra, o efeito da tragédia, a catarse, a purificação das emoções.

1.1.2.7. Sobre a verossimilhança e a necessidade

Podemos começar partindo do pressuposto de que a tragédia grega, tanto do ponto de vista formal quanto temático, apresenta-se como universo de expectativas de uma referida cultura e de uma referida época. Nesse sentido, os tragediógrafos usam diversos recursos. Além dos que já foram mencionados, reservamos esse espaço para conjecturar sobre a questão da verossimilhança. Observemos as palavras do mestre:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade, com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outros as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.⁵⁶

Diante do exposto, podemos dizer que a poesia não tem compromisso com o real (como a história), pois ela preocupa-se com a verossimilhança e não com a verdade dos fatos. Nesse sentido, a poesia afasta-se da definição de verdade. É certo que os tragediógrafos gregos compuseram muito de suas peças, relacionando as suas realidades contemporâneas com

⁵⁵ LUNA, op. cit., p. 215.

⁵⁶ ARISTÓTELES, op. cit., cap. IX, p. 209

realidades pretéritas, todavia mostravam essas “realidades” sem compromisso com o mundo real. É certo também, que podemos imaginar como aquelas sociedades comportavam-se, como faziam seus cultos religiosos, como agiam diante da relação com o divino, seus mitos, suas crenças, suas verdades... mas apenas como suposição, como dizia o estagirita, apenas como “imitação da realidade” daquele povo. A imaginação dominava as ações desenvolvidas pelo poeta. A esse respeito, Luna diz que:

A tragédia grega faz uso de inúmeros recursos para parecer verossímil, para emprestar um sentido de realidade às tramas, para torná-las aceitáveis. Esse cuidado com a verossimilhança se justificava, sobretudo, porque na escolha dos temas, os tragediógrafos se viam compelidos a respeitar os limites que confinavam a poesia aos domínios da imaginação.⁵⁷

Nesse sentido, os tragediógrafos, mesmo com liberdade para tramar as ações a partir da imaginação, são compelidos a investir nas leis de verossimilhança e nas relações de causalidade. Mesmo impelidos a investir em torno do mito e de suas dimensões universais, eles perfazem outros caminhos para conferir verossimilhança às ações por meio de investidas consideradas ousadas pela historicidade.⁵⁸

Nesse contexto, Roubine infere que o poeta e o dramaturgo não têm as mesmas obrigações impostas ao historiador. Não se poderia pedir ao poeta o que é da alçada do historiador, e, do historiador o que é da alçada do poeta.⁵⁹ Isso, uma ou outra vez pode acontecer. A exemplo disso, podemos pensar nos *Persas* de Ésquilo, peça que está relacionada com os acontecimentos da guerra que envolveu os gregos e os persas comandados por Xerxes, guerra esta da qual o próprio Ésquilo participou. O fato de ter ele participado desse evento histórico faz com que parte daqueles acontecimentos sejam narrados em sua peça, contudo, sua tragédia pertence ao campo do ficcional e sua lei é a verossimilhança, e não à veracidade dos fatos dramatizados.

Aqui poderia surgir a pergunta, e os tragediógrafos gregos não estavam sempre fazendo atualização histórica dos seus mitos, dos seus costumes, dos seus rituais, da sua realidade? Para responder a essa pergunta, deixemo-nos conduzir, mais uma vez, pelas palavras de Luna: “A tragédia grega se esforçava não para representar a realidade ancestral dos mitos, mas para tornar a tradição mítica significativa em seu novo contexto”.⁶⁰

⁵⁷ LUNA, op. cit., p. 155.

⁵⁸ Ibid, p. 156

⁵⁹ ROUBINE, op. cit., p. 35.

⁶⁰ LUNA, op.cit., p. 158.

Roubine, também responde a essa pergunta dizendo que as ações não devem visar o real, as ações não se baseiam sobre o que realmente aconteceu, mas sobre o possível, o que poderia ter acontecido, porém essa noção de possível é limitada pelo verossímil e pelo necessário, ou como já dissemos anteriormente, algo que em uma sociedade, em uma determinada época acredita-se ser possível.⁶¹

Pensando na questão da necessidade, podemos lembrar as palavras de Aristóteles que diz que:

Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação.⁶²

Desse modo, podemos lembrar a tragédia *Agamenon* de Ésquilo, frisando uma ilustração de Eudoro de Souza sobre a questão da necessidade – “É necessário que o lobo devore o cordeiro” – por uma questão de lógica da causalidade, as ações trágicas realizam-se como conseqüências necessárias e verossímeis de ações progressas. Assim, por exemplo, compreende-se que Clitemnestra tenha decidido matar seu esposo Agamenon, pois o Átrida cometera o ato de sacrificar a sua própria filha, Ifigênia, tendo abandonado a sua residência durante a Guerra de Tróia, por um período de dez anos, e, ao retornar, apareceu acompanhado de Cassandra, sua amante. Somando-se a tudo isso Clitemnestra havia se envolvido numa relação extraconjugal com Egisto, primo de Agamenon, que também queria vingar-se pelo ato canibalesco provocado pelo pai de Agamenon (Atreu) em relação a Tieste (pai de Egisto), observa-se como as ações convergem para instigar Clitemnestra a assassinar Agamenon, apresentando ao coro os motivos que a levaram a praticar o crime. Os assassinatos por motivo de vingança nessa família não param por aí. Na segunda peça da trilogia sempre em conseqüência de uma lógica de causalidade, “uma coisa por causa da outra”, Clitemnestra, por sua vez, será assassinada pelo seu filho Orestes. Aqui, verossimilhança, necessidade e causalidade se articulam por uma questão de vingança.

Para justificar nossas palavras, Tomemos por referência as palavras de Eudoro de Souza, nos comentários que faz à *Poética* de Aristóteles.

Na poesia, o “universal” consiste em narrar, não o que aconteceu, mas “o que poderia acontecer” – “O que é [acontecer] segundo a verossimilhança e a necessidade”. Noutros termos, o “universal”, em poesia, é a coerência, a íntima

⁶¹ Ibid, p. 15.

⁶² ARISTÓTELES, op. cit., cap. XV, p. 214.

conexão dos fatos e das ações, as próprias ações entre si ligadas por liames de verossimilhança e necessidade. (...) “Acontecido” e “acontecível” são ambos verossímeis; mas só os acontecimentos ligados por conexão causal são necessários. Quer dizer: pelo lado da verossimilhança, haveria um ponto de contato entre história e poesia; contudo, a poesia ultrapassa a história, na medida em que o âmbito do acontecível excede o do acontecido.⁶³

Assim, concluímos nossas considerações acerca da tragédia grega, que são necessárias à compreensão do desenvolvimento do gênero dramático desde o legado grego até a modernidade. Passemos agora para a tragédia latina para melhor compreendermos como se deu esse processo de transformação, ainda na antiguidade clássica.

1.2. Sobre a Tragédia Latina

Decididos a homenagear o rei (Hierão II) de Siracusa em visita a Roma em 240 a.C., o senado romano resolveu organizar apresentações semelhantes às que eram feitas em Siracusa e nas cidades gregas. Nesse sentido, podemos acreditar que a *tragédia Latina* tem início a partir dessa atitude do senado que, segundo Pierre Grimal, nasce como uma espécie de tragédia em “*coturnos*”, peças em que as personagens eram gregas e as vestimentas (figurinos), também eram à moda dos gregos.⁶⁴

Grimal afirma ainda que a imitação que os latinos faziam dos gregos era por razões religiosas, e não como espécie de plágio. A ordem era apresentar aos deuses romanos espetáculos que lhes eram agradáveis nas cidades gregas. Desse modo, o teatro teria o valor de um ritual que devia ser organizado em prol da vitória dos romanos sobre os cartagineses.⁶⁵

Ao longo dos tempos, esses rituais foram sofrendo alterações e os poetas romanos começaram a compor suas tragédias mais voltadas para a sua civilização, mas sem que, por isso, se desviassem da tradição grega. Eram as chamadas tragédias *pretextas*, onde os heróis eram homens importantes do magistrato romano⁶⁶.

É interessante observar que, aquelas tragédias em *coturnos*, representadas a partir de 240 a.C., já se apoiavam numa intriga e numa ação definidas. Outra característica do teatro romano, segundo Grimal, é a existência de três tipos de dados, a saber: Um texto falado, escrito em versos jâmbicos ou trocaicos, que correspondiam aos diálogos e monólogos do teatro grego, e outros dois tipos de cantigas, um tipo escrita em versos mostrando sempre a mesma métrica, e outro em versos com ritmo variado, essas cantigas não correspondiam às

⁶³ SOUZA, E. apud ARISTÓTELES, op. cit., p. 245/246.

⁶⁴ GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo* – Lisboa: Edições 70, 1978, p. 81.

⁶⁵ Ibid., p. 81.

⁶⁶ Ibid., p. 81.

monodias e as partes líricas do teatro grego, mas pareciam imitar o estilo dos jogos cênicos, que foram anteriores ao teatro propriamente dito.⁶⁷

Outro aspecto que Pierre Grimal mostra está voltado para a riqueza cênica, a abundância dos figurinos e dos acessórios e a sumptuosidade da encenação, costumes herdados dos jogos romanos. Faziam-se as grandes procissões para acompanhar as estátuas das divindades e as grandes autoridades procuravam mostrar o que possuíam de magnífico, como móveis, pratas, obras encomendadas, as conquistas das campanhas militares, e, se vestiam com figurinos riquíssimos. Assim, o teatro romano caminha para outros espetáculos, como as apresentações ao circo e depois ao anfiteatro.⁶⁸

Que os latinos se espelharam nas tragédias gregas para expressar as suas encenações, isso é notável, porém, não podemos negar aqui o gesto que eles tinham pela beleza do texto bem constituído, a leveza e o ritmo das palavras e pelo canto da música. O povo romano gostava do luxo e da sumptuosidade, pois isso representava o sentimento de poder provocado pela expansão do império, orgulho de ser um povo vencedor e ao mesmo tempo conquistador.

Assim, pensando nos autores que poderiam representar a arte trágica daquele povo, podemos começar por Lívio Adrónico. Este foi o primeiro a utilizar uma língua poética em Roma, tratando, de preferência, do ciclo troiano. Podemos elencar aqui algumas de suas peças como a tragédia *O cavalo de Tróia*, tema tirado de epopéias perdidas que, dava continuação às narrativas de Homero, tragédia pautada na cultura grega, mas voltada para reflexões políticas romanas. Outras tragédias escritas por Lívio foram *Hermíone*, *Aquiles*, *Ájax de Chicote* entre outras.⁶⁹

Seguindo o percurso de Pierre Grimal, podemos dizer que, o segundo poeta trágico romano foi Névio, que também escreveu uma tragédia chamada *Cavalo de Tróia*, outra chamada *Dânae*, outra *A partida de Heitor*, mas a tragédia que mais chamou a atenção foi *Licurgo*, que tratava dos infortúnios do Rei Licurgo, que quisera fugir com Dioniso do seu reino e foi acometido de loucuras, matando, assim, a mulher e seu filho.⁷⁰

Esse período, chamado por Grimal de época arcaica romana, conheceu Ênio (249-169 a.C.), considerado como o maior poeta trágico da época, originário da Itália Meridional, foi chamado de poeta trágico por excelência. Escreveu a tragédia *Aquiles*, peça que foi tão popular que, até nas suas comédias, Plauto cita alguns dos versos de Ênio. Escreveu *Alcméon*, voltada para o ciclo tebano. Quanto ao ciclo troiano escreveu *Ájax*, *Alexandre*, *Adrômaca*

⁶⁷ Ibid., p. 82

⁶⁸ Ibid., p. 86

⁶⁹ Ibid., p. 89 ss.

⁷⁰ Ibid., p. 92 ss.

Prisioneira, O resgate de Heitor, Hécuba, Ifigênia... mas a tragédia mais célebre desse autor é, segundo Pierre Grimal, *Medeia*, que apresenta alguns pontos em comum com a *Medéia* de Eurípides.⁷¹

Outro autor que se destacou nesse período foi Pacúvio, poeta trágico, considerado o mais romano de todos, e, nas suas obras, deixava transparecer uma grande força de imagens e uma excelente acuidade da visão, pois o mesmo também era pintor. Esse mesmo Pacúvio foi visto por Cícero como um poeta que estava acima de Sófocles. Exagero à parte, da obra de Pacúvio podemos apontar algumas tragédias como: *Duloretas* (Orestes escravo), *Iliona* (Filha mais velha de Príamo), *Períbea* (A mãe de Ajax), *Medo* (Filho de Medéia), entre outras. Poeta que tinha o gosto apurado pela grandeza da alma, e gostava, também, de efeitos cênicos, com aparições de fantasmas, de dragões voadores, foi, sem dúvida, o grande mestre da emoção.⁷²

Dos grandes poetas romanos do período arcaico, Grimal aponta Ácio como o último deles. Poeta e filósofo cuidadoso na utilização de palavras consideradas verdadeiramente latinas, usava-as com eloquência para um público que amava esse estilo, já que Ácio viveu num período romano em que a oratória estava em voga. Entre as suas tragédias podemos lembrar aqui as do ciclo de Aquiles: *Aquiles*, *Os Mirmidões*, *O combate diante das Naus*. Outras tragédias são: *Dolonéia*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Atreu* entre outras. Sabe-se que Ácio escreveu tragédias voltadas ao ciclo troiano, ao ciclo dos átridas, e ao ciclo tebano, e a relação de textos que ele elaborou é considerado como numeroso, ficando difícil relacionar aqui todos os títulos das suas tragédias.⁷³

Mas, se focalizarmos um pouco mais a nossa atenção para o teatro latino, podemos inferir as dificuldades que encontramos para o estudo da tradição latina. Considerando que nenhum texto dos tragediógrafos acima mencionados sobreviveu na íntegra, sendo conhecidos apenas por seus títulos, por fragmentos ou por referências indiretas, a *Arte Poética* de Horácio oferece-se como importante documento sobre a construção das tragédias. Diremos que Horácio, ao compor a sua epístola, mostra enorme preocupação com a estética do teatro romano, revelando as suas tendências e os males de que a tragédia latina poderia estar sofrendo. Diremos então que a *Arte Poética* de Horácio é a maior contribuição teórica acerca do teatro para os latinos e para a compreensão moderna sobre essa tradição dramática.

⁷¹ Ibid., p. 93 ss.

⁷² Ibid., p. 94 ss.

⁷³ Ibid., p. 96 ss.

Horácio elabora a sua *Arte Poética* abordando investigações que nos remetem às concepções de Aristóteles, complementando-as com investigações de filósofos posteriores ao estagirita.

Começemos, então, afirmando que, também para Horácio, a ação deve começar *In medias res*, isto é, no meio das coisas importantes, vejamos:

Tampouco se deve começar como certo autor cíclico outrora: Cantarei a sorte de Príamo e a guerra ilustre... que matéria nos dará esse prometedor, digna de tamanha boca aberta? Vai parir a montanha, nascerá um ridículo camundongo. Bem mais acertado andou este outro que nada planeja de modo inepto (...) Não inicia pela morte de Meléagro o regresso de Diomedes, nem pelo par de ovos a guerra de Tróia: Avança sempre rápido para o desfecho e arrebatada o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se fossem estes já conhecidos: abandona os passos que não espera possam brilhar graças ao tratamento e de tal forma nos ilude, de tal modo mistura verdade e mentira, que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim.⁷⁴

Quanto à extensão de uma tragédia, Horácio insiste em uma orientação não explicitada na *Poética* de Aristóteles, que dividia a ação trágica em relação às entradas do coro. Horácio, sob outra perspectiva, insiste que uma tragédia deve ser composta por nem menos, nem mais que cinco atos, observe. “ Para ser reclamada e voltar à cena, não deve uma peça ficar aquém nem ir além do quinto ato...”⁷⁵

Com relação aos personagens, Horácio repete algo que está em Aristóteles, pois insiste nas noções de *coerência e adequação ao tipo*. No que diz respeito à coerência ele diz que.⁷⁶

Deve-se ou seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo. Se o escritor reedita o celebrado Aquiles que este seja estrênuo, irascível, inexorável, impetuoso, declare que as leis não foram feitas para ele e tudo entregue à decisão das armas. Medéia será feroz e indomável; Ino, chorosa; Íxion, perverso; Io, erradia; Orestes, sorumbático. Quando se experimenta assunto nunca tentado em cena, quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma.⁷⁷

Já com relação à adequação ao tipo, ele recomenda o seguinte: “Não se atribua a um jovem o quinhão da velhice, nem ao menino o dum adulto; a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida.”⁷⁸

⁷⁴ HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 59

⁷⁵ HORÁCIO, op. cit., p. 60.

⁷⁶ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno* – João Pessoa: Idéia, 2008, p. 57.

⁷⁷ HORÁCIO, op. cit., 58/59

⁷⁸ Ibid., P. 60.

Com respeito à verossimilhança, Sandra Luna sugere que Horácio também demonstra essa preocupação, porém, aborda esse e outros assuntos de forma bem menos elaborada que Aristóteles, sendo as definições de Horácio mais alusivas que específicas.⁷⁹ Observemos as palavras do filósofo:

“A maioria dos poetas, ó pai e moços dignos do pai, deixamo-nos enganar por uma aparência de perfeição. Esfalfo-me por ser conciso e acabo obscuro; este busca a leveza e falta-lhe nervos e fôlego; aquele promete o sublime e sai empolado; um excede-se em cautelas com medo à tempestade e roja pelo chão; outro recorre ao maravilhoso para dar variedade a matéria uma e acaba pintando golfinhos no mato e javalis nas ondas”.⁸⁰

Horácio, assim como Aristóteles, insiste na definição de que o teatro é um poema que *imita* a realidade, no entanto, essa imitação deve ser de forma artística, pois, também para ele, o poeta precisa ser um artesão da palavra. Vejamos: “Vocês descendentes de Pompílio, retenham o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta aspereza”.⁸¹

Horácio acredita no engenho do poeta artífice, sem esquecer a importância da genialidade, do dom natural para o fazer poético. Observemos as palavras do autor, que diz o seguinte: “Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte, eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa”.⁸²

Outro aspecto que podemos elencar sobre a concepção horaciana está relacionado a violência. Para ele, o que devia prevalecer era o efeito artístico, pois as cenas que apresentam excesso de violência deviam ficar longe dos olhos do espectador, melhor que fossem apenas narradas e não mostradas. Vejamos:

As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloqüente. Não vá Medeia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmutará Prócne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim.⁸³

É significativo, ainda, lembrar o que Horácio observa em relação à função da arte:

⁷⁹ LUNA, op. cit., p. 55.

⁸⁰ HORÁCIO, op. cit., p.55

⁸¹ Ibid., p. 63.

⁸² Ibid., p. 67

⁸³ Ibid., p. 60

Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. (...) Arrebata todos os sufrágios que mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro sim, rende lucro aos sócias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada.⁸⁴

Assim, podemos concluir que, para Horácio a arte, ainda que de forma indireta, deve apresentar uma característica pedagógica, pois segundo as suas palavras, a arte deve ter a função de deleitar e instruir, de maneira que nem se afaste muito, nem se aproxime demasiado da realidade que cerca o leitor/espectador.

Um último nome que podemos citar sobre a tragédia latina é o de Sêneca, que aparece já no reinado de Nero, em meados do século I d. c.. De Sêneca existe uma compilação de nove peças, todas voltadas para temas gregos, melhor dizendo, derivam das tragédias gregas, mas a sua elaboração é diferente. Nas tragédias desse poeta, o tom declamatório prevalece cheio de eloqüência e muito rica em cantos líricos, mas Sêneca propõe em seus textos cenas de excessiva violência,⁸⁵ sendo, segundo Sandra Luna, o exacerbamento do *pathos*, uma das características mais marcantes de sua obra, ou o que ela chama de exploração das emoções catárticas com explicitação da violência.⁸⁶

Focalizando a nossa atenção em algumas de suas obras, podemos dizer que Sêneca não segue as recomendações de Horácio acerca da representação da violência, pois Horácio, como já mencionamos, abominava qualquer dramatização dos excessos de violência, segundo ele, essas cenas deviam ficar longe da vista dos espectadores.

Em Sêneca, as personagens trágicas são construídas de maneira a criminalizá-las por seus erros trágicos. Medéia por exemplo, passa a imagem de uma pessoa maligna, diabólica e terrível, uma personagem que agencia perversamente a desgraça e a dor. Frente aos olhos do público, ela assassina um filho, e espera Jasão, para assim assassinar o segundo filho à vista dele, melhor dizendo, a Medéia de Sêneca não chega a despertar a compaixão do leitor/espectador. A esse respeito, podemos observar as palavras de Luna:

O investimento de Sêneca no caráter desmesurado de Medeia é tão intenso que, quando se aproxima o momento compassivo, a retórica do poder maléfico da personagem deforma o *pathos*, acentuando-lhe o horror.⁸⁷

⁸⁴ Ibid., p. 65

⁸⁵ GRIMAL, op. cit., p. 101 ss.

⁸⁶ LUNA, op. cit., p. 61

⁸⁷ Ibid., p. 67.

Vale ainda dizer, pensando em *Medéia* que, enquanto os autores gregos não mostravam as cenas de morte, Sêneca procura dar ênfase a essas ações violentas, sua *Medéia* matando os próprios filhos em frente ao público é um exemplo desse aspecto de terror (ou do horrível) mostrado por ele. Um outro exemplo é o da tragédia *Tieste*, onde Atreu mostra ao seu irmão a cabeça dos filhos dos quais acabara de comer a carne do corpo. São essas representações de excêntricas atrocidades que caracterizam as tragédias de Sêneca e que estavam ao gosto do povo romano daquele período, pois eles tinham apreço por cenas fora do comum.

Esses investimentos nas ações violentas representadas na obra desse autor latino e sua retórica permeada de expressões de apresentação de cenas terríveis e grotescas servirão de modelo, séculos mais tarde, para os autores que aparecerão no final da Idade Média, e, também, para os precursores do drama moderno.

Podemos encerrar nossas palavras sobre Sêneca lembrando as palavras de Sandra Luna que diz que “Na concepção de Sêneca, registra-se sobretudo o mal, o terrível, a desgraça, antes que a peripeteia, a inversão no sentido das tragédias humanas.”⁸⁸

Sêneca permite-nos saltar para o teatro moderno, ainda que esse salto signifique uma lacuna de séculos, em Sêneca já estão esboçadas algumas das principais marcas do drama renascentista, por exemplo, a ênfase no indivíduo, a exibição das cenas violentas aos olhos do público, o culto a um estilo retórico elevado e o confinamento da tragédia aos domínios da nobreza, reis príncipes, ou grandes figuras lendárias sendo as únicas possíveis de povoar o universo trágico no papel de protagonistas. Considerando-se que o teatro e os textos dramáticos foram banidos pela Igreja Romana durante a Idade Média, compreende-se como, no Renascimento, tendo sido Sêneca o primeiro tragediógrafo a reaparecer no cenário europeu, sua dramaturgia serviu de modelo a esse ressurgimento do teatro. Essa dramaturgia moderna, contudo, pode ser melhor compreendida à luz dos escritos de um dos seus mais importantes teorizadores: Hegel.

1.3. Sobre Hegel e a tragédia na modernidade

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) é considerado o grande representante do idealismo filosófico da Europa do século XIX, e, na sua *Estética*, esse filósofo reservou um grande espaço para teorizar sobre o gênero dramático. Entre as idéias traçadas, várias de suas

⁸⁸ Ibid., p. 71

proposições têm servido de base à continuidade da teorização sobre o drama no mundo moderno.

Segundo Hegel, o drama oferece a reunião mais completa de todas as artes poéticas e possui o grau mais elevado da poesia. Hegel considera o drama superior aos gêneros épico e lírico, pois no drama está presente a subjetividade lírica e a objetividade épica. O épico apresenta ações em que se desenrolam acontecimentos voltados para o espírito nacional, enquanto no gênero lírico, um sujeito com vontade independente exprime seus sentimentos.

Observemos suas palavras quando ele compara o drama à epopéia. O drama, diz Hegel:

(...)tem de levar à intuição, tal como a epopéia, um acontecimento, um atuar, um agir; mas sobretudo naquilo que ocorre deve eliminar a exterioridade e colocar em seu lugar, como fundamento e eficácia o indivíduo autoconsciente e ativo.⁸⁹

Assim, enquanto espectadores, o que observamos diante de uma representação são personagens vivos que lutam por seus objetivos em meio a situações cheias de perigos.

Quanto à relação entre o drama e o lírico ele diz:

Por isso, por mais que o indivíduo, segundo o seu interior, também se torne o ponto central, a representação [darstellung] dramática não pode, porém, se satisfazer com as situações meramente líricas do ânimo e o sujeito permitir a descrições de feitos já realizados, em participação ociosa, ou em geral descrever gozos, intuições e sentimentos inativos; e sim o drama deve mostrar as situações e sua disposição determinadas por meio do caráter individual, que se decide por fins particulares e faz destes o conteúdo prático de seu si mesmo volitivo.⁹⁰

Nesse sentido, enquanto na poesia lírica o sujeito se manifesta de forma que exprime os sentimentos de sua alma, no drama o indivíduo não permanece preso apenas aos seus sentimentos, mas procura ele mesmo, através de suas ações, colher os frutos dos seus atos.

Assim, na concepção hegeliana, o drama expõe um interior e a sua realização exterior, uma situação que envolve o lírico e o épico numa realização do caráter das personagens em uma ação dramática.

Hegel propõe a unidade do drama sempre em observância com a epopéia e a lírica, pois, segundo o filósofo, essa unidade dramática diante da epopéia tem de se concentrar de forma mais rigorosa em si mesma, e, diante do lírico, os personagens não devem se

⁸⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle – São Paulo: Edusp, 2004, p. 202.

⁹⁰ HEGEL, op. cit., p. 203.

expressar em singularidade meramente lírica, resumidamente, ele incita que a unidade do drama deve apresentar uma coesão de natureza objetiva e subjetiva.⁹¹

Com relação à unidade do drama, Hegel, assim como os renascentistas, também se refere às unidades de tempo, de lugar e de ação. No que diz respeito à unidade de tempo, ele afirma que se nas representações podem ser concentrados grandes volumes de tempos, na intuição alguns anos não podem ser saltados de maneira rápida, em outras palavras, ele defende que o dramaturgo percorra um caminho intermediário, onde nem ofenda o direito da efetividade nem exija uma apreensão de forma exagerada da exatidão, contanto, que a representação do tempo possa ser observada em harmonia com a unidade de ação.⁹² Assim, em suas palavras

(...)se, por conseguinte, a ação, segundo todo o seu conteúdo e conflito, é inteiramente simples, a melhor coisa será também concentrar de modo simples o tempo de sua luta até a decisão. Se, ao contrário, ela necessita de caracteres consistentes, cujos estágios de desenvolvimento tornam necessárias muitas situações separadas no tempo, então se torna em si e para si impossível a unidade formal de uma duração sempre apenas relativa e totalmente convencional; e querer afastar uma tal representação[*darstellung*] do âmbito da poesia dramática porque vai contra aquela unidade de tempo estabelecida, não significa nada mais se não instituir como última instância de decisão a prosa da efetividade sensível sobre a verdade da poesia.⁹³

O que podemos observar é que Hegel propõe que precisa haver coerência na construção da unidade de tempo, seja na representação simples ou na representação mais complexa.

Quanto à unidade de lugar, ele infere que as regras rígidas de um local fechado das tragédias antigas já foram eliminadas, e que, se a representação é concentrada em poucos e grandes motivos, não necessita de mudanças variadas do palco, pois a mudança constante sem fundamento, de um lugar para outro, pode parecer inoportuno.⁹⁴ Melhor dizendo, ele sugere que o uso do local pelo dramaturgo seja, de certa forma, adequado, e não fira a efetividade da ação. Observemos mais uma vez algumas de suas palavras: “(...)recomenda-se a unidade de lugar pelo menos como algo por si mesmo compreensível e cômodo, na medida em que assim toda falta de clareza permaneça eliminada”.⁹⁵

Já em relação à unidade de ação, Hegel considera que seja esta a “verdadeira lei inviolável” do drama, pois ele diz que

⁹¹ Ibid., p. 206.

⁹² Ibid., p. 207

⁹³ Ibid., p. 207/208.

⁹⁴ Ibid., p. 206/207.

⁹⁵ Ibid., p. 207

toda ação deve, em geral já ter uma finalidade *determinada* que ela executa, pois mediante a ação o homem penetra ativamente na efetividade concreta, na qual também o mais universal se condensa e se limita imediatamente em aparição particular.⁹⁶

Hegel diz que a poesia dramática parte da necessidade de ver as atitudes humanas e suas ações representadas através de conflitos e de oposições. Assim, a ação dramática consiste num “agir colidente” e a unidade verdadeira pode ser fundamentada no “movimento total”, para que a colisão dos caracteres e dos fins particulares se apresente adequadamente, e supere sua contradição. Dessa forma, em sua concepção, a ação apresenta-se, ao mesmo tempo de modo subjetivo e objetivo.⁹⁷

Em seus escritos, o “fim verdadeiro” só será alcançado mediante a representação de uma luta “animada” entre personagens que lutam por objetivos opostos em situações repletas de dificuldades. Para ele, a energia dos personagens resulta em uma luta final, em que, vencidos os empreendimentos das ações humanas, ocorrerá o repouso.

Raymond Williams diz que na ação hegeliana da representação trágica, diversas reivindicações entram em conflitos inevitáveis, que são reconciliadas à custa da destruição das personagens que as defendiam, na resolução trágica. Nesse sentido, na tragédia moderna as personagens são mais individualizadas, ao mesmo tempo em que a justiça é mais abstrata. O destino individual é enfatizado acima da situação ética representada pela personagem.⁹⁸

Assim, embasados na noção hegeliana de drama unificado e de certa forma repleto de conflitos, podemos inferir que, para o filósofo alemão, a ação dramática reside nos conflitos e nas complicações geradas por esses conflitos.

Quanto à divisão da ação dramática, Hegel considera viável que uma peça seja dividida em atos, melhor dizendo, ele diz que em termos numéricos, o mais adequado é que se divida a ação em três atos. Aqui podemos lembrar as palavras de Aristóteles que relaciona a unidade do drama ao começo, meio e fim.

Podemos ver como Hegel concorda com as teorias de Aristóteles, pois, enquanto o filósofo grego, em suas definições, indica que a ação deve começar *in medias res*, no meio das coisas importantes, o filósofo alemão diz que é difícil determinar esse início, mas o conflito principal deve servir de parâmetro para definir o início da representação.

Com respeito ao fim, Hegel diz que só será concluído o drama quando a solução dos conflitos acontecer em todos os sentidos. Já com relação ao meio, ele afirma que se trata do

⁹⁶ Ibid., p. 208.

⁹⁷ Ibid., p. 208.

⁹⁸ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof – São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 56

momento em que “recaem a luta dos fins e a discórdia dos caracteres colidentes”. Dessa forma, em sua concepção, o drama deveria ser composto por três atos, esta seria a forma mais adequada para coincidir com os termos numéricos relacionados a *começo, meio e fim*.⁹⁹ Em suas palavras ele diz que

(...)Cada drama, de acordo com o que é mais adequado à coisa, têm três destes atos, dos quais o primeiro ato expõe [exponiert] o surgimento da colisão, que a seguir no segundo ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesses, como diferença, luta e intriga, até que então, no terceiro ato, conduzida ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona.¹⁰⁰

Assim, encerramos nossas considerações a respeito dos escritos de Hegel, que certamente servirão de suporte à análise do drama moderno. Todavia, para fundamentarmos de forma mais precisa os pressupostos do drama moderno, faz-se necessária à compreensão das afirmações de outros estudiosos que deram seqüência a esse assunto.

1.4. Sobre o drama moderno e as ideias contemporâneas

Começemos por considerar que é com o início do Renascimento que se dá o processo de constituição da dramaturgia moderna. Aqui vale salientar que, como uma das características do Renascimento é a valorização da razão, esta, por sua vez, configura-se como linha de força na composição das tragédias e nos estudos sobre dramaturgia.

Dessa forma, o homem passa a ser considerado “sujeito” e suas decisões começam a adquirir destaque. Aspectos como: “liberdade, formação, vontade e decisão” seriam metas a serem alcançadas por esse sujeito, pois, como afirma Szondi, “o lugar onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática”.¹⁰¹

Todavia, nesse período, o “sujeito racional” ganha destaque não apenas na construção de textos trágicos, mas também nas “considerações teóricas sobre as tragédias daquele período”.¹⁰²

Sendo assim, podemos dizer que, com o Renascimento, a racionalidade constitui um componente essencial no processo de construção da dramaturgia moderna.

⁹⁹ HEGEL, op, cit., p. 211

¹⁰⁰ Ibid., p. 211.

¹⁰¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução: Luiz Sergio Repa – São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 29

¹⁰² LUNA, op, cit., p. 132

Rastreando as definições da ação trágica na modernidade, podemos pensar agora sobre um dos mais representativos críticos desse período. Trata-se de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), notável crítico que estudou, analisou e interpretou os fundamentos da *Poética* de Aristóteles e foi capaz de ajustá-los às proposições sobre a ação trágica da modernidade.

Em vista disso, observemos as palavras de Luna:

Fato é que, contra a rigidez e o prestígio das regras pretensamente derivadas de Aristóteles, aclamadas, divulgadas e perpetuadas, sobretudo, pelos franceses, ninguém melhor que Lessing para advogar a partir da própria *Poética* o direito a uma dramaturgia mais comprometida não com regras, mas com o efeito artístico, portanto, mais próxima dos fundamentos do universo dramático sugerido pelo tratado poético do filósofo grego. Não que Lessing despreze as regras, ao contrário, o respeito do autor alemão em relação às proposições de Aristóteles dizem muito da natureza racional de sua própria concepção de arte¹⁰³.

Como os críticos do séc. XVIII mostravam-se muito presos às regras, os fundamentos de Lessing mostrarão novas direções e possibilitarão outras discussões acerca da construção da ação trágica, como já dissemos e repetimos antes, sem perder de vista os fundamentos teóricos de Aristóteles.

No que diz respeito à razão, ela deveria andar de mãos dadas com o ato de criar, ou seja, a racionalidade, considerada como regra naquele período, não é abolida das proposições desse autor, porém ela devia estar entrelaçada com o efeito artístico, com o ato de provocar o efeito trágico que move a ação.

Com relação à verossimilhança, Lessing, como intérprete de Aristóteles, assim como o estagirita, não aceitava que poesia fosse confundida com história, pois esta está preocupada com os dados relacionados à realidade concreta do ser humano, enquanto aquela diz respeito à habilidade que o dramaturgo tem em fazer acreditar que sua composição seja verossímil, inclusive, tendo a liberdade de pôr em cena algo que na vida real pareça inaceitável, como a aparição de espectros¹⁰⁴. Vejamos:

Mas não acreditar neste sentido em espectros não pode nem deve de modo algum impedir que o autor dramático os utilize. O germe de neles acreditarmos reside em todos nós e, mais frequentemente, naqueles para os quais, sobretudo, o autor escreve. Só depende de sua arte a germinação dessa semente; só depende de certas manipulações o rápido desenvolvimento das bases de sua realidade. Se estiverem em seu alcance, podemos crer o que quisermos na vida comum; no teatro teremos de crer no que ele quiser¹⁰⁵.

¹⁰³ Ibid., p.159

¹⁰⁴ Ibid., p. 161.

¹⁰⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. São Paulo: EPU. 1991.

Sendo assim, Lessing credita à habilidade do dramaturgo o fato de fazer com que algo irreal, ou até mesmo sobrenatural, pareça ser real ou natural, pois a verdade histórica não estabelece a finalidade do autor, todavia constitui um meio para alcançar a pretensão de iludir.

Outro aspecto que chama a atenção a respeito das proposições afirmadas por Lessing está relacionado com a questão do *status* social das personagens trágicas. Sem deixar fugir os fundamentos aristotélicos, ele advoga o rebaixamento desse *status* social. Assim como a tragédia de um nobre, de um rei ou príncipe pode comover, isto é, pode provocar o efeito trágico, esse mesmo tipo de sentimento pode ser também provocado ao presenciarmos a tragédia de um homem comum. Assim, para Lessing e para os seus sucessores, o ser humano, independentemente da classe social a que pertença, passa a figurar como herói na construção da ação trágica do drama moderno.

As proposições desse crítico foram bastante aproveitadas e serviram de base para o drama social.

Outro crítico que teorizou sobre o drama moderno foi Peter Szondi, que em *Teoria do Drama Moderno*, afirma que “(...) a busca pelo contexto de origem da peça moderna começa necessariamente por uma confrontação das obras do final do século XIX com os fenômenos do drama clássico...”¹⁰⁶

Aqui, começa a ser problematizado o diálogo intersubjetivo do drama que, até então, estava mais voltado para a reprodução das relações intersubjetivas, devido a sua impossibilidade de realização a partir da solidão do indivíduo. Dessa forma, parece viável que a comunicação intrasubjetiva comece a superar essa “esfera do inter”, somando-se assim, às novas formas de realização do drama com outros recursos estilísticos que tendem a aproximar-se tanto da épica quanto da lírica.

Dessa maneira, a idéia de forma fixa é problematizada e evolui para uma forma nova, maleável e fluída, adequando-se assim ao contexto histórico e social, como uma espécie de representante fiel dos questionamentos políticos e sociais daquela época.

Sendo assim, Szondi atribui essas mudanças estilísticas às obras de Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Em Ibsen, o diálogo intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. O passado substitui o lugar reservado ao presente, isto é, se o passado existe na lembrança, substitui o espaço do presente; em Tchékhov, a vida presente dá lugar à vida onírica na lembrança e na utopia, o diálogo transforma-se em reflexões monológicas; Strindberg mostra que o intersubjetivo “ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de

¹⁰⁶ SZONDI, op, cit., p. 35

um eu central”, passado e presente misturam-se, isto é, “o presente externo” provoca o passado recordado; Maeterlinck dispensa a ação e representa o desaparecimento das diferenças intersubjetivas e o confronto “entre homem e homem”; Finalmente, Hauptmann “descreve a particularidade da vida intersubjetiva por meio do extra-subjetivo”, isto é, as condições políticas e econômicas.

Norteados por outro olhar, podemos nos voltar para as definições de Raymond Williams em sua *Tragédia Moderna*, no capítulo que ele define como *Tragédia e idéias contemporâneas*. Aqui Williams aborda os pontos principais da sua teoria.

Williams tece suas considerações a partir da distinção entre tragédia e acidente, dizendo que, quando se define como tragédia apenas acontecimentos nefastos voltados para homens de posição, tal atitude não passa de uma alienação, pois a tragédia de um cidadão comum poderia ser tão real e nefasta quanto a de um nobre.

Para o público burguês, o que fora anteriormente uma relação significativa, em que um nobre (rei, rainha, príncipe...) personificava o seu povo, ou sua nação, tornou-se um cerimonial vazio, o que ligava homem, estado e mundo, tornou-se uma ordem abstrata.¹⁰⁷ A tragédia, na concepção burguesa, devia se estender a todos os seres humanos. O herói não é nem o Estado, nem alguém que represente o Estado, mas pessoas comuns, dentro de uma nova ordem.

Outro ponto que Williams considera como importante para a sua teoria é a *destruição do herói*. Quando pensamos nas tragédias clássicas, a destruição do herói é, em geral, uma afirmação religiosa. Na tragédia moderna, essa *destruição do herói* não tem que estar necessariamente ligada à morte, assim como em vez da afirmação de uma ordem religiosa, os dramas modernos representam ordens sociais e políticas.

O terceiro ponto mostrado por Williams é a *ação irreparável*, que está completamente ligada à *destruição do herói*. Aqui o teórico afirma que existe um vínculo entre tragédia e morte, mas esse vínculo é inconstante, assim como a reação à morte também é inconstante. O que precisa ser generalizada é a solidão do homem que se percebe em face de um destino cego, e esse é o isolamento necessário ao herói trágico.¹⁰⁸

Sendo a solidão algo que é comum a todos os homens, assim como a morte, então a solidão do herói, nas tragédias modernas, é vista como uma ação irreparável. Desse modo, para Williams, a ação trágica está relacionada com a morte, mas não tem necessariamente de

¹⁰⁷ Williams, op. cit., p. 75

¹⁰⁸ Ibid., p. 82

terminar em morte, a menos que a estrutura de sentimento imponha. Assim a morte é um ato necessário, mas não é a ação necessária nos argumentos trágicos contemporâneos.

O quarto ponto apresentado por Williams é *a ênfase sobre o mal*. Para ele, a tragédia nada ensina sobre o mal, pois existem outras coisas a ensinar sobre outros tipos de ações, todavia, pode-se dizer que parte das tragédias terminam como uma espécie de mal que foi tanto vivenciado quanto suportado, isto é, o mal nas tragédias contemporâneas não é absoluto,¹⁰⁹ elas geralmente apresentam o mal em formas particulares, nesse sentido a compreensão do mal varia de cultura para cultura e de época para época.

Enfim, Raymond Williams faz uma leitura descentrada de tragédia e enxerga a morte do herói num contexto mais amplo, voltado para a questão político-social que contribui para a sua derrocada. Ele faz uma defesa do drama social apelando para uma leitura que leve em conta as causas e as conseqüências da queda do herói.

¹⁰⁹ Ibid., p. 84 ss.

CAPÍTULO 02

SOBRE LOURDES RAMALHO, SUA OBRA E SUA CRÍTICA.

Em fins da década de cinquenta, o teatro brasileiro começa a ganhar ânimo novo, a partir da decisão do Teatro de Arena de São Paulo de prestigiar os textos feitos por dramaturgos brasileiros, o que serviu de influência para que outras companhias seguissem essa mesma linha de pensamento e passassem a encenar e valorizar os textos nacionais e deixar em segundo plano os textos estrangeiros. O resultado, segundo Magaldi, foi o “abrasileiramento” contínuo do teatro nacional.

Diante desses pressupostos podemos lembrar como marco da dramaturgia brasileira o surgimento de *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, autor que já se apresentava como inovador da cena teatral em nosso país. A peça, que acontece em três planos (da realidade, da memória e da alucinação) abre caminho para uma renovação na dramaturgia nacional. Seguiu-se a esse texto, *Album de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946), *Dorotéia* (1947) entre tantos outros evidenciando a contribuição de Nelson Rodrigues para a instauração do teatro moderno, acompanhado de perto por outros dramaturgos que seguiram essa evolução e trouxeram grandes contribuições para o palco do teatro brasileiro¹¹⁰.

Dentre os dramaturgos que se destacam nesse cenário de inovações teatrais, podemos também lembrar Jorge Andrade e sua peça *A Moratória* (1955), drama em dois planos, com presente e passado alternando-se para sublinhar a ironia e a esperança, mostrando a crise do

¹¹⁰ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo: Global, 1997, p. 300.

café e a decadência dos proprietários rurais de São Paulo. Voltando os olhos para o Nordeste, direcionemos o nosso olhar para Ariano Suassuna, autor que faz uma mistura do Universo Popular Nordestino com temas voltados para a religiosidade, lembrando a estrutura do teatro medieval. Entre suas obras, podemos referenciar *O Auto da Compadecida* (1957), texto cheio de artimanhas, religiosidade e comicidade, seguido de *O Santo e a Porca*, *O Casamento Suspeitoso*, *A Pena e a Lei*, entre outros. Vale lembrar ainda o nome de Dias Gomes tematizando, também, o Nordeste e o seu sincretismo religioso, no drama *O Pagador de Promessas* (1960), onde faz ferrenhas críticas à intolerância religiosa¹¹¹.

Convém ainda lembrar nomes como os de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Plínio Marcos, Antonio Bivar, Leilar Assunção, Consuelo de Castro, entre outros que, junto aos que foram mencionados, trouxeram suas contribuições para a dramaturgia nacional.

No Nordeste, os resultados artísticos desse período já se mostravam perceptíveis e a obra de autores como Ariano Suassuna e Dias Gomes passa a influenciar no meio acadêmico. Só então, influenciada pela escrita desses autores, surge Lourdes Ramalho, dramaturga nascida em agosto de 1923, numa região conhecida como Jardim do Seridó, que fica entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte, próxima a Caicó, escritora dotada de excelente atividade criadora, emergente de uma família de fazendeiros e artistas ligados a práticas culturais populares, entre eles repentistas e cordelistas. Lourdes Ramalho revelou-se uma escritora aclamada na sua região – A Paraíba – e apesar de ser conhecida no exterior (Portugal, Espanha) e premiada em outras regiões do Brasil, ainda não encontrou notoriedade nacional. Empenhada em mostrar a cultura popular da sua região e do seu povo e influenciada pelas tradições desse povo, Lourdes Ramalho já escreveu em torno de cinquenta textos que vão da prosa ao verso, da farsa à tragédia, do drama à comédia, além de ter produzido um grande repertório infanto-juvenil. Sua obra apresenta temas com características universais incorporando em seus escritos desde a tradição clássica, passando pela medieval, pela renascentista, primando por características da cultura popular nordestina. Entre os textos de sua autoria podemos citar alguns como: *Fogo Fátuo* (1974), *As Velhas* (1975), *A Feira* (1976), *Os Mal-amados* (1977), *A Eleição* (1977), *Guiomar, sem rir sem chorar* (1982), *Frei Molambo, Ora pro Nobis* (1987), *Romance do Conquistador* (1990), *O reino de Preste João* (1994), *Charivari* (1997) *Chã dos Esquecidos* (1998), *O Trovador Encantado* (1999) e *Guiomar a filha da mãe* (2003), entre outros.

Como mencionado anteriormente, a sua obra possui traços universais, mas com

¹¹¹ MAGALDI, op. Cit., p. 301/302

variações de diversas tradições. Se pensarmos na tradição Greco-latina, podemos elencar características das tragédias clássicas encontradas em diversos textos da sua autoria, tais como: destino, heroísmo desmedido, ironia trágica, sentimento de vingança, conflito familiar e sacrifícios, convém lembrar que essas características são comuns também a outras tradições. Sob essa perspectiva lembramos aqui os textos: *As Velhas* (1975) e *Os Mal-Amados* (1977). Por outro lado, se pensarmos na tradição (medieval), elencaremos peculiaridades como: patriarcalismo, inquisição, religiosidade e intolerância. Voltados para essa tradição existem textos como: *Romance do Conquistador* (1990), *Charivari* (1997), e *O Trovador Encantado* (1999). Quanto aos temas que envolvem o Nordeste e sua tradição cultural, podemos encontrar características como: a seca, os sistemas políticos, as relações sociais, os costumes e as crenças, além de uma linguagem desabrida, peculiar da sua região. Características que estão presentes em textos como: *A Feira* (1976), *A Eleição* (1977), *Os Mal-amados* (1977), *As Velhas* (1975), *Guiomar, sem rir sem chorar* (1982), *Frei Molambo* (1987), *Romance do Conquistador* (1990) entre outros.

Os estudiosos da obra de Lourdes Ramalho tem o seu enfoque voltado, sobretudo, para a região árida do Nordeste, para homens e mulheres que, buscando melhores condições de vida, além de enfrentar a dureza da estiagem de sua terra, ainda lutam e enfrentam as desigualdades sociais provocada pelos poderes políticos que ganham com essas desigualdades. A exemplo disso, podemos pensar nas palavras das personagens Filó e Zabé, no texto *A Feira*:

ZABÉ – Eu só queria morrer, me acabar, levar fim que isso num é vida de gente, isso num é vida que se leve é um inferno.

FILÓ – E que diale você quer que eu faça? – Você se acha com direito de gritar, de reclamar como se eu fosse culpada de ter pobre e desvalido no mundo – e ter esses grandões pra pisar a gente.

ZABÉ – (Soluçando) – Ah, vida miserável, mãe, isso é um horror!
(...)

FILÓ – Ah, terrinha excomungada que num dá uma camisa a ninguém. – Fazer uma coisa dessa com o pobre do meu filhi... Dá vontade de... Mas... Eles são grandes demais... Tem nada não, ainda haverá quem puna pela pobreza¹¹².

Assim, diremos que sua obra é marcada por uma pluralidade de temas e enfoques que são próprios do universo cultural da sua região, mas que se universalizam. Para isso lembramos as palavras de Tolstoi que afirma que “para ser universal basta falar de sua aldeia”. São temas que tratam de discussões particulares, mas permeados de universalidades.

¹¹² RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro Nordestino. Cinco textos para montar ou simplesmente ler. A Feira*, Campina Grande: GGS, 1980, p. 34/35.

A esse respeito, Rocha afirma que:

A capacidade que tem um autor de criar a partir do que lhe é muito próximo determina o grau de abrangência que sua obra terá, tanto mais perto do seu povo, do seu tempo, do seu contexto social, tanto mais perto estará daqueles temas universais que sempre dizem e disseram respeito à humanidade como um todo¹¹³.

Em Lourdes Ramalho, os recursos da tradição são misturados com diversas características do cotidiano, o que causa uma diversificada atualização dos temas e dos personagens representados em suas peças. A esse respeito, Duílio Pereira afirma que:

Utilizando-se de uma estrutura formal que assimila a tradição familiar dos cordelistas e dos cantadores populares, aliada às formas de representação do teatro popular dos circos e das feiras de nossa região, a composição de Lourdes Ramalho está próxima daquela de outros dramaturgos, a exemplo de Gil Vicente, Martins Pena e Ariano Suassuna, que souberam conciliar as necessidades e convenções do gênero dramático com as influências das tradições populares orais contadas e recontadas¹¹⁴.

Seguindo essa linha de raciocínio, entendemos que ao construir o seu discurso em ambientes populares como a feira, a zona rural, a comunidade negra, o rancho etc., a autora em destaque procura combinar todo crédito adquirido dos seus antepassados – cantadores de viola, repentistas, cordelistas – com as características da sua escrita. Necessidades de mostrar as tradições populares do Nordeste reproduzidas nas ações e na linguagem das personagens, nos temas que são comuns à realidade nordestina, nas danças e nas músicas que são peculiares da sua região.

Assim, a escrita de Lourdes Ramalho é constituída de personagens nordestinos, representados de maneira diversificada. Todavia podemos perceber que essas personagens, que se mesclam entre o rural e o urbano, o leso e o sabido, o tradicional e o moderno, o sagrado e o profano, estão inseridos em um universo regionalista, mas apontam para o universal, pois como diria Milton Santos (2000) “Cada lugar é, à sua maneira, o mundo”.

Dessa forma, podemos lembrar as palavras de Maciel quando comenta o texto *As Velhas*:

Há algo mais propriamente nosso do que o drama das famílias tangidas pelas secas,

¹¹³ 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.]. – Zahide L. Musart, Susana B. Funk, Florianópolis: (S.N.). 1989, p. 65

¹¹⁴ CUNHA, Duílio Pereira de Lima. *A Feira: reflexões em torno de algumas linhas, entrelinhas e dinâmicas*. In: MACIEL, Diogenes André Vieira, ANDRADE, Valeria (Orgs). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia. 2007, p. 240.

exploradas em seus poucos 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 privilégios 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'¹¹⁵.

Em diversos textos da sua autoria, Lourdes Ramalho desenvolve uma estrutura preocupada em mostrar as características do homem nordestino, aquele que vivendo em uma região de difícil sobrevivência, busca, incessantemente, condições de vida melhores, defrontando-se com a desigualdade social, a seca e a indústria da seca explorada pelos poderes políticos e o abuso das autoridades. A exemplo disso, podemos pensar na peça *A Feira*, texto que mostra, segundo a própria autora, o conflito social que envolve moradores da zona rural e moradores da zona urbana. Em um dado momento da peça, a família que protagoniza o enredo, (Zabé, Filó e Bastião) é confundida com feirantes ilegais e sofre o abuso de poder da personagem que faz a segurança da feira (O Rapa), espécie de policial que, ao observar que aquela família está em posse de um balaio de verduras, massacra as mãos daqueles personagens com as suas botinas. É a figura da autoridade sufocando os humildes. Vejamos:

BASTIÃO – Ai, minhas mão, ai, dói, dói.
(ZABÉ E FILÓ AJOELHAM, TENTANDO TIRAR AS MÃOS DO MENINO, MAS TEM AS SUAS TAMBÉM PISADAS. GRITAM, RAPA PARA E GRITA POR SUA VEZ).

RAPA – Parem com isso! Cale a boca todo mundo! Fiquem quietinhos se não quiser ir tudo dormir no xadrez. (silêncio e imobilidade repentinos. E, no silêncio, cresce imperativa, a figura da autoridade, humilhando e pressionando os humildes agachados a seus pés).

RAPA – Vocês tão pensando que aqui é casa de Noca?

– Tão pensando que é graça desacatar uma otoridade? – Tudo aí quietinho, fuçando o chão, do contrário vão tirar umas férias na delegacia. – Num sabem o que é o respeito à farda? – Nem ao quépi? – Mas, pelo menos, respeito às botas aprenderam a ter. – Enquanto doer a dor das patas esfoladas, vão se lembrar que um guarda tem que ser res-pei-ta-do (...) ¹¹⁶.

Ao tratar dos personagens que habitam àquele universo, a autora se mostra em defesa do oprimido. Aqui podemos lembrar as palavras de Duílio Pereira ao comentar esta passagem do

¹¹⁵ MACIEL, Diógenes André Vieira. *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, 2005, p. 116/117.

¹¹⁶ RAMALHO, Op. Cit., p. 33/34.

texto:

É importante lembrar o contexto de produção desta obra, ainda marcado pelo regime ditatorial no país, diante do qual Lourdes, corajosamente, não silencia ao denunciar os desmandos de poderosos frente aos mais humildes¹¹⁷.

Nesse sentido, à medida que Lourdes trata de temas ligados às heranças culturais do Nordeste, procura relatar outras características que são peculiares dessa região. O abuso de autoridade é um exemplo constante, principalmente no interior, onde os desmandos políticos imperam. A escrita da autora é desabrida e inquieta, uma espécie de olhar crítico, uma voz que não se cala frente às injustiças políticas e sociais. A esse respeito, Vlader Nobre diz que:

O teatro de Lourdes Ramalho é palco em que se denunciam os conflitos sociais, sobretudo, com o olhar, não para as elites, mas para os subalternos, a grande massa de excluídos, que sofre incessantemente pelos sertões nordestinos¹¹⁸.

Como exemplo para justificar as palavras de Nobre, podemos pensar em *As Velhas*, peça na qual os filhos das duas protagonistas, José e Chicó, envolvem-se nas denúncias de roubos efetuados por políticos nas frentes de trabalho de emergência formadas pelo Governo. Essas denúncias levam esses dois jovens à morte, pois são assassinados a mando de políticos locais. O texto relata as situações das famílias pobres que estão envolvidas nas frentes de trabalho, relata os roubos praticados pelos dominantes, mas, sempre na perspectiva dos menos favorecidos, note-se que esses políticos, não aparecem na encenação, apenas são citados no desenvolver da ação. É como se não houvesse essa necessidade, por parte da autora, de inserir no contexto da ação, a presença daqueles como personagens, pois a preocupação maior, parece ser em defesa dos menos favorecidos. Aliás, não colocar em cena as autoridades políticas é uma poderosa estratégia dramática.

Já em *A Eleição*, Lourdes Ramalho parece fazer uma opção diferente. Quem mais aparece no texto são justamente aqueles que pertencem ao grupo dominante. Vejamos, o enredo está relacionado a uma eleição que acontece em uma cidade de interior, que às vezes parece ser a personagem principal. Estão envolvidos como candidatos dessa eleição, Jaime Gaião, candidato da situação, aquele que representa a direita conservadora, sendo dirigido por sua mãe, a Perpedigna. O candidato que representa a esquerda é o Padre Inocêncio, este dirigido e coordenado por sua Tia Olorosa; e do outro lado está aquele que representa os que

¹¹⁷ CUNHA, Op. Cit., p. 246/247

¹¹⁸ NOBRE, Vlader Leite. *AS Velhas: Velhas Angústias, um novo grito*. In: MACIEL, Diógenes André Vieira, ANDRADE, Valéria (Orgs). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia, 2007, p. 265.

estão às margens da sociedade, o Zé Cacete, o candidato do povão, que aparece muito pouco no desenvolver da ação. Nesse texto, como dito acima, quem mais aparece são aqueles que representam os mais favorecidos, no entanto, aparecem como personagens caricaturados. O Jayme Gaião é um médico sanitaria com mania de limpeza e gosto por animais para fazer suas experiências. Na maioria das cenas se mostra como doido. Já o Padre Inocêncio é um boca aberta, a sua tia é quem comanda o partido. Aquele que parece ter mais dignidade é o candidato Zé Cacete, que aparece pouco, mas parece ser o candidato mais digno daquele pleito eleitoral, paralela a essa situação aparecem na ação duas personagens que representam o povo, bem entendido, o eleitor, principalmente em período eleitoral. Através dessas duas personagens, Damiana e Quintinho, a autora procura mostrar como se comportam os eleitores em período de eleição nas cidades do interior, elas aparecem sendo compradas, vendendo seus votos àqueles que oferecem mais, a exemplo do que fazem eleitores brasileiros em períodos de campanhas eleitorais. Apesar dessa dimensão política, o texto parece ainda um trabalho de pesquisa centrado no desenvolvimento das raízes populares do Nordeste. A esse respeito, Lourdes Ramalho afirma que:

Escarnecida, a princípio, a nossa dramaturgia é, hoje, respeitada em todo o Brasil e fora dele, como o que melhor representa a nossa tradição, herança que vem vindo desde o fundo das idades, no princípio trágico, no senso crítico, na fé e moralidade no mito e no místico de nossa alma¹¹⁹.

A propósito do que foi dito a respeito das raízes populares do Nordeste, vários críticos observam que, na obra de Lourdes Ramalho, o estudo dessas raízes, são mais profundos, pois a sua investigação busca a origem delas desde o início, desde a formação da cultura ibero-judáica. Com relação a isso, Andrade diz que:

A percepção crítica aguçada acerca das adversidades de sua região e da paisagem humana que a cerca, não a impede de refletir, por outro lado, sobre a ‘ancestralidade’ Ibérica desse lócus, traço emblemático de alguns dos seus textos, (...) ¹²⁰.

Esses traços apontados por Valéria Andrade, estão presentes em textos como *Charivari*, *o Trovador Encantado*, *Romance do Conquistador*, etc.

Quando observamos com acuidade esses textos, logo percebemos que por detrás ou

¹¹⁹ RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *O ibérico na Dramaturgia no Nordeste*, in: Nadilza, Martins de Barros Moreira e Liane Sohneider (Orgs). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia, 2005, p. 52.

¹²⁰ ANDRADE, Valéria. *A força nas anáguas: Querer e poder de mulheres na dramaturgia de Lourdes Ramalho. Matizes de Hispanidade no teatro nordestino contemporâneo*. In: www.lourdesramalho.com.br, p. 02.

paralelo aos costumes populares do Nordeste, uma outra forte tradição literária e cultural insere-se na dramaturgia dessa autora: A medieval, especialmente a tradição Ibero-judaica¹²¹.

Essas tradições, na realidade, são perceptíveis em diversos textos dessa autora, pois, como dissemos antes, como o contexto da sua obra é voltado para as tradições populares do Nordeste, e essas tradições foram herdadas da cultura medieval, necessariamente, a sua obra como um todo está de forma direta ou indireta dialogando com as tradições ibero-judaica. Vejamos as palavras de Muniz ao se referir a esse diálogo:

Neste universo literário e teatral ibérico, que Lourdes Ramalho admite ter exercido forte influência sobre sua criação, ocupa um lugar de destaque a obra de Gil Vicente. O dramaturgo português é textualmente nomeado e citado pela autora, seja em suas peças seja nas diversas entrevistas concedidas, nas quais comenta as influências e a presença do autor português em seu campo de referências. Além disso, enquanto simples leitor ou espectador é possível sentir, ver e ouvir reverberações das personagens, da linguagem, das estruturas de representação, de temas e, em alguns casos, de posicionamentos ideológicos da obra vicentina em muitas das peças de Lourdes Ramalho¹²².

Através das palavras de Muniz, podemos ver que a dramaturgia, ao fazer esse viés com a cultura medieval, faz de maneira consciente, pois, como afirma o pesquisador, a própria autora tem declarado em suas entrevistas que realiza esse diálogo de forma proposital.

Atendo-se mais um pouco às palavras de Muniz, observamos através da peça teatral *Charivari*, de Lourdes Ramalho, que o diálogo começa a partir da estrutura do texto, pois trata-se de uma farsa, gênero tipicamente medieval e de cunho popular, que recorre ao cômico, ao grotesco, à Caricatura, ao obsceno e ao baixo calão, os temas são voltados para a vida cotidiana – desventuras amorosas, jogos, relação entre marido e mulher, transgressões sociais, ato sexual, o ridículo, a miséria e a estupidez religiosa.

Charivari, nome da peça teatral de Lourdes Ramalho também é de origem medieval, segundo a própria autora, no sumário da peça. *Charivari* está empregada no sentido de confusão, balburdia, e chegou no Nordeste brasileiro na bagagem dos colonizadores.

Muniz, em suas palavras, sintetiza a ação do texto da seguinte forma:

(...) Se o espaço e o tempo são, portanto fingidamente medievais, as personagens revelam, por sua linguagem, ser nordestinas. Expressões como ai vem a arretação, 'que cu-de-boi da moléstia', 'remexa o farinheiro', 'defuntou', entre muitas outras, preenchem de nordestinidade – permitam-me o neologismo! – cada uma das personagens, o espectador é lançado no interior de uma capela numa aldeia

¹²¹ MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Um charivari numa aldeia... nordestina*. In: www.lourdesramalho.com.br, p. 08

¹²² MUNIZ, Márcio Ricardo Leite. "Como fala Gil Vicente...": *Falares Vicentinos na Dramaturgia Brasileira*. In: www.lourdesramalho.com.br, p. 03.

medieval... Nordestina. As personagens: No centro, um Farcesco diabo; ao redor e sob a inspiração de um ‘filtro inebriante’, o vinho da omilia, uma beata assanhada, um sacristão ‘vira folha’, amaricado, uma viúva, dadivosa, um marido-defunto despeitado, um padre mulherengo; enfim, personagens tipos que habitam as farsas medievais. A linguagem, uma mescla de Língua ‘de igreja’ com a fala do povo, vazada em estrofes de versos redondilhos, bem ao gosto da poesia popular. O tema, um escandaloso bacanal¹²³.

Pelo exposto, o que podemos observar é que, a forma em que a autora utiliza o espaço, caracteriza as personagens e desenvolve o tema, é realmente uma maneira de aproximar a sua encenação às farsas de costumes, com um jeito todo especial de brincar com o sagrado e o profano bem ao tipo de encenação do dramaturgo português Gil Vicente.

Outra peça teatral em que se pode fazer comentário semelhante, no que diz respeito às tradições medievais, é o texto *O Trovador Encantado*, peça que a autora fez em homenagem aos 500 anos do Brasil. O mais interessante é que ela elabora a ação fazendo uma reflexão crítica a respeito do passado brasileiro, utilizando para essa reflexão personagens simples e excluídos. Observemos as palavras de Muniz:

Não será, por exemplo, para as grandes personagens históricas de reis, senhores ou navegadores que irá dirigir sua atenção. Ao contrário, Lourdes Ramalho dará voz aos excluídos e aos silenciados pela história oficial. Suas personagens, em *O Trovador Encantado*, são as putas, as bruxas, os homossexuais e, particularmente, os judeus, travestidos em cristão-novos, enfim, os *indesejados* sociais. Todos eles liderados pela figura, também indesejada, mas revolucionariamente poética, de um trovador¹²⁴.

O reino de Portugal instaura o Tribunal da Inquisição, e este lugar passou a ser dominado pelo medo, o “santo” ofício ofuscava a vida das pessoas. Nesse clima angustiante em uma cidade chamada Nenhures surge o trovador, um cavaleiro andante, menestrel, tocador de viola que encanta a população daquele lugar. Em meio a essa euforia surgem os invejosos e despeitados que infernizam a vida do trovador, denunciando-o ao Tribunal da Inquisição como judeu, ou como o chamavam, o anti-cristo. Ele foi processado e condenado à morte na fogueira. A cidade foi acometida de uma enorme cerração, e nela o violeiro sumiu, desapareceu, encantou-se. É nesse clima que começa a ação dessa peça, tudo se desencadeia a partir do encantamento do trovador. Surgem personagens como o padre, o sacristão, a bruxa, a beata e a mulher dama, todos os envolvidos, supostamente, no desaparecimento daquele trovador, são interrogados pelo inquisidor.

Com relação a essa obra, Muniz a situa dentro do contexto da “terra prometida”, o

¹²³ Ibid., p. 06/07

¹²⁴ Ibid., P. 04

nordeste brasileiro seria o refúgio para aqueles que enfrentavam a opressão instaurada pela inquisição em Portugal. Observemos suas palavras, quando comenta sobre o final do espetáculo, momento em que os que estavam sendo perseguidos sobem ao barco evadindo em busca de um refúgio.

Como se pode perceber, Lourdes Ramalho opta por situar a peça ‘comemorativa’ no longínquo e, para nós, brasileiros, muito significativo Séc. XVI, período de nosso *achamento*, mas também de árdua lembrança para parte da população portuguesa, pois época de forte repressão e perseguição político-ideológica dos judeus e cristão-novos, época de instauração da inquisição em Portugal. Aproveita a dramaturgia para retomar, desta forma, o mito da ‘terra prometida’ e ‘benfazeja’ com que os cronistas nos delinearam, todavia não para reafirmá-lo conforme a História oficial, conforme o status quo, mas, sim, para propor uma outra chave interpretativa para esse paraíso ‘novamente achado’: ele será ainda paraíso, não porque habitam aqui ingênuos e puros índios, mas, sim, porque será terra de liberdade para aqueles que enfrentavam a opressão de um poder totalitário e injusto no período contemporâneo aos princípios de nossa colonização¹²⁵.

A respeito dessa obra, Andrade lembra que:

(...) embora não mencionado explicitamente, o objetivo de construir o passado mítico da linhagem nordestina de poetas cantadores populares a partir de um ancestral heróico permeia praticamente todo o texto, sendo que codificado pelo público espectador/leitor a partir de um jogo, em que se articulam, pela linguagem, a realidade ficcional do passado judeu-português e a realidade ‘real’ do presente nordestino¹²⁶.

Nesse sentido, podemos ver que, ao construir a ação voltada para a realidade de um tempo hostil, a autora mostra, de maneira cômica e às vezes grotesca, como se deu a discriminação contra os judeus na Península Ibérica, e, ao mesmo tempo, de forma bastante sutil, como disse a pesquisadora, busca construir, a partir das origens, o passado dos poetas populares do nordeste.

Assim, Lourdes Ramalho, ao retomar o tema da terra prometida, e inserir o Nordeste nesse contexto, parece querer mostrar a forma, como e porque surgiu boa parte das nossas tradições culturais, tradições essas, como já foram confirmadas anteriormente, que se entrelaçam e dialogam através de relatos de diversos autores da nossa região, principalmente, por meio da dramaturgia da autora em destaque, pois várias das suas obras abordam temas que facilitam esse diálogo.

Uma outra obra que não poderia deixar de ser lembrada é *Romance do Conquistador*, elaborado em forma de cordel, que também se insere no contexto das tradições medievais. A

¹²⁵ Ibid., p. 06

¹²⁶ ANDRADE, Valéria. De *encantações, errâncias, messias e cantorias: Ancestralidades luso-judaicas na dramaturgia de Lourdes Ramalho*. Disponível em <http://www.lourdesramalho.com.br>

autora traz a lenda de D. Juan para o palco, um personagem que é comum no imaginário popular do Nordeste. Um sedutor sem conserto aparece na pele de João, vendedor de folhetos, que vive se envolvendo em confusões, principalmente por motivo de sedução amorosa. Assim como D. Juan, João migra de um lugar para outro nas brenhas do sertão e sobrevive tirando proveito, especialmente das mulheres com quem se envolve.

Andrade ao comentar sobre esta personagem comparando-o a D. Juan, esclarece que:

A diferença é que a peregrinação do conquistador sertanejo traduz também sua luta para sair de um lugar social marcado pelo desprestígio e, sobretudo, pela penúria material – um lugar, aliás, totalmente oposto ao do Dom Juan hispânico, nascido fidalgo, filho do conselheiro do Rei de Castela. Ou seja, um lugar definido como privilegiado e, além do mais, invulnerável¹²⁷.

Como afirma a pesquisadora, o D. Juan nordestino (João) ao contrário do hispânico, tira proveito das situações para fugir da penúria, é um aventureiro, um sedutor e trapaceiro que encontra na sua amante, Zilda, a companheira necessária para concretizar as suas trapaças, que são comuns em personagens desventurosos encontrados nas tramas da dramaturgia nordestina.

Lourdes Ramalho, ao desenvolver sua trama voltada para as aventuras de um sedutor sertanejo, mostra algo que é peculiar nas tradições nordestinas e que é herdado das tradições ibéricas, a esse respeito, Andrade afirma que:

Desafiada a reescrever a lenda de Don Juan para o palco, em linguagem de cordel, Lourdes Ramalho abre espaço, neste texto, para falar de um personagem que, independentemente da ascendência espanhola, existe no imaginário popular do nordeste. Sobretudo como presença viva, que circula em carne e osso pelas brenhas do nosso sertão e cujo perfil revela estratégias de vida desenvolvidas em respostas às demandas do seu universo de experiências, somadas à inegável bagagem cultural deixada na região pelo imigrante ibérico¹²⁸.

Segundo essa mesma pesquisadora, essa obra nasce de uma encomenda feita a Lourdes Ramalho para o incentivo à dramaturgia de cordel, e está relacionado a um projeto desenvolvido em Campina Grande / PB pelo Centro Cultural Paschoal Carlos Magno. Trata-se de uma peça que além de ter sido encenada no Brasil, também percorreu os palcos da Espanha, como parte das comemorações da chegada dos espanhóis à América¹²⁹.

¹²⁷ ANDRADE, Valéria. *Lourdes Ramalho. Na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada*. In: MACIEL, Diógenes André Vieira, ANDRADE, Valéria (Orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia. 2007. p. 217.

¹²⁸ ANDRADE, op. cit., P. 217

¹²⁹ ANDRADE, Valéria. 'Nosso Nome é Guiomar', ou A Reinvenção de Don Juan na dramaturgia de Lourdes Ramalho. *Grafos: Revista da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba*. João Pessoa, v. 08, n. 1. 2006, p. 25

Aqui, mais uma vez, podemos ver que, com o *Romance do conquistador*, peça teatral feita em forma de cordel, a autora procura se referir aos poetas populares da sua região, realçando sua descendência ibérica. Trata-se de uma característica que é comum em várias das suas obras, é como uma espécie de ponte que ela ergue para unir essas tradições culturais e explicá-las através de sua dramaturgia.

Uma outra característica da obra dessa autora a que os críticos têm dado uma atenção especial é a discussão sobre a questão de gênero. A ênfase que, segundo alguns críticos, é reservada para esse assunto, é bastante ampla em diversos textos da sua autoria. Podemos começar pelas palavras de Maria das Vitórias de Lima Rocha, quando comenta o texto *A festa do Rosário*, fazendo menção às mulheres que habitam o universo desse texto:

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 a empatia e a intimidade de alguém do interior da própria comunidade negra¹³⁰.

No drama *Festa do Rosário*, a mulher é o alvo principal da discussão, principalmente a mulher negra, marginalizada historicamente, explorada sexualmente e sempre sujeita às afirmações masculinas. Rocha considera que a autora conhece a fundo essas situações da mulher que está segmentada ‘à servidão’, é como se Lourdes Ramalho pertencesse ao seio daquela sociedade. Na realidade, o que se pode processar é que, acima de tudo, existe um trabalho de pesquisa que leva a autora a narrar com muita propriedade as ações desse drama, como diz Rocha, “Seu ponto de vista como narradora é de dentro, identificada com o objeto narrado”¹³¹.

Seguindo o percurso dessa pesquisadora, observemos o que ela afirma sobre o drama *Os Mal-amados*:

Em *Os Mal-amados* o triunfo fica com as mulheres. Um triunfo heróico, a custa de muito estoicismo e resistência que bem traduz a realidade da mulher neste Nordeste rural, ainda tão medieval em tantos aspectos. Dentro deste contexto a condição feminina, principalmente no que concerne a sua sexualidade, o seu desejo, é o grande potencial de subversão, pois sua capacidade silenciosa de ameaçar o patriarcado via o dom de conceber é fonte de eterno desespero deste¹³².

Em *Os Mal-amados*, Lourdes Ramalho leva aos palcos, mais uma vez, o tema do preconceito sexual, especialmente, o da virgindade. Na ação aparece o coronel Julião, homem

¹³⁰ ROCHA. op. cit., p. 72.

¹³¹ Ibid., p. 72

¹³² Ibid., p. 81

cruel, sanguinário e excessivamente possessivo, pai de Ana Rosa, Um tipo de protagonista invisível. No alto do seu despotismo, o coronel Julião, sabendo que a filha estava mantendo um romance com o padre da cidade, e, que, por sua vez, estava grávida, manda castrar e matar o padre, enquanto Ana Rosa é encarcerada no sótão da casa, restrita àquele ambiente sem poder sair e sem ter direito a visitas. Sua única companhia é uma cobra surucucu que serve como predadora dos ratos que infestam aquela casa. Ana Rosa é personagem invisível, mas está presente em todo o tempo da ação. Após o nascimento da filha, Ana Rosa permanece trancafiada por um período de oito anos, pois o coronel encenou um funeral e disse que a sua filha havia morrido de tuberculose.¹³³

Nesse período, aparece Pedro, sobrinho do padre assassinado, para investigar o caso. O coronel Julião, desesperado, ameaça atear fogo na casa e levar todos para a morte. Só então surge a intervenção de Paulina, sua esposa, que lhe serve um café misturado com veneno de rato com o pretexto de acalmá-lo e o mata.

Aqui se justifica as palavras de Rocha, pois, no final da ação, o triunfo é realmente das mulheres, triunfo que Lourdes Ramalho transfere da vida real e objetiva para o palco, pois a ação que se passa em *Os Mal-amados* é baseada em fatos reais, trata-se de um texto que se apóia em relatos feitos pelo seu tio-avô. Sobre essas palavras, Dantas Filho afirma que:

Em relação a *Os 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 obra¹³⁴.

Ainda sobre *Os Mal-amados*, podemos ver que, mesmo trazendo a público a discussão sobre a questão de gênero, a autora não deixa de mostrar através das ações das personagens algumas atitudes herdadas dos povos que invadiram a Península Ibérica, sobretudo, na forma como os homens tratam as mulheres, atitudes muito próxima do comportamento dos povos bárbaros que invadiram àquela península. Voltemos às palavras de Rocha:

Em vários momentos deste trabalho foram apontadas características no teatro de Lourdes Ramalho que o aproximam de obras de períodos e contextos bem distantes do nosso. A própria autora na introdução de *Os Mal-amados*, identifica Julião Santa Rosa com os bárbaros que invadiram a Península Ibérica, ou os pagãos que escravizavam as mulheres e faziam delas instrumentos de prazer ou vingança. (...) e nisto, a autora sugere, o Nordeste não é muito diferente de outras épocas ou de

¹³³ Ibid., p.81

¹³⁴ DANTAS, João Filho, *Homens nordestinos em cena: Relações/tensões de masculinidades em As Velhas de Lourdes Ramalho*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPB, João Pessoa – PB. 2007, p. 46.

outros lugares, pois as mulheres foram sempre tratadas como objetos, propriedades do homem¹³⁵.

Discutindo essa questão de gênero na obra de Lourdes Ramalho, Rocha, ao comentar a peça *As Velhas*, diz ser uma trama com personagens bem tecidas, mas a necessidade da autora em construir essas personagens com atitudes voltadas à discussão sobre gênero, discussão a respeito da relação homem/mulheres, melhor dizendo, do modo como os homens, vivendo em uma sociedade patriarcal como a nordestina, lidam com as mulheres. A maneira como a autora direciona o seu olhar para esse assunto, parece ser uma espécie de característica fundamental em sua obra, como um desejo de ultrapassar os paradigmas impostos pela sociedade patriarcal. Vejamos: “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”.¹³⁶

Assim, observando com atenção as análises de Rocha a respeito da obra de Lourdes Ramalho, podemos ver que ela sugere que a autora aponta como saída para essas mulheres uma espécie de subversão, uma reação contra a falta de respeito do “opressor”, sugerindo que a mulher saia de sua condição passiva e lute contra as ameaças da sociedade conservadora. Observemos as suas palavras:

(...), pouca alternativa resta à mulher dentro deste contexto nordestino desenhado por Lourdes Ramalho. Dentre as peças lidas e nas aqui discutidas não encontramos um exemplar satisfatório que pudesse nos servir de parâmetro para a resolução do conflito mulher X sociedade. A única saída apontada pela autora se encaminha pela via da solidariedade feminina. Uma escolha revolucionária que se contrapõe à tradicional competição feminina, tão alimentada dentro da sociedade machista. Como mães e filhas, amigas, vizinhas, membros de uma mesma comunidade, as mulheres vão preenchendo o vácuo deixado pela insatisfação e opressão experimentadas junto ao sexo oposto¹³⁷.

Outra pesquisadora e crítica que observou e analisou o feminino na obra de Lourdes Ramalho foi Valéria Andrade, que afirma o seguinte:

As figuras femininas percorrem toda a obra de Lourdes Ramalho desde a sua primeira peça, (...). Na maioria dos seus textos, não apenas as personagens mais significativas são femininas, como também a ação dramática é conduzida por elas. (...). Forte, lúcida, obstinada, destemida, solitária, dura e ressequida, mas também

¹³⁵ ROCHA. op. cit., p.82

¹³⁶ Ibid., P, 79

¹³⁷ Ibid., P, 82

sonhadora e ardente – eis o retrato multiface da mulher nordestina tal como o delinea Lourdes Ramalho¹³⁸.

Na concepção dessa pesquisadora, podemos ver que as mulheres mostradas nas tramas tecidas por Lourdes Ramalho carregam uma bagagem cultural própria das mulheres que habitam o sertão nordestino, principalmente quando trata de questões como: sexualidade, honra, virilidade, desejo e maternidade. Questões que estão presentes já nas peças do primeiro ciclo da sua dramaturgia: Branca e Mariana em *As Velhas*; Conceição em *A Mulher da Viração*; Ana Rosa em *Os Mal-Amados*; Zabé em *A Feira*; Bela em *Festa do Rosário* e várias outras personagens femininas que habitam o universo da ação dramática dessa autora, vejamos:

Noutras peças desse primeiro ciclo da dramaturgia de Lourdes Ramalho, como *Os Mal-amados*, *A Feira*, *Fogo Fátuo*, *A Mulher da Viração*, *Uma Mulher Dama*, *Festa do Rosário*, *Guimar - sem rir sem chorar*, *Fiel Espelho Meu...* a expressividade desta força de mulher permeia as várias tramas, incorporada a personagens femininas que são, quase sempre, as condutoras da ação dramática. Verdade que este protagonismo claramente assumido por personagens femininas permanece, até acentua-se, no segundo ciclo da produção da autora¹³⁹.

Outra característica da escrita de Lourdes Ramalho encontrada por essa pesquisadora é a presença forte das matriarcas, observadas, principalmente, no primeiro ciclo da sua obra. Personagens como Mariana, Vó, Filó..., que se apresentam como senhoras de si, corajosas e dispostas a enfrentar o mundo em defesa da sua prole. Observemos as palavras da pesquisadora:

(...) Ao me referir a essa força de mulher, a ênfase vai para a pulsação que dá corpo e alma à figura da matriarca, aquela que, sendo a base da organização familiar, tem o mando da casa e da formação dos filhos e, somado a isso, carrega o peso de zelar pela honra da família, seja a da filha-donzela e a do filho-varão, seja a dela própria a esposa, que, mesmo abandonada pelo marido, deve resguardar-se do risco, sobretudo, de ser infiel ao seu homem, mas também do de pecar casando de novo sem saber-se desimpedida para isso¹⁴⁰.

São mulheres que, mesmo com a sexualidade comprometida, obrigadas a calar por dentro, sem direito a usufruir de sua sexualidade, vendo seus sonhos e desejos soterrados em defesa da honra familiar, persistem sem se entregar e lutam sozinhas desafiando seus destinos.

¹³⁸ ANDRADE, Valéria. *A Força nas Anáguas: Matrizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho*. In: MALUF Sheila D. e AQUINO, Ricardo Bigi de. (Orgs). *Reflexões sobre a cena*. Maceió/Salvador: Edufal, 2005. p. 318.

¹³⁹ ANDRADE. op. cit., p. 213/214

¹⁴⁰ Ibid., p. 214

Andrade ainda aponta um fato interessante encontrado na obra de Lourdes Ramalho. Trata-se do diálogo, da ponte que existe entre os textos dessa autora, que estão voltados para o contexto das matriarcas, e a obra de Garcia Lorca. Vejamos as suas palavras:

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, a primeira vista, insolúveis. Ambos discutem questões suscitadas pelas relações de gênero do ponto de vista 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 masculino¹⁴¹.

Na concepção de Andrade, Lorca e Lourdes parecem, através de suas obras, tratar de mulheres que, embora vivam em sociedades marcadas historicamente pelo conservadorismo patriarcal, encontram saídas, muitas vezes trágicas, para sufocarem as suas dores, seus desejos... São mulheres, como disse Andrade, fortes, lúcidas, obstinadas, destemidas, solitárias e ressequidas, porém sonhadoras e ardentes.¹⁴²

No que se refere à questão de gênero, Dantas Filho, considera que as personagens masculinas, em diversos textos da autora, são meros coadjuvantes ou figuram como personagens secundárias em relação às personagens femininas.¹⁴³ Ao comentar a peça teatral *os Mal-amados*, ele diz que:

(...) 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 Rosa¹⁴⁴.

Aqui podemos ver que o olhar do pesquisador está voltado para demonstrar que a posição dos homens na escrita de Lourdes Ramalho é inferior a das mulheres, que, mesmo em face do perigo, elas, dirigidas pela coragem, enfrentam seus desafios sem temer. São características que percebemos em personagens como: Mariana, que, abandonada pelo esposo, foi “pai e mãe” de dois filhos e sobreviveu nas brenhas do sertão até encontrar o seu homem preso a uma cama sem condições de levantar; Paulina que, observando toda a arrogância de Julião, foi capaz de esperar um momento de fraqueza do mesmo para, com muita astúcia,

¹⁴¹ Ibid., p. 324

¹⁴² Ibid., p. 319

¹⁴³ DANTAS, op. cit., p 35

¹⁴⁴ Ibid., p. 59

envenená-lo; mulher dama e a bruxa Lília, que foram capazes de enfrentar o inquisidor e tramar toda a fuga do trovador e daqueles que estavam sendo perseguidos pelo Santo Inquérito, entre tantas outras personagens que fazem parte do universo feminino das tramas elaboradas por essa autora.

Outro pesquisador que também referiu-se à questão de gênero na obra dessa autora foi Vlader Nobre Leite em *As Velhas: Velhas angústias, um novo grito*. Ao comentar a relação de oposição entre Mariana e Ludovina em *As velhas*, ele afirma que:

Mais do que uma oposição, percebemos uma profunda relação de identidade entre Mariana e Ludovina: embora fortes, centralizadoras, permanecem presas a uma condição feminina que as obriga a suportar o peso dessa vivência em um universo nordestino tradicional. Antes mesmo do confronto entre ambas, está a constatação da realidade da mulher/fêmea. Ambas estão vinculadas duplamente: [1] pela condição de fêmea; e [2] pela maternidade. O confronto entre elas se dará na condição de fêmea – as duas disputam o mesmo homem/macho, como que precisassem, para si e para toda a realidade social, deste elemento masculino para constituírem uma família plena: mãe, pai e filhos. Com o desenvolver da trama, perceberemos que o tão procurado homem vive no interior da casa de Vina, mas já não é mais viril, também encontra-se enfermo¹⁴⁵.

Aqui, o pesquisador está trazendo à tona, a condição de “ser mulher em uma realidade pobre”, a condição de ser mulher numa realidade de mulher nordestina marcada por uma sociedade conservadora sem ao menos poder desfrutar da sua sexualidade. Mesmo em situações opostas, pois, na ação da peça, as duas rivais lutam pelo mesmo homem, elas estão na condição de mulher/fêmea/mãe defendendo sua prole em meio a diversos conflitos sociais arraigados naquela região.

A reflexão que fizemos, até aqui, sobre a obra de Lourdes Ramalho e sobre o que alguns pesquisadores afirmaram sobre a dramaturgia dessa autora, mostra que ela enveredou por diversos campos que oferecem várias interpretações, pois, como dissemos antes, na sua obra podem ser encontrado resquícios de temas voltados para o Nordeste e o seu sistema político e social, a indústria da seca, a religiosidade, o regional e o universal, temas voltados para a situação do judeu na península Ibérica, a discussão sobre a questão de gênero, e a ponte que existe com a obra de Gil Vicente e também com a de Garcia Lorca. Certamente outros estudos aparecerão voltados para questões que não foram apontadas nessa parte da pesquisa. A nossa pesquisa é um exemplo claro de que outros temas aparecerão, pois trataremos de enxergar na escrita dessa dramaturga, procedimentos que são próprios da tragédia clássica. Para além de uma temática nordestina, embora falando uma linguagem tipicamente regional e construindo um cenário que revive no teatro a aridez do sertão, Lourdes Ramalho constrói um drama

¹⁴⁵ NOBRE. op. cit., p. 263.

aparentemente simples, com personagens humildes, falando uma linguagem simples, na verdade, construindo a trama nos mais aclamados moldes das antigas tragédias gregas. Pelo menos é isso que pretendemos demonstrar a seguir.

CAPÍTULO - 03.

DA *HAMARTIA* ÀS AGRURAS DO DESTINO: O *PATHOS* EM AS *VELHAS* DE LOURDES RAMALHO

As Velhas é uma peça que trata de conflitos existenciais e sociais de duas famílias do sertão nordestino, abordando situações cotidianas e comuns aos habitantes dessa região. A ação em *As Velhas* começa como nas tragédias clássicas, *in medias res*, isto é, no meio das coisas importantes. A primeira cena apresenta-nos a chegada de um grupo de retirantes – Mariana (42 anos), Chicó (20 anos) e Branca (16 anos) – mãe e filhos que, fugindo da seca que assola o sertão, resolvem fixar moradia, por algum tempo, embaixo de uma árvore próxima a um povoado e a uma frente de trabalho de emergência formada pelo Governo. Tendo a árvore como primeiro cenário e como constituição do primeiro plano de ação, os personagens interrompem sua jornada para dar início ao drama:

CHICÓ – Mãe, vamos parar com essa 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.¹⁴⁶

A propósito da árvore, trata-se de uma oiticica, árvore de muita sombra e fácil de ser encontrada no sertão nordestino, principalmente em períodos de seca, pois é uma das poucas que consegue ter folhagem suficiente para fazer sombra nesses períodos, e, que, segundo Nobre, é lembrada pela crença popular como um símbolo de assombração¹⁴⁷. Dessa forma,

¹⁴⁶ RAMALHO. op. cit., p. 53

¹⁴⁷ NOBRE, op. cit., p. 270.

diremos que o início da trama já se mostra, de certo modo, emaranhado, é como se houvesse um anúncio de que as coisas, a partir daquela situação criada naquele cenário, poderiam se tornar obscuras. Sendo assim, a decisão de ficar naquele lugar pode constituir um erro. Observemos como acontece a decisão de pararem naquele lugar:

MARIANA – (SUPRESA) – Então a gente fica aqui mesmo?

CHICÓ – Pra que melhor? – Uma oiticica com um sombrão de fazer gosto, toda cercada em redor de marmeleiro – Quem fez esse rancho fez caprichado – e tem a vantagem de ficar em riba da cacimba e até perto do barracão, uma meia leguinha só... Parece até coisa prometida por Deus...

BRANCA – (SEMPRE IRRITADA) – Vocês num já resolveram? (SUSPIRANDO) Fica-se até quando Jesus quiser...

(...)

– (DESCONFIADA) – Ih, tas escutando essa, Chicó?

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...¹⁴⁸

A situação apresentada no início do texto, como podemos notar, remete à temática da seca, evocando as imagens dos retirantes. A música de abertura da peça já anuncia o que iremos presenciar no desenvolver da ação.

Bate o sol e assola a estrada
Caminheiro a caminhar
Como é longa a caminhada
Como é tristonha a jornada
- Segue a leva sem parar...
Bate o sol e assola a estrada
Bate o sol e assola a estrada
(...).¹⁴⁹

A música funciona como *leitmotif* do tema a ser desenvolvido, a seca que assola o sertão nordestino, que castiga as famílias e as força a migrar de uma região para outra em busca de uma existência mais favorecida, na esperança de que aquela andança não seja em vão.

A família de Mariana discute e resolve fixar moradia naquele rancho. A partir desse momento, através do diálogo das personagens e dos solilóquios de Mariana é que vamos perceber que, paralelamente ao tema da seca, serão desenvolvidos outros temas, como o da exploração humana pela indústria da seca e a resolução de um antigo conflito entre as protagonistas, que remete à questão da infidelidade.

Dessa forma, lembramos também, aqui, as considerações de Hegel que, de certa forma,

¹⁴⁸ RAMALHO, op. cit., p. 55.

¹⁴⁹ Ibid., p. 52.

reforça as palavras de Aristóteles acerca da efetividade do início *in medias res*, quando afirma que, embora não seja fácil determinar em que momento pode ser percebido o início da ação, este pode ser encontrado, à medida que

A ação dramática reside essencialmente sobre uma colisão determinada, o ponto de partida adequado irá residir *naquela* situação a partir da qual, todavia, deve se desenvolver, no decurso ulterior, aquele conflito, embora ele ainda não tenha irrompido.¹⁵⁰

Assim, entendemos que, na concepção desse autor, a ação também deve começar no meio das coisas importantes. Dessa maneira, diremos que, amparados pelas considerações desses dois pensadores, Aristóteles e Hegel, a ação em *As Velhas*, ao começar justamente a partir do momento em que a família de Mariana resolve fixar moradia embaixo daquela árvore, engendra a condição essencial para a deflagração dos conflitos.

A cena 01 desenvolve-se a partir da temática da migração, com aquela família cansada de vagar, mas sem escolha, vivendo na esperança de que um milagre possa acontecer e acabar com aquela penúria:

BRANCA – Tou cansada de viver pra riba e pra baixo, os cacarecos na cabeça, como se a gente tivesse sido a vida toda retirante.
(...)
– Ora, a gente sempre teve onde morar, com que passar, sempre foi considerado – e agora deu pra correr mundo... Podia ter ficado em casa, como gente decente...

MARIANA – (QUE ESCUTAVA) E que diabo você queria ficar fazendo naquele desterro? – Comendo lagartixa assada ou fazendo vida de santa?¹⁵¹

A seca que assola o sertão nordestino e corrói os últimos grãos de feijão e milho que os sertanejos armazenaram da última safra faz com que eles, mesmo sendo pequenos proprietários rurais, saiam de suas propriedades, em busca de sua sobrevivência. Para esses homens restam apenas duas condições, a primeira é emigrar para outra região em busca de trabalho e a segunda é alistar-se nas frentes de trabalho de emergência financiadas pelo Governo nesses períodos de estiagens¹⁵².

Nesse sentido, podemos ressaltar que em *As Velhas* as duas condições propostas acima estão presentes, pois a família de Mariana, além de emigrar da sua região em busca de melhores condições, também leva Chicó, filho de Mariana, a alistar-se nas frentes de emergência. Voltemos ao diálogo entre Mariana e Chicó mostrado no início da primeira cena:

¹⁵⁰ HEGEL, op, cit., p. 211

¹⁵¹ Ibid., p. 54

¹⁵² GARCIA, Carlos. *O que é Nordeste Brasileiro*. São Paulo. Ed. Brasiliense – 1984. p. 69

MARIANA – Num é os lugar que me desinquieta, meu filho, mas os serviços pesado que brotam pra riba de você, como se fosse qualquer flagelado acostumado a pegar no eito.

CHICÓ – Ta certo que eu nunca fui flagelado, mas chega tempo em que a situação dá pra isso – E quem é homem tem que enfrentar toda diversidade de trabalho.

MARIANA – Mas lhe castigarem desse jeito na picareta, botando serrote abaixo pras estrada passar: - Pensa que não vejo o teu 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 não dorme?

MARIANA – Acha que posso pregar os olhos vendo você num serviço que só satanáas agüenta? – Aquilo tira a sustança de qualquer cristão.¹⁵³

Esse diálogo nos faz refletir sobre esse processo migratório que aconteceu no sertão nordestino e perceber que o motivo maior que gera a saída desses flagelados é a desigualdade social, uma simples questão econômica, pois segundo Martins e Vanalli

Ninguém abandona suas raízes sem que haja necessidade. Ninguém sai de seu próprio país, estado ou cidade se ali se encontra bem! E essas saídas nem sempre são boas soluções para os problemas de quem sai.¹⁵⁴

Podemos dizer que, mesmo tratando de um problema regional específico, a autora aborda um tema universal, pois povos do mundo inteiro por motivos diversos, dentre os quais, as estiagens, migram. Trata-se, portanto da representação de um drama ancestral e fortemente significativo, remetendo, inclusive, ao texto bíblico, representação comovente da fuga de oprimidos em busca de uma “terra prometida”.

A família de Mariana é mais uma vítima do sistema político-social desenvolvido no Brasil, especialmente na região Nordeste. Podemos ver nesse drama uma espécie de crítica que a autora faz quanto à questão da distribuição de terras neste país.

Mas, voltemos ao que gostaríamos de destacar a respeito do texto e do seu começo *in media res*. O início da ação, como observamos, desenvolve o tema da seca, que será determinante à deflagração dos conflitos dramáticos, todavia, ainda não se declara o que irá ocorrer. O texto já começa no meio das coisas importantes, mas o que aconteceu antes o leitor/espectador vai percebendo pelo diálogo que se trava entre as personagens.

No caso de *As Velhas*, o leitor/espectador toma ciência do enredo do passado através dos diálogos desenvolvidos pelas personagens. Aliás, a respeito da distinção entre drama moderno e tragédia antiga, vale a pena considerar o *status* social dos personagens, pessoas simples, humildes, em oposição aos nobres e aristocratas que povoavam as tragédias clássicas.

¹⁵³ RAMALHO. op. cit., p. 53

¹⁵⁴ MARTINS, Dora. *Migrantes*. Dora Martins e Sônia Vanalli. 4 ed. São Paulo: Contexto. 2001. p. 34

Também a linguagem, que nas tragédias antigas era retoricamente rebuscada, elevada, no drama moderno, os diálogos refletem a linguagem dos personagens. Nesse drama de Lourdes Ramalho, a classe social representada pelos protagonistas é a mais pobre, a mais desalentada em termos sócio-econômicos, de maneira que a linguagem da peça condiz verossimilmente com a representação dos agentes dramáticos. Essa condição de penúria existencial é fundamental à evocação do *pathos* na obra.

Com o desenrolar do drama vamos perceber que as personagens que protagonizam o texto são Mariana e Ludovina. Mariana tem como filhos Chicó e Branca, e Ludovina tem apenas José. Podemos nos deter por enquanto nos dois filhos homens, Chicó e José.

Quando abordamos esses dois personagens, precisamos deixar claro que o texto aponta para os aspectos político-sociais que envolvem os dois, pois são eles os responsáveis pelas denúncias de roubos que acontecem nos barracões das frentes de emergência. Chicó e José se conhecem através do mascateiro Tomás – personagem responsável pelo leva-e-traz do enredo. José é encarregado de uma turma de flagelados que, por sua vez, resolve atender ao pedido de Tomás de enquadrar Chicó em sua turma, já que o mesmo experimentou alguns desentendimentos com o encarregado da turma dos Moitas – outro grupo de flagelados. Observemos o pedido de Tomás, que acontece na cena 02:

TOMÁS – Eu já tou indo, mas, primeiro, me faça um favor: - Arranje uma vaga para um rapaz que chegou faz 15 dias... ele tava engajado na turma dos Moitas, mas num se deu bem com o feitor... que, cá pra nós, pois num quero intriga com ninguém – tem uma cara de arrotto choco da molesta...

JOSÉ – Eu tou com medo de botar gente desconhecida na minha turma por causa do fusuê das lista e da fuxicada do barracão, mas, um pedido seu... Quem é esse sujeito?

TOMÁS – É desse pessoal que ta arranchado nas oiticica. É gente boa e que num engole safadeza do Dr. Procope... de vez em quando ta abrindo a boca e a mãe fica nervosa...¹⁵⁵

Depois de afinada a amizade entre os dois jovens, estes revelam-se injuriados com os roubos que acontecem por parte das autoridades daquela região. Chicó já havia percebido que os alimentos que chegavam para ser distribuídos entre os flagelados estavam sendo desviados e vendidos pelo Dr. Procope, e, também, já havia juntado as notas fiscais às escondidas como prova; José também tinha como provas listas fraudulentas. Os dois conseguiram juntar provas que podiam incriminar as autoridades responsáveis por aqueles absurdos.

CHICÓ – Graças a Deus me livrei de matar ou ser morto, porque viver junto com

¹⁵⁵ RAMALHO. Op. cit., p. 64

um bando de ladrão daqueles... Valeu porque peguei toda a patuscada – sei de tudo que é robalheira...

JOSÉ – Foi bom ter encontrado Chicó – o que eu faltava saber, descobri agora...

TOMÁS – Vocês tão sabendo de tudo, mas é bom ficar na moita. Cabra falador aqui, entra logo nas leis de Chico-de-Brito – metem a macaca pra cima.

(...)

CHICÓ – Vocês tão falando dos mantimentos que o Governador manda pros flagelados e os políticos desvia pro barracão? Eu já me escondi e peguei... À meia noite chegou um caminhão, eles descarregaram – era leite em pó, jabá, feijão, farinha e rapadura. Enquanto no escuro, eles botavam pra dentro, eu encontrei na boléia e sursurpiei as notas, ta tudo na minha mão, nota fiscal do que veio pra ser dado de graça e os desgraçado tão vendendo. Só tou esperando a hora pra denunciar...

(...)

JOSÉ – Chicó, guarde lá as suas provas que eu aqui já tenho também as minhas, listas com nomes de defuntos, gato, cachorro, jumento, bebê e velho aposentado... Dessa feita o Dr. Procope vai responder por tudo, até pelas ossada dos pobre que ele mandava matar e enterrar na fazenda.¹⁵⁶

Aqui, podemos ver a relação entre texto e contexto, fortemente significativa ao entendimento da peça em sua dimensão de crítica política e social. Nas últimas décadas do século XX, a ação dramatizada na peça era uma prática corriqueira na região nordestina. As frentes de trabalhos de emergência eram adotadas como forma de evitar que os flagelados morressem de fome ou emigrassem para os grandes centros urbanos, sempre a pretexto de construir uma obra pública. A esses flagelados eram oferecidos pequenos salários, que mal dava para mantê-los nutridos. Assim foram construídos milhares de quilômetros de estradas de péssima qualidade, pois aquelas pessoas não estavam preparadas para tal serviço. O resultado era que nas primeiras chuvas fortes tudo era destruído. Quem mais lucrava com aquelas frentes eram os políticos com a famosa indústria da seca. Outra fase dessas frentes de trabalho de emergência aconteceu a partir de 1979, quando as vítimas da seca deixaram de trabalhar na construção de estradas e passaram a trabalhar no fortalecimento e infra-estrutura das propriedades rurais, na construção de açudes, cacimbas, poços tubulares, cercas, etc¹⁵⁷. Essa nova estrutura visava fortalecer economicamente os grandes proprietários rurais.

Assim, Lourdes Ramalho, através da sua escrita, procura dar ênfase a essa questão da indústria da seca, traz à discussão o drama dos flagelados, construindo um mapa do que foi a exploração pelas autoridades dos menos favorecidos. O roubo denunciado na ação do texto por Chicó e José, como dito anteriormente, parece ter sido, ou foi uma prática corriqueira na segunda metade do século XX no sertão nordestino. É como se a autora tivesse a intenção de trazer o externo para compor o interno, ou seja, trazer as discussões da prática econômica e

¹⁵⁶ Ibid., p. 69/70

¹⁵⁷ GARCIA, op. cit., p. 70/71

social da sociedade nordestina para dentro da sua obra em forma de denúncia.

Chicó e José pagam um preço muito alto por se envolverem com essas denúncias, levam sofrimentos para as suas famílias, mas essa situação conflituosa é crucial para o desenvolvimento e desenlace da ação, pois, é a partir da amizade dos dois e desse envolvimento deles com as denúncias do barracão que as duas famílias se aproximam, e essa aproximação resultará na catástrofe.

Podemos, então, lembrar que o mal que Lourdes Ramalho constrói através da sua escrita, nesse drama, é emblemático dos caminhos penosos da vida real, todavia, no drama moderno, ele acontece de forma particular, historicizada. Segundo as palavras de Raymond Williams:

Culturamente, o mal é uma designação para muitos tipos de desordem que corroem e destroem a vida real. Como tal, ele é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: Vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia. Em cada caso, ele é apenas inteiramente compreensível no interior da avaliação de uma determinada cultura ou tradição.¹⁵⁸

Nesse sentido, diremos que na ação em *As Velhas* podem ser encontrados assuntos voltados para a vingança, a ambição, o orgulho e a rebeldia. Porém no caso de Chicó e José, o orgulho e a rebeldia são características que poderão juntar-se a outras como honra, coragem e honestidade. Vejamos como Chicó defende a honra da família ao discutir com Ludovina na cena 04:

CHICÓ – Se a dona ta dizendo isso comigo ta redondamente enganada. Eu nunca fui do oco do mundo, sou sertanejo de vergonha na cara, tenho minha mãe e minha irmã pra sustentar e ninguém é o que a dona ta maginando não...

VINA – Mãe, irmã – mas pai, que é o chefe da família – por certo o gato comeu...

CHICÓ – O gato, não, foi o destino, dona e qualquer um peça felicidade a Deus, que ninguém ta livre de sofrer o que a gente sofreu...¹⁵⁹.

Quanto a José, observemos na cena 06 como se dá o vigor da sua honestidade:

JOSÉ – (ENTRA) – Tomás, quer ir comigo resolver um causo ali? – Ontem, no trecho de cima, o pagamento dos trabalhador foi feito com gás. Como não tinha mais mantimento, o Dr. Procope mandou que dessem uma lata de gás, a cada cossaco, como paga da semana de trabalho.

TOMÁS – Com gás? Gente será lamparina pra comer gás?

JOSÉ – Pois é isso – como ninguém é candeeiro pra comer gás, o povo vendia as lata pela metade do preço pra poder comprar comer. E sabem quem recomprava – o

¹⁵⁸ WILLIAMS, op. cit., p. 85

¹⁵⁹ RAMALHO, op. cit., p. 70/71

mesmo Dr. Procope.

TOMÁS – Comprava pela metade?

JOSÉ – Sim. Vendia por trinta e cinco mil réis e comprava de novo por quinze. Roubava duas vez. É mais uma safadeza pra botar na lista. Vou avisar Chicó.¹⁶⁰

A coragem e a honra desses personagens juntaram-se ao orgulho e à ousadia que herdaram das suas mães, e aqueles simples sertanejos transformaram-se em homens fortes, bravos e destemidos, verdadeiros “heróis”, capazes de entregar a própria vida em defesa dos seus ideais.

Aqui, observando a ação desses personagens, podemos inferir que, na escrita dessa autora, há muito do chamado drama social, pois, segundo Szondi, nesse tipo de dramaturgia o autor procura

representar dramaticamente as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual. Ele tem de exibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam¹⁶¹.

É como se Lourdes Ramalho procurasse, através dessas famílias, representar diversas pessoas que estão sob as mesmas condições, como afirma Szondi, “condicionadas pelos fatores econômicos”.

Voltaremos a falar sobre esses dois personagens mais adiante, pois a ousadia e a coragem deles contribuirão para o desfecho da trama.

Como fora mencionado, a ação da peça começa *in medias res*, e só a partir do desenvolvimento do diálogo é que vamos descobrir elementos que consubstanciarão a ação trágica, que não envolve apenas conflitos de ordem social, mas também problemas existenciais. Voltemos à cena 05, quando Mariana e Branca discutem sobre o sujeito homem e os efeitos do matrimônio.

MARIANA – (SONHADORA) – Meu casamento – Pensava que ia ser tão feliz... Pensava que as portas do céu ia se abrir de par em par... Ingrato! – A dor que senti... Pensei que o peito fosse estourar...

BRANCA – (CURIOSA) – E o que aconteceu? - A senhora nunca me contou nada – Só se vinagava em chorar e resmungar pelos canto... Eu já posso entender¹⁶².

Nesse início de conversa, vamos perceber que há algo relacionado à questão do matrimônio. Mariana era casada com Tonho, estava grávida de Branca e Chicó tinha apenas 04 anos. Tonho envolvera-se com uma cigana, vendeu algumas criações e fugiu com a tal

¹⁶⁰ Ibid., p. 78/79

¹⁶¹ SZONDI, op. cit., p. 76

¹⁶² RAMALHO, op. cit., p. 74

cigana, abandonando assim a sua família. Mariana ficou sem esposo e teve que ser pai e mãe dos filhos. Depois de algum tempo, num período de estiagem, deixa as suas terras e migra com a família em busca de dois objetivos: primeiro, fugir da seca que assola a sua região e encontrar um lugar que ofereça melhores condições de sobrevivência, segundo, carregava a esperança de que, através dessa migração, pudesse encontrar o seu homem e vingar-se daquela que lhe roubara o marido.

Para Aristóteles, as tragédias mais belas não devem imitar homens muito bons, nem homens muito maus, mas homens que se encontram numa situação intermediária, porém esse homem deve gozar de elevada reputação.

No texto *As Velhas*, percebemos que não se trata de personagens de grande reputação, pois esses agentes dramáticos são personagens simples que habitam o universo popular do sertão nordestino, porém, não podemos esquecer que trata-se de um drama moderno e não de uma tragédia clássica “perfeita”, como pregava o estagirita. Quanto ao fato de essas personagens serem boas ou más, diremos que se classificam numa situação intermediária, nem muito boas, nem muito ruins, simplesmente humanas.

Williams, ao teorizar sobre a tragédia moderna, afirma que “a definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição” é uma alienação, pois esse conceito foi sofrendo alterações através dos tempos, e o destino trágico de um herói de posição social elevada já não representa mais o destino do seu povo, novas definições foram surgindo e novos tipos de tragédias também. Segundo esse teórico, essa ordem foi quebrada, e o destino de um cidadão comum passou a figurar e despertar interesse pelo público leitor, o sofrimento de um homem comum poderia ser tão real e tão comovente quanto o sofrimento de um nobre.¹⁶³

Assim em *As velhas*, Lourdes Ramalho escolheu, ou preferiu dar ênfase aos cidadãos comuns do sertão nordestino, encenando seus conflitos e suas dores existenciais, sem que, por isso, deixasse de fazer uma reflexão sobre a situação político-social dessa região.

No que diz respeito a essa dimensão trágico-existencial da peça, não se pode deixar de investigar a importância que tem para a ação o chamado “erro trágico”. Aristóteles classifica esse erro como *hamartia*, forma de artifício dramático que desencadeia os episódios causadores da catástrofe. Assim, a *hamartia* é uma espécie de ação errônea, um ato nocivo, uma transgressão praticada involuntariamente, mas, mesmo sendo involuntária, não isenta o

¹⁶³ WILLIAMS, op. cit., p. 74/75

agente de responsabilidade. Contudo, mesmo nas tragédias gregas, como dissemos, há tramas cuja tragicidade deriva de erros voluntários.

Pensando nos pressupostos desse teórico, podemos, então, dizer que em *As Velhas* o “erro trágico” se constitui em dois momentos, obedecendo sempre às leis de necessidade e causalidade, onde uma coisa acontece por causa de outra. Assim, nesse texto, a noção de *hamartia* assume uma conotação mais situacional do que actancial. Na verdade, há uma ação decorrente da decisão de parar. Parece controverso a ação decorrer desse tipo de decisão, porém, é a partir dessa intenção que a ação se desenvolve constituindo, assim, o primeiro “erro” detectado na construção estrutural da peça:

BRANCA – (QUE OBSERVAVA O LOCAL ABSORTA) – Deixa de leseira, Chicó, e resolve se a gente fica aqui ou não... Eu tou é cansada – e quando a gente ta enfadada só quer mesmo é canto pra sossegar...

(...)

BRANCA – Tou cansada de viver pra riba e pra baixo, os cacarecos na cabeça, como se a gente tivesse sido a vida toda retirante...¹⁶⁴

A família de Mariana resolve parar e fixar moradia naquele lugar. Todavia o ponto de paragem será justamente o lugar de encontro com o destino trágico. Trata-se de uma decisão errônea que vai criar uma injunção fatídica, oferecendo condição para os três eixos de tragicidade que compõem a peça: o eixo Chicó-José, que nasce a partir da amizade que se desenvolve entre os dois e o envolvimento deles relacionados às denúncias dos barracões, fator importante para aproximar àquelas famílias separadas no passado; o eixo Branca-José, que acontece mediante a amizade entre Chicó e José, culminando assim, no namoro, e, posteriormente na gravidez de Branca, e o eixo Mariana-Ludovina, que coloca frente a frente às duas rivais do passado numa situação que provocará a *peripeteia* e a *anagnorisis* da trama.

Dessa forma, diremos que a decisão de parar e fixar moradia sob a ótica constitui o primeiro “erro” detectado na ação do texto. Pois, a partir daquela situação, os dois jovens, Chicó e José, se conhecem e se envolvem como denunciadores dos roubos que acontecem nas frentes de emergência, e, necessariamente, essas denúncias ajudarão a compor o quadro trágico no final da ação.

Analisando o diálogo desenvolvido por Mariana e Branca na cena 05, podemos então observar que nos é revelado um outro erro que ocorreu no passado e que se configura como a grande causa do destino fatídico que irá enlaçar os personagens. Trata-se do episódio que

¹⁶⁴ RAMALHO, op. cit. P. 53

envolveu Mariana, Tonho (seu esposo) e a cigana Ludovina. Nesse caso temos um erro que se configura como em erro voluntário praticado por Tonho e a cigana, vejamos:

MARIANA – Eu me lembro como se fosse hoje... Tonho tinha matado uma criação e tava despencando a matutagem. Era um bodinho novo, de uma cabrinha que dava leite pra Chicó. Eu ia me assentando junto, com Chicó no colo, quando ela apareceu, puxando um menino pela mão, e foi logo pedindo: - “Ganjão, me dê um pedaço dessa carne, que eu tou de desejo...”

BRANCA – E quem era ela?

MARIANA – A cigana, a desgraçada... (Tomás redobra a curiosidade) – Aí Tonho olhou pra minha banda, a faca na mão como quem ia cortar um pedaço, e eu, no continente, gritei: - “Que desejo que nada, sua pidona, o costume de vocês é esse, passar a mão em tudo que vão encontrando” – Ela muito cheia de si, virou-se pra Tonho e falou – “Ganjão, vai negar uma coisa que uma mulher prenha ta desejando?” – Dessa feita perdi a paciência e perguntei bem bruta: - “Por que seu desejo é só pra comer coisa boa? – deseje comer bosta de boi ou chinica de galinha que tem muita, em todo canto”. – Ora eu já não agüentava... (CALA-SE REPENTINAMENTE).

BRANCA – Num agüentava o quê?

MARIANA – Num agüentava o chamego do seu pai com esses ciganos, arranchado a bem dois mês na terra da gente... Aí, quando vi Tonho, de faca na mão, fazendo tenção de dar o taco de carne, e a bicha, renitente, a pedir: - “Me dê, Ganjão, pra eu num perder o menino.” – Larguei Chicó no chão e dei um salto no meio dos dois, gritando: - “Dessa carne você num leva um fiapo. – Se quiser passar bem, vá atrás do macho que lhe empenhou, sua cadela safada.” E, batendo mão no trinchete que tava com Tonho, parti pra ela, com ganas de deixar estirada no chão – a ela ou a seu pai.

BRANCA – Meu pai num teve culpa de nada. Por certo tinha bom coração...

MARIANA – Que bom coração é esse que só se derrete pras bicha senvergonha! (SUSPIRA) – Desde o começo, a bicha ia todo dia no curral ver uma palagana de leite, que ele dava. – Mas, como ia dizendo, quando fiz tenção de estraçalhar a sujeita, ela deu um passo atrás e respondeu, imperiosa: - “Você me nega um taco de carne mas pode esperar, que coisas mais importantes vai lhe ser negada pro resto da vida.” – Disse isso com uma certeza tão grande, que eu, fora de mim, casquei-lhe o tabefe na cara, chega estralou... Aí ela, que tinha caído, levantou-se e saiu chorando, o vestidão varrendo o caminho, e o menino correndo atrás.

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.

BRANCA – E a senhora?

MARIANA – Eu... Eu fiquei com as terras... os filhos... Sim, quando você nasceu, num teve pai que lhe abençoasse... (REVOLTADA) – Aquela boca de praga dos inferno.¹⁶⁵

Como podemos ver, trata-se de um erro voluntário, aqui a ação maléfica que

¹⁶⁵ Ibid., p. 75/76

desencadeia a catástrofe se dá de forma consciente. Poderíamos dizer que, nesse caso, não se trata de uma *hamartia*, no sentido recomendado por Aristóteles para uma tragédia perfeita, mas vale a pena considerar que várias tragédias gregas se estruturavam a partir de erros voluntários, como a *Medeia*, de Eurípedes e *Agamemnon*, de Ésquilo. Existem ainda outros aspectos relacionados à *hamartia* que não foram relatados por Aristóteles, a *hybris*, por exemplo, é um desses aspectos, e, também pode contribuir para desencadear a catástrofe e reforçar a tragicidade da ação.

Nesse drama, não se pode falar exatamente de uma *hybris* grega, mas há, certamente, um componente excessivo na composição das personagens, um orgulho, uma soberba que move os agentes para a desgraça. Assim, podemos dizer que a ousadia e a arrogância da cigana e a transgressão de Tonho constituem o erro trágico.

Dessa forma, temos um erro que foi gerado de forma voluntária, e que causou conseqüências diversas para aquelas famílias: Mariana ficou sozinha, sem seu homem para cuidar e sustentar os seus filhos, e Tonho e a cigana também enfrentaram dificuldades que discutiremos adiante.

Assim, os erros cometidos pelos personagens se articulam para desencadear as ações que causarão a catástrofe.

Nesse texto, ainda podemos ver que a autora, consciente ou não, procurou dar ênfase à “problemática” relação entre o homem e o mundo, dramatizando uma situação conflituosa sob uma dupla perspectiva: existencial e social.

Pensando agora nessa problemática relação entre o homem e o mundo, observemos a trajetória de Mariana, protagonista da trama, que sofre por ter sido abandonada pelo marido ficando com seus dois filhos para criar. Em busca de um reencontro com o esposo e de vingança com relação à mulher que lhe roubou o esposo, deixa a vida sedentária e passa a viver como nômade, sem moradia fixa à procura de melhores condições de vida, e, sem perceber, vai de encontro a um destino que já se anunciava como trágico.

Numa constante tristeza e cheia de amargura, ela segue a sua ladainha, nesta terra seca, dura como pedra, dura como o coração de Mariana, amargurada pelo abandono em que se encontrava com sua família. Observe quando Branca diz para a mãe que havia sonhado com o pai, como o diálogo revela o tom amargo de insatisfação e incertezas geradas pela ausência do seu esposo, Tonho.

BRANCA: Ontem sonhei com pai e parece que ele queria me pedir uma coisa.

MARIANA: Isso é pesadeira; como 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 notícia... Num sabe nem se tu é viva, inda tava no bucho... Chicó, coitado, é que se arrastava – E tudo ele deixou aí, ao léu.

BRANCA: E com isso a senhora criou raiva de tudo quanto é homem...¹⁶⁶

A dureza de Mariana está relacionada à perda do seu homem, e, conseqüentemente, à perda de sua sexualidade. Ficou sozinha ainda nova, não arrumou homem algum, não deitou com ninguém... só ficou a saudade. Saudade do marido, do sossego e dum cotidiano de coisas boas que ficaram presas ao passado. Agora sobrava apenas a obrigação com os filhos e a lembrança de um passado que a segura dos dias e a comoção de viver só o resto da vida tornavam os seus sentimentos ainda mais dolorosos.

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 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 filhos, mas ele merecia- tem nada não, tudo, vem a seu tempo – e agora (...).¹⁶⁷

Sandra Luna no livro *‘Arqueologia da Ação Trágica’*, após analisar reflexões de vários autores acerca da proposição de Aristóteles sobre a construção de personagens, interpreta a noção de bondade nos seguintes termos:

“Do ponto de vista da rentabilidade teórica dos conceitos propostos na *Poética* parecem mais ‘produtivas’ as interpretações que convergem para enquadrar os caracteres em uma tragédia como sendo bons, (não no sentido ético ou moral, mas sim dignificados, retratados com um certo grau de excelência), (...)”.¹⁶⁸

Podemos pensar que a personagem Mariana se enquadra nessa perspectiva de dignidade, “retratada com um certo grau de excelência”, já que nas tragédias as personagens são representadas como melhores do que elas são. Mariana é o tipo de personagem que ao mesmo tempo faz com que possamos ter o sentimento de piedade e temor. Mulher que ficou sozinha, sendo mãe e pai de seus filhos, enfrentando tudo e todos para protegê-los; indo contra as

¹⁶⁶ Ibid., p. 71/72

¹⁶⁷ Ibid., p. 58

¹⁶⁸ LUNA, 2005, p.288

situações, exposta pela natureza da sua região, como a seca, mas suportando essa miséria do seu tempo, tudo isso faz de Mariana a protagonista de uma trama que leva o leitor/espectador a purgação de seus sentimentos, o que Aristóteles chama de *katharsis*.

Pensemos aqui na segunda qualidade do caráter da personagem, apontada por Aristóteles como conveniência, ou, segundo Sandra Luna, a noção de que os personagens devem ser “adequados (moldados com propriedade em relação ao seu gênero, ao seu *status*, etc.),”¹⁶⁹.

Do ponto de vista da *Poética*, parece inquestionável que a preocupação de Aristóteles seja com a tipificação, já que a verossimilhança é sempre o seu norte. Isso quer dizer que, para serem convincentes enquanto representações ficcionais, os personagens deveriam respeitar os traços generalizantes que os permitem ser reconhecidos como ‘membros da tribo’, por exemplo, de mulheres, de escravos, de nobres, de velhos etc. (...)”¹⁷⁰

Reflitamos sobre Mariana que, desconfiada dos chamegos de sua filha Branca com José, sai à procura de provas para confirmar suas suspeitas. Temos aqui a preocupação de mãe em sondar as saídas (fugidas) da filha, a necessidade de proteger a sua prole contra as interferências da vida, sendo mãe e mulher, sabe das necessidades de Branca, moça nova na flor da idade (16 anos), iluminada pelo fogo da paixão e pela noite cálida do sertão. Mariana aqui é membro de “tribos”. Tribo de mulheres, de mãe, e tribo de mãe/mulher abandonadas. Suspeitava que o que acontecera com ela também poderia acontecer com sua filha, suspeita que funcionaria como espécie de prolepse para o desfecho final da trama.

MARIANA – (...) – Ai meu Jesus crucificado nunca pensei sofrer uma agonia dessa. – nem quando Tonho me largou passei um desespero igual. – foi um palpito que tive, pois já tinha visto uns pantins e já vinha desconfiado... (...). – Ah desgraçada, por que não te matei na hora? (...)... Pra num fazer de teu irmão um criminoso. Num foi nem preciso botar em confissão – O que escutei deu para acusar todo o papel da verdade... a minha filha, a minha donzela, os zelos de minha alma e orgulho do irmão – num passa duma desavergonhada, que se entregou nos mato, como um bicho bruto... e agora, prenha, corre atrás do macho, rebaixada até o último ponto-mulher bulida, sem valia, mendigando a compaixão que num merece. – Quem quer casar com uma puta? (...) nem ele, o culpado. – agora, eu, a mãe, que bote o pano na cabeça e vá me humilhar, vá rogar nos pés do sedutor que limpe o nome dela – (...) – mãe é bicho pra sofrer. – engole cada bocado amargo... (...).¹⁷¹

Seguindo ainda o caminho trilhado pela pesquisadora Sandra Luna, consideremos mais um traço anotado por Aristóteles acerca do caráter de personagens. Além de bons e adequados, eles também devem ser semelhantes (verossímeis, convincentes):

¹⁶⁹ Ibid., p. 288

¹⁷⁰ Ibid., p.286

¹⁷¹ RAMALHO, op. cit.,p. 89

Considerando que Aristóteles tinha em mente a verossimilhança e a probabilidade, é provável que a caracterização das personagens devesse encontrar seus caminhos conciliatórios entre a tradição mitológica e a realidade dos espectadores.¹⁷²

Isso nos permite ponderar que essa personagem está representando algo semelhante ao que acontece às diversas mães do sertão nordestino, deparando-se com situações de sofrimentos – ora por falta de um homem (que é o caso de Mariana), ora por falta de algum horizonte de expectativa econômica, social, ou mesmo psicológico – Mariana aqui se aproxima do seu povo, sofrido, oprimido, amargurado, abandonado e quase sem estrutura física ou psicológica. Com poucas palavras podemos dizer que Mariana se apresenta de forma verossímil e convincente, pois a sua ação é representativa. O que podemos confirmar através de suas palavras:

MARIANA - Eu sei... sou como as plantas da terra – o cardeiro, o xique-xique... elas é assim para resistir à seca do sertão. Como podiam ser macia, delicada, se tem de viver num chão esturricado, sem água que amoleça o barro donde tiram seu sustento? – mesmo assim sou eu – enfrento a seca de meus dias, sem o refrigério de palavra amiga, sem ajuda de um ombro ou mão que me sustente nas fraqueza, que me acarinha a cabeça cansada de pensar, de padecer as agonia de ta só, de viver só o resto de meus dias...¹⁷³

O herói trágico é caracterizado como bom, adequado, semelhante... Passemos agora, para o quarto elemento importante à caracterização. Observando as palavras de Luna, em sua interpretação às proposições aristotélicas:

“A quarta qualidade dos caracteres, a coerência, parece não apresentar maiores problemas de interpretação. A fim de ser convincente, o personagem deveria revelar coerência em suas ações, ou pelo menos mostrar-se coerentemente incoerente, ou seja, uma vez incoerente, essa incoerência deveria se tornar traço permanente em seu caráter. (...)”.¹⁷⁴

Podemos pensar em Mariana como uma personagem que não é má nem perversa, mas cai na desventura por motivo de ordem familiar (conjugal) necessário para o desenlace da trama. Ela foi infortunada, traída e abandonada. Depois passou a migrar de um lugar para outro em busca de vingança, o que nos faz concluir que a construção da personagem Mariana seja coerente. Esse traço vai perdurar porque ela ocupa um lugar de responsabilidade, e suas ações são justificadas pelas necessidades:

¹⁷² LUNA, op, cit., p. 287

¹⁷³ RAMALHO, op, cit, p. 76

¹⁷⁴ LUNA, op, cit., p. 287

MARIANA – (sonhadora) – meu casamento – pensava que ia ser tão feliz... Pensava que as portas do céu ia se abrir de par em par... ingrato! – a dor que senti... pensei que o peito fosse estourar...¹⁷⁵
(...)

– (...) – Tou mais banida que couro-de-pisar-fumo. – também, viver que nem judeu errante... Mas, já comecei vou até o fim. ... esperei a vida inteira por isso – andar, andar até achar aquele ingrato. (suspira) – Talvez fosse melhor ter morrido tudo em casa, numa ruma feito tapuru... mas as leis de Deus tem que ser justa, tem que fazer ela pagar tim-tim por tim-tim todo o mal que me fez.¹⁷⁶

Segundo Décio de Almeida Prado, “Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais” de caracterizar o personagem no teatro: “O que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito. (...)”.¹⁷⁷

Seguindo essa linha de pensamento de Décio de Almeida Prado, pensemos agora na personagem Mariana e sobre essa primeira característica: o que os personagens revelam sobre si mesmo.

Prado afirma que pelo menos três instrumentos são utilizados para analisar essa característica, a saber: o confidente, o aparte e o monólogo¹⁷⁸.

Para nos determos um pouco sobre a personagem Mariana, podemos pensar nesse último elemento citado: o monólogo. Conhecido também como solilóquio, na concepção de Prado, quando partimos do princípio do realismo moderno e da etimologia da palavra, ele só pode ser usado em casos especiais.¹⁷⁹

Nesse sentido, pensando no texto *As Velhas*, podemos ver que Lourdes Ramalho faz uso significativo desse recurso, pois observamos que algumas vezes isso acontece com Mariana. Aqui podemos pensar nas citações feitas anteriormente nesta análise. Por esses exemplos, quando a personagem se manifesta em solilóquio, podemos ver que o fato de ter sido abandonada, de viver sem marido, é uma espécie de fardo para ela. Na sua concepção, a falta de um homem, de um pai para os seus filhos, pode tirar o sossego da família e mexer com a sexualidade da mulher. Outra observação que podemos fazer a respeito de Mariana, através dessas citações, é a persistência dela em encontrar o marido e a cigana e articular sua vingança. Assim diremos que, mesmo sendo uma mulher honrada e forte, características que podemos considerar como positivas, Mariana, através de seus solilóquios, revela uma outra característica do seu caráter, o ódio, estando ela imbuída pelo sentimento de vingança. Faz,

¹⁷⁵ RAMALHO, op. cit., p. 74

¹⁷⁶ Ibid., p. 57

¹⁷⁷ PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem de ficção – São Paulo: Perspectiva*, 2002, p. 88

¹⁷⁸ PRADO, op. cit., p. 89.

¹⁷⁹ Ibid., p. 90

então, muito sentido dramático dizer somente a si mesma (e ao público) o que precisa ser dito, mas não pode ser revelado aos seus próprios pares no drama.

Acompanhando o percurso de Décio de Almeida Prado, podemos nos deter aqui na segunda característica da personagem, “*o que ela faz*”. Pensemos na ação da personagem, característica de suma importância para a tragédia. A peça começa ‘*in medias res*’, quando Mariana e sua família se instalam na sombra dum pé de oiticica, e, a partir de então, o leitor/espectador começa a tomar conhecimento de ações vivenciadas por essa família e vai seguindo o seu percurso mostrando o *pathos* de Mariana, protagonista da trama.

Tomando por base os pressupostos aristotélicos, podemos dizer que essa segunda característica mencionada por Prado está relacionada à ação da personagem, ou seja, podemos observar o caráter de Mariana mediante a sua ação. Só para reforçar as nossas palavras, vejamos o que Prado afirma a esse respeito:

A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento,...¹⁸⁰

Dessa forma, diremos primeiro que Mariana apresenta-se como mãe que está sempre em defesa da sua prole. No início, mostra-se preocupada com o trabalho do seu filho Chicó e a forma como colocam serviços pesados para ele.

MARIANA – Num é os lugar que me desinquieta, mas os serviços pesados que botam pra riba de você,(...).

(...)

MARIANA – (...) – Pensa que num vejo o seu sofrer, se virando a noite inteira na tipóia, sem poder pegar no sono – as mãos inchada de fazer dó?¹⁸¹

Depois vem a preocupação de evitar que ele se envolva em confusões, já que o mesmo mostra-se muito irritado e sempre se envolve em intrigas, principalmente em defesa da irmã.

MARIANA – Ali foi aquele desgraçado que começou em zonzeira com seu irmão. Duro com duro num dá bom muro... Vivia se jurando um ao outro. – Se a gente ficasse lá eles acabava se esfaqueando¹⁸².

Focalizando mais a nossa atenção sobre o modo de agir de Mariana, vamos perceber que essa preocupação de mãe relacionada às intrigas de Chicó é constante ao longo do texto.

¹⁸⁰ Ibid., p. 91

¹⁸¹ RAMALHO, op. cit., p. 53

¹⁸² Ibid., p. 56

Outra característica de Mariana, que também diz quem ela é através das suas ações é a preocupação com a sua filha Branca. A princípio, ela se dissolve em ciúmes e não admite a hipótese de ver que sua filha cresceu e está interessada em alguém, depois vem a preocupação de que sua filha poderá sofrer ao se envolver com algum homem. Como sabemos, a desconfiança dela em relação ao sujeito homem é antiga, pois, ela mesma já foi vítima do esposo, e, por conta disso, está pagando um preço muito alto.

MARIANA – Inventá? – Minha filha eu num tou caduca, num sou doída e nem bebo cachaça pra num saber do que se passa. – Você quer dizer agora que nunca deu cabimento aquele pilantra?

BRANCA – Agora sim. – Eu num digo que tou mole mesmo?

MARIANA – (ZANGADA) – E num fique aí dando muchocho e se fazendo de inocente não. – Eu ia lá agüentar ver aquele papangu de novena passar dez vez por dia no meu terreiro, passando e quebrando, quebrando em ponto de torcer o pescoço, até se encobrir na chuva?¹⁸³
(...)

BRANCA – Ainda bem que a senhora reconhece que me traz pela coleira, ali, no cós da saia. – Se vou a uma festa – a senhora vai, no mocotó. – Num bailes, passo o tempo fazendo renda – Quem danado vai tirar pra dançar uma moça, com a mãe ali, os olhos desse tamanho? – E assim tome chá-de-cadeira.¹⁸⁴

Essa preocupação vai aumentando à medida que ela percebe o envolvimento entre Branca e José. É como se ela pressentisse o que estava para acontecer.

MARIANA – (...) – Que acelero é esse, menina, assentada de parilha com um estranho? – entre pra dentro que tem o que fazer. (...).

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 pra dentro.
(...)

– (...) mestre mundo já me deu uma lição muito dura. – Entre menina que já estou injuriada de tanto assanhamento.¹⁸⁵

Além dessas características apontadas, há ainda outra que observamos no comportamento de Mariana. Trata-se do cuidado de se resguardar, mesmo tendo sido abandonada pelo marido e sem saber o destino dele, guarda a sua honra e se preocupa em zelar pelo seu nome, a ponto de retrain a sua sexualidade. Vejamos:

¹⁸³ RAMALHO, op. cit., p. 56/57

¹⁸⁴ Ibid., p. 73

¹⁸⁵ Ibid., p. 81/82

BRANCA – Lá vem mãe com as besteira dela. – Num pode aparecer aqui um perna de calça que a senhora malda logo. – Tou admirada de num ter já desconfiado de Tomás. – Quem sabe se ele ta de tenção na senhora?

MARIANA – Dobre a língua, deixe de ser cabida, viu? – Num sabe que sou casada e mãe de família? – Se lembre que sou uma velha de 42 anos – E num caçõe de novo não, sua atravessada.¹⁸⁶

Interessante observar é a concepção que ela tem sobre o casamento. Mariana foi uma vítima do seu relacionamento matrimonial com Tonho, portanto, perdeu o crédito nesse tipo de relação.

BRANCA – Desse jeito – Já sei que nunca vou casar.

MARIANA – E num perde nada. Você pensa que vida de casada é essas coisa? – Pois olhe aqui – Casamento e merda é uma coisa só.

BRANCA – Mas eu num nasci pro caritó.

MARIANA – Caritó é pra quem casa menina.

BRANCA – Queria ter o que fosse meu – casa, marido... Num queria ser mandada, como escrava.

MARIANA – Ô engano da molesta. – É sair de um dono pro outro. – Mulher nasceu pra ser sujeita mesmo.¹⁸⁷

Pensemos agora, sobre o terceiro modo de conhecimento da personagem proposto por Prado: o que os outros dizem a respeito da personagem:

Nada há de relevante a observar, exceto que o autor teatral, na medida em que se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir um grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter.¹⁸⁸

Tomando por base essas palavras, diremos, então, que a autora se faz valer das palavras de outros personagens para expor criticamente o caráter de Mariana. Assim, podemos elencar alguns momentos da trama em que isso acontece. Começemos observando o que Chicó pensa a respeito da mãe:

CHICÓ – (A SÒS COM TOMÀS) – Viu? – Pra viver com mãe é preciso jeito. Ela é arisca por vida, e muito desconfiada com desconhecido. (...).¹⁸⁹
(...)

TOMÁS – Por isso sua mãe é carrasca – Você é metido a cavalo-do-cão...

¹⁸⁶ Ibid., p. 72

¹⁸⁷ Ibid., p. 73

¹⁸⁸ PRADO, op. cit., p. 94/95

¹⁸⁹ RAMALHO, p. 61.

CHICÓ – Ela é carrasca mesmo. Sustenta a gente no cabresto curto... O cabra estremeceu – Ela já ta ali, no pé do loro...¹⁹⁰

Dessa forma, diremos que mesmo o seu filho respeitando-a, e, na maioria das vezes, obedecendo-a, faz seu juízo de valor relacionado à Mariana, sua mãe, que, mesmo com suas virtudes, possui adjetivos como: arisca, carrasca e desconfiada, como acabamos de observar na citação.

É interessante observar o que pensa a sua filha Branca a seu respeito. Na cena 05, quando ela lembra que sonhou com o pai e Mariana responde que ele abandonou a família e fugiu com outra mulher, Branca percebe o motivo que fez com que a mãe ficasse desacreditada no sexo masculino, em suas palavras, a filha diz: “E com isso a senhora criou raiva de tudo quanto é homem”.¹⁹¹

Depois de Mariana narrar os acontecimentos passados a respeito de Tonho, seu marido, o envolvimento dele com a cigana e sua fuga, Branca passa a ter uma nova imagem a respeito da mãe.

BRANCA – É por isso que a senhora é tão seca, tão dura, tão amarga, mãe. A senhora é um espinheiro.
(...)

– 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.¹⁹²

Tempos depois, quando Mariana, em conversa com Tomás, com Chicó, Branca e José, percebe que a filha está ao lado de José, ordena que ela saia de perto dele e entre. Com essa atitude de Mariana, gera-se uma confusão e Branca faz a seguinte argumentação:

BRANCA – (CHORANDO) – Eu vou, mas a senhora me paga... Vive se comendo de ódio de quem é moço. – Vive consumida de desgosto, por isso quer desgraçar a vida dos outros. – A sua roedeira é uma ferida braba – Lhe come a carne viva e, como sofre, quer que todo mundo se arrase também.¹⁹³

Com esses comentários feitos pela filha, podemos ver que Mariana é uma personagem que tem seus altos e baixos, às vezes angustiada pelo seu passado e pelo conceito que faz a respeito do sujeito homem, às vezes pelo zelo que deve ter pelos filhos, com medo de que aconteça algo semelhante ao que aconteceu com ela.

¹⁹⁰ Ibid., p. 63.

¹⁹¹ Ibid., p. 72.

¹⁹² Ibid., p. 76.

¹⁹³ Ibid., p. 82.

Dessa forma, podemos ver Mariana como uma personagem que não se identifica muito pelas suas virtudes, nem pelas suas fraquezas, assim como indicam os pressupostos aristotélicos. Mesmo sendo uma heroína comum, característica do drama moderno, ela identifica-se numa situação intermediária.

Nessa perspectiva, vale lembrar a noção hegeliana de *conflito*, pois Mariana mostra-se como uma personagem que parece viver uma luta “sucessiva” e “animada” face às diversas situações repletas de sofrimento, angústia e dor, o que sugere os vários obstáculos, pelos quais estão sujeitos as personagens do drama moderno.

Para Hegel, cada personagem formula seus objetivos e “sofre” com as forças que se opõem a este fim. Assim é Mariana, personagem protagonista, assim também é a outra personagem que protagoniza a trama, Ludovina, que, assim como Mariana, também estava condenada a sobreviver na penúria do sertão nordestino. Esta, por sua vez, está presa a uma deficiência física, não pode andar sozinha, como que, por ironia do destino, pois, antes era uma cigana, levava uma vida agitada de nômade, não possuía moradia fixa, andava sempre em bando, sem destino, porém, algo fez com que mudasse de vida, e, logo após, contraiu uma espécie de paralisia que a impedia de se movimentar sozinha, por isso, passa o dia sentada à sua porta dando conta da vida alheia.

TOMÁS – Você pra desculpar o que é seu – é na hora, mas pra julgar mal os outros...

VINA – Eu num invento nada de ninguém, agora se me contam, boto pra frente – aplaudir safadeza alheia nunca foi pecado... Pra que é que fico o dia todo estatelada nesse batente? – É colhendo as ruindade e abrindo a boca no mundo.¹⁹⁴

Ludovina perdeu os movimentos da parte inferior do corpo e ficou condenada por uma paralisia física, e o fato de ficar o dia todo presa à sua porta observando a vida dos outros termina por quase que suprir a sua deficiência, isto é, ela perde alguns movimentos do corpo, mas ganha em dobro com o movimento da língua que tem a fama de ser viperina, envenenada e rasteira. Rocha, a esse respeito, afirma que:

Com a mobilidade de um réptil ela se movimenta sem peias, desmontando reputações, transformando em vereditos o que é ainda mera hipótese. Da soleira de sua porta vê tudo, sabe tudo, dá conta de tudo e comanda o que passa no seu mundo restrito. E está sempre pronta para ver o lado mais negro das coisas.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ibid., p. 67

¹⁹⁵ ROCHA, op. cit., p. 76

Para confirmar essas palavras de Rocha, podemos recorrer à cena 03 do texto, quando Ludovina conversa com o mascateiro Tomás:

TOMÁS – A culpa é sua. Foi botar Zé Mutuca pra fora...

VINA – Aquilo era cabra trabugueiro e preguiçoso. – Só aparecia na hora de comer e era enchendo o rabo e virando a perna pra tomar fresca e roncar... E tanto roncava pelo norte como pelo sul... Só queria vida grande, e, como sabe ler, já botaram como apontador nas listas de cassaco...

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 que é meu – (...).¹⁹⁶

Interessante observar é o tipo de linguagem utilizado por essa personagem. Sempre aparece de forma desafiadora, ríspida e rasteira, na maioria das vezes pode ser considerada como chula. Aqui o afastamento dos pressupostos aristotélicos é largo, pois, considera o filósofo que a linguagem no drama sério deve ser ornamentada e elevada.

No capítulo vinte e dois da *Poética*, o filósofo é ainda mais claro quando considera que:

Qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza. Claríssima, mas baixa, é a linguagem constituída por vocábulos correntes, como as composições de Cleofonte e Estênelo. Pelo contrário, é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos ‘peregrinos’ entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente¹⁹⁷

Aqui, podemos considerar que, do ponto de vista da linguagem, nessa obra, a escrita de Lourdes Ramalho não corresponde aos pressupostos relacionados na *Poética* de Aristóteles. Diremos, então que, por se tratar de uma linguagem vulgar, o discurso dessa personagem aproxima-se muito mais da comédia do que da tragédia. Porém, quando norteados por outro olhar, vale salientar que esse é um drama moderno, nesse sentido, essas observações não são necessárias, pois, com a modernidade, os personagens comuns passaram a figurar como protagonistas da ação. Assim, como se trata de pessoas comuns, é natural que a linguagem acompanhe o modo comum dessas pessoas se comunicarem. Pois, segundo Raymond Williams:

O elemento importante na antiga ênfase sobre a posição social, na tragédia, foi sempre a condição geral do homem de posição. O seu destino era o destino da casa

¹⁹⁶ RAMALHO, op. cit., p. 66/67

¹⁹⁷ ARISTÓTELES, op. cit., cap. XXII, p. 136.

ou do reino que ele a um só tempo governava e incorporava. (...) Era particularmente inevitável que a sociedade burguesa a rejeitasse: O indivíduo não era nem o Estado, nem um elemento do Estado, mas uma entidade em si mesma. Houve então tanto um ganho quanto uma perda: O sofrimento de um homem sem posição podia ser considerado de maneira mais séria e direta, mas, do mesmo modo, na ênfase que recaía sobre o destino de um indivíduo, o caráter geral e público da tragédia se perdia. Por fim, como veremos, novas definições de interesse geral e público foram incorporadas a novos tipos de tragédia.¹⁹⁸

Essas considerações feitas por Raymond Williams são importantes, visto que a obra em questão é de um texto elaborado na segunda metade do século XX, isto é, está influenciado pelos fundamentos do drama moderno. Mesmo na sua essência contendo vários pressupostos do teatro clássico, diremos então, que a escrita de Lourdes Ramalho, nesse texto, está enriquecida tanto dos fundamentos da tragédia antiga quanto do drama moderno.

Nossa leitura, até aqui, permite que enxerguemos em Ludovina características muito próximas das de Mariana, principalmente, quando se referem à proteção do seu filho, José. Para ela, José está acima de tudo e de todos. Porém, sem perceber, termina por incentivar o envolvimento dele com as denúncias de roubo efetuadas no barracão, e, ao mesmo tempo, esse envolvimento ajudará a deflagrar a catástrofe.

TOMÁS – (DE CHOFRE) – E na turma de José?

VINA - Na do meu filho num tem disso não, ta 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. – Tenho até medo de uma treição do jeito que aqui, por qualquer besteira, mandam um pra cidade-de-pé-junto...¹⁹⁹

Observando os fundamentos de Aristóteles que estão relacionados com o caráter da personagem, poderíamos nos perguntar: Será que Ludovina poderia ser enquadrada dentro dos parâmetros daquelas categorias citadas pelo estagirita, a saber: *bons, convenientes, semelhantes e coerentes*? De forma direta, fica difícil de responder. Talvez possamos enquadrá-la ora de forma direta ora de forma indireta. Vejamos: Aristóteles diz que a primeira dessas qualidades é que eles devem ser *bons*. “se as palavras e as ações forem boas, será bom o caráter”. Quando pensamos em Ludovina analisando suas palavras e suas ações, é possível que acreditemos que ela não se enquadra nessa característica, mas quando observamos as atitudes de mãe que estão presentes no comportamento dela, percebemos que nem tudo está perdido. No que diz respeito à qualidade de mãe relacionada ao seu filho, José, diremos, então, que Ludovina é retratada como personagem digna, pois está disposta a enfrentar tudo e

¹⁹⁸ WILLIAMS, op. cit., p. 74/75

¹⁹⁹ RAMALHO, op. cit., p. 68/69

todos em defesa dos cuidados de seu filho. Assim, considerando essa perspectiva de mulher/mãe, podemos dizer que, enquanto mãe ela pode ser analisada como demonstrando “com certo grau de excelência”.

Quanto à *conveniência*, segunda qualidade apontada por Aristóteles, podemos observá-la em Ludovina, uma vez que o seu comportamento vai se revelando aos poucos. Desde o início da cena 03, quando ela dialoga com Tomás até a metade da cena 11, quando acontece o reencontro das duas inimigas (Mariana e Ludovina), ela comporta-se quase sempre da mesma maneira: ríspida, grossa e rasteira, mas no final da cena quando fica sabendo do paradeiro do filho, transforma-se, demonstrando que a força do amor materno é superior a muitos sentimentos, é quando seu “*ethos*” fica revelado. A esse respeito Luna diz que

(...), o comportamento indiossincrático se manifesta não *a priori*, como traço caracterizador do personagem, mas deixa-se revelar aos poucos, à medida que os personagens executam suas ações. (...). Suas escolhas morais, portanto, seu caráter, seu *Ethos*, acaba finalmente por ser revelado a partir de suas ações, contribuindo para iluminar o resultado final dessa mesma ação que constitui a alma da tragédia.²⁰⁰

No que diz respeito à terceira qualidade do caráter do personagem apontada pelo estagirita, a *semelhança*, podemos dizer que é completamente possível encontrá-la no caráter de Ludovina, pois trata-se de um personagem que verossimilmente está representando ações “convincentes”, que podem ser encontradas em várias pessoas que habitam o universo do sertão nordestino. Podemos elencar aqui personagens como: a cigana andarilha, a mulher deficiente, a mulher que dá conta da vida alheia, que possui uma linguagem vulgar, e, também, a mulher/mãe preocupada em defender seu filho e suas terras. Nesse sentido, diremos que, no que concerne à semelhança, Ludovina pode ser observada de forma mais concreta, mais objetiva, ao contrário do que acontece com a primeira qualidade.

Por fim, pensemos na quarta qualidade apontada pelo filósofo relacionada à caracterização do personagem. Aqui, podemos repetir o que dissemos a respeito de Mariana. Ludovina não é uma personagem má, apenas comete um erro no passado e esse erro a acompanha até o desfecho da trama. Ela traiu Mariana, roubando-lhe o marido, e, após algum tempo, esse marido ficou muito doente a ponto de se tornar para o resto da vida dependente dela, que por sua vez, também ficou entevada e passou a depender dos outros. Dessa forma, a amargura parece ter invadido a persona de Ludovina, e seu comportamento, a partir de suas ações, mostra-se coerente. Diremos, então, que ela age coerentemente, pois a situação de

²⁰⁰ LUNA, op. cit., p. 286/287

penúria em que se encontra justifica as suas ações. Assim, pensando nessa personagem e nos pressupostos aristotélicos, entendemos que essa quarta característica, a *coerência*, não apresenta problemas de interpretação em relação ao caráter de Ludovina.

Podemos pensar em Ludovina como uma personagem forte, marcada pelo sofrimento, pela angústia, e, ao mesmo tempo, pelo heroísmo, pois apesar das mazelas da vida e das mazelas relacionadas ao seu estado físico, precisa conviver com uma situação deprimente relacionada à sua sexualidade, que aos 40 anos, já considera perdida. Como dissemos, Tonho, seu homem, encontra-se entevado em cima de uma esteira, e ela, por sua vez, também se encontra enferma, está acometida por uma paralisia física da cintura para baixo, o suficiente para comprometer a sua sexualidade. Voltemos à cena 03, quando ela conversa com Tomás sobre o seu estado de saúde:

VINA – Castigo é o meu, com o mucumbu atolado nessa esteira, inturida que num há remédio que desarolhe...

TOMÁS – Ôxem, e a píula que eu trouxe da rua?

VINA – As píula? Aquilo é água de pote. Também umas porqueira pichititinhas assim... E pior é que me apareceu uma dor de cabeça, encasquetada do carço do olho aqui pra cova do ladrão... Ontem, já ao cantar do galo, José teve que ir atrás de uma café aspirina que foi com que ainda dormi uma madorna...

TOMÁS – Você já ta de pés virado pra cova, criatura. Arrependa-se dos pecados e entregue a alma a Deus.²⁰¹

Um outro aspecto que podemos identificar em Ludovina que se aproxima do caráter de Mariana é a falta de confiança em relação a estranhos. Na cena 04, quando José, Tomás e Chicó estão conversando sobre as provas que encontraram referentes às robalheiras do Dr. Procópio, ela previne seu filho a respeito de Chicó, que, para ela, não passa de um estranho:

VINA – 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.²⁰²

Aqui, podemos ver que além da desconfiança, existe também uma ponta de ciúme, já que Ludovina percebe que a amizade entre os dois está se intensificando e Chicó passa a ser uma espécie de amigo confidente de José. Ludovina não vê com bons olhos essa amizade, por acreditar que a família de Chicó, pelo fato de não estar acompanhada de um pai, não merece confiança.

²⁰¹ RAMALHO, op. cit., p. 66

²⁰² Ibid, p. 70

O ciúme parece ser uma característica que , à medida que o tempo passa, vai se intensificando no íntimo de Ludovina. Até o masqueteiro Tomás torna-se vítima da sua língua, pelo fato de manter amizades com a família de Mariana. Vejamos:

TOMÁS – (CHEGANDO) – Ainda nessa sujeição criatura de Deus?

VINA – É a mesma penitência. Você agora custa a aparecer, todo merecido, de amores novos, eu sei de tudo. Cadê minha encomenda?²⁰³

Assim, voltando às considerações hegelianas de conflitos, podemos ver que, à medida que a ação se desenvolve, outros conflitos aparecerão oferecendo lugar a novos conflitos. Aqui, observando a situação de Ludovina e Mariana, diremos que a progressão conflituosa do caráter dessas personagens corrobora para o conflito maior que consubstanciará a decisão final.²⁰⁴

Como mencionamos anteriormente, as personagens que protagonizam a ação em *As Velhas*, inserem-se dentro do contexto do drama moderno, pois são pessoas simples do povo e representam aquilo que está muito próximo da realidade dessas pessoas, especialmente, nesse caso, do povo que habita o sertão nordestino.

Essas duas personagens suscitam vários questionamentos, mas deixemos para fazer novas observações mais adiante. Voltemos agora, a nossa atenção para a personagem Branca, filha de Mariana.

A primeira observação que podemos fazer com respeito a essa personagem está direcionada à relação que ela mantém com a sua mãe. Trata-se de um convívio conflituoso, parece que as duas nunca conseguem se entender. Branca está sempre a culpar Mariana pela situação de miséria em que vivem, ela não aceita o fato de ter que viver uma vida de retirante, isto é, Branca gostaria de ter moradia fixa, de preferência em sua antiga residência, enquanto a mãe prefere continuar como nômade.

BRANCA – Ora, a gente sempre teve onde morar, com que passar, sempre foi considerado – e agora deu pra correr mundo... Podia ter ficado em casa, como gente decente...²⁰⁵
(...)

– 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 se cresceu, a senhora jurou tanto que afinal deu pra correr mundo – atrás de que num sei...²⁰⁶

²⁰³ Ibid., p. 78

²⁰⁴ HEGEL, op. cit., p. 210

²⁰⁵ RAMALHO, op. cit., p. 54

²⁰⁶ Ibid., p. 56

Essa relação conflituosa entre mãe e filha vai se intensificando, à medida que Branca sente a ausência do pai e a mãe não esclarece o verdadeiro motivo que culminou na fuga de Tonho. Voltemos à cena 05 citada anteriormente, quando Branca, em conversa com Mariana, revela ter sonhado com o 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?²⁰⁷

Quando o pai de Branca foi embora, ela ainda não era nascida, Mariana estava grávida e foi justamente nesse período que Tonho a abandonou.

Mas o conflito entre as duas é maior, à medida que a sexualidade de Branca vai desenvolvendo-se, moça nova com a sexualidade à flor da pele que procura entre uma parada e outra arranjar um namorado, enquanto Mariana, na condição de mãe, nunca enxerga aquele afloramento com bons olhos.

Quando começa a ação da peça, a sexualidade de Branca já obedece à ordem natural, sua natureza já se sente movida pelo instinto, a ponto de sentir-se incentivada a partir da observação feita a animais que cercavam aquele rancho. Aliás, como já dissemos antes, é justamente esse instinto sexual de Branca que, através da sua gravidez, servirá de mote para o segmento da *anagnorisis*.

Dessa forma, Branca, sem perceber, vai costurando a trama que provocará o reencontro entre as duas inimigas do passado, Mariana e Ludovina.

Branca envolve-se com José, e desse envolvimento surge a gravidez. Os dois costumavam se encontrar à noite em uma nesga de mato, e em uma dessas noites, após ser inflamado por Branca, José comete o delito que ajudará a desencadear a catástrofe:

BRANCA – Quem vai casar é nós dois e ninguém vai esperar o inverno para isso. José, será que você é de gelo pra agüenta 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.

JOSÉ – Venha cá, você ta me tirando a terreiro e agora vai ver se eu gosto ou num gosto de você, sua doida, maluca, endiabrada...

BRANCA – (ASSUSTADA) – Espere, não, José, pode vim gente, mãe ta esperando... José, meu querido, não, não... (BLEQUE).²⁰⁸

²⁰⁷ Ibid., p. 71

²⁰⁸ Ibid, p. 80

Como podemos ver, Branca incita José e o “erro” acontece. Aqui, o procedimento dela é sensual e desafiador. José, por sua vez, sente-se instigado a testar a sua virilidade e termina cedendo à pressão sensual e desafiadora da namorada. Aliás, essa é mais uma característica do caráter de Branca. Mulher nova, forte, viçosa, e também desafiadora. Como a sua mãe, está sempre pronta para defender o que é seu. Em conversa com Tomás sobre a possibilidade de Ludovina, mãe de José, ficar sabendo do namoro dos dois, Branca responde em tom agressivo:

TOMÁS – Branca, tome conselho de mais velho, ponha cobro a esse namoro que, se sua mãe é braba, a de José é um siri dentro duma lata e num solta o filho por dinheiro nenhum.

BRANCA – Pois diga a ela que se nunca topou uma mulher de verdade, vai topar agora. – E você, tome isso e leve pra José, diga que mando bem na boca e um abraço bem apertado. (BEIJA E ABRAÇA TOMÁS, DEPOIS SAI. TOMÁS ANDA ENLEADO, PRA CASA DE VINA).²⁰⁹

Até mesmo quando conversa com José sobre a possibilidade de as duas mães, Mariana e Ludovina, ficarem sabendo do namoro, ela, ao contrário de José, mostra-se disposta a enfrentar as duas, a seguir em frente sem temer, mostra-se forte e capaz de enfrentar todas as adversidades.

JOSÉ – Acho que mãe pegou o derradeiro bilhete que você mandou. Ela está desconfiada...

BRANCA – A minha também tá de orelha em pé e nem por isso eu ligo. Num sou assombrada não, viu, José? – Quando quero uma coisa, quero mesmo e num tem quem me faça voltar atrás.²¹⁰

A vontade de viver e desfrutar daquilo que a vida oferece, apesar da situação de penúria em que vive, é muito interessante nessa personagem, que, aos dezesseis anos e com a sexualidade à flor da pele, desafia a sua mãe constantemente, e, também, pelo que se mostra, está disposta a desafiar o irmão nessa busca desenfreada de viver e usufruir daquilo que para ela seria solução para escapar do olhar inibidor da sua mãe.

Observando as ações de Branca, podemos dizer que, aqui, a escrita de Lourdes Ramalho ganha ares do drama naturalista que, por sua vez, procurou valorizar personagens das camadas baixas da sociedade, representando com ênfase as suas vontades. Vejamos o que afirma Szondi a esse respeito:

²⁰⁹ Ibid., p. 77/78

²¹⁰ Ibid., p. 79

O drama naturalista escolhia seus heróis entre as camadas baixas da sociedade. Nelas se encontram homens cuja força de vontade era inquebrantável; que eles podiam se engajar com todo o seu ser por um fim, impelidos pela paixão; que não eram separados uns dos outros por nada de fundamental: nem a referencialidade ao eu nem a reflexão.²¹¹

Essas considerações a respeito do drama naturalista são importantes não apenas para pensarmos em Branca, mas também para respaldar o conflito de Mariana, mãe de Branca, quando procura sem cessar um encontro com o seu passado para articular a sua vingança. Branca, assim como Mariana, impelida pela paixão, vai até as últimas conseqüências para segurar o seu homem. A ponto de engravidar para que, assim, pudesse ameaçar a José, contando tudo para o seu irmão Chicó.

Como declaramos anteriormente, o encontro desses dois jovens culmina na gravidez de Branca, e, essa, por sua vez, começa a sufocar José em busca de solução para o problema que eles criaram:

BRANCA – (DESDENHOSA) – Mofino. – Eu num queria ser homem pra ter medo de mulher.

(...)

– Eu também num tou agoniada, fazendo das tripas coração – pra esconder o intojo? – Quando como uma besteira, à força, tenho que correr pra lançar o comer fora, e mãe, de olho grelhado, assuntando tudo.

(...)

– A coisa ta crescendo e o meu bucho também. – Você pensando nos outro e eu só, com meu aperreio...

(...)

– (DESESPERADA) – Eu num tou em condições de deixar passar nada, você tem que enfrentar nosso causo é agora. – Eu num tou mais me agüentando. – (DESCONFIADA) – Será que quer cair fora? Será que peguei também um juda, feito minha mãe?²¹²

Para conseguir seus objetivos, ela está disposta a tudo, inclusive a contar para o seu irmão e vê-lo acabar com a vida dos dois.

BRANCA – Homem é diferente. – Em você num pega nada. – Mas em mim... Se me der o vexame eu desembulho tudo e Chicó dá fim a nós dois... Num pense que sou qualquer mamulengo, uma desvalida que num tem quem lhe chore.²¹³

Ainda pensando nessa personagem, podemos ver que no auge do desespero, a realidade do mundo concreto e cruel não a constringe, ainda que seja em momento de resignação, quando está sozinha, vem logo à mente a imagem da sua mãe, como mulher, como mãe que teve de suportar tudo e todas as adversidades que fossem contrárias à sua condição de mulher,

²¹¹ SZONDI, op. cit., p. 101

²¹² RAMALHO, op. cit., p. 83

²¹³ Ibid., p. 84

tendo que cuidar da casa, da plantação, do gado, e ainda ser mãe. Mãe forte, perseverante e persistente. Em um dos momentos mais bonitos da peça, Branca conversa consigo mesma:

BRANCA – (SÓ) – 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 noivas que suspira, com os filhos 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 entranhas... (CHORANDO) – Coragem Branca, defenda o seu menino, contra tudo o que possa acontecer... Coragem... Coragem... (SAI SOLUÇANDO).²¹⁴

Em solilóquio ela faz uma espécie de anúncio, quem sabe um vaticínio, é como que ela sentisse o que estava para acontecer. Podemos ver que existe no discurso dessa personagem fortes traços de crítica feminista. Em suas palavras, observa-se uma característica que é constante na obra de Lourdes Ramalho, que é a crítica em relação aos costumes da sociedade patriarcal. Branca critica a necessidade masculina de afirmação heróica, e, ao mesmo tempo, prepara o espectador para o que está prestes a acontecer.

Mas, deixemos a personagem Branca e voltemos às personagens protagonistas da ação, Mariana e Ludovina. Na cena 09, quando Branca pressiona José com relação à sua gravidez, não percebe a presença da sua mãe, que está escondida e escuta todo o diálogo travado entre os dois. Após ouvir a conversa, vem a afirmação das suas suspeitas. Ela chora baixinho e logo após vai à casa de José para reclamar a honra da filha e exigir uma reparação. Aqui, Mariana pensa que essa é a maior tristeza da sua vida, pois vai se humilhar a um homem para que ele cumpra a promessa feita à sua filha. Ela nem imagina que o pior ainda está para acontecer. Observemos a tristeza e a decepção de Mariana presentes no seu monólogo no início da cena 11:

MARIANA – (PANO ENROLADO NA CABEÇA, continuação da caminhada, na qual encontrara Branca e José) – Ai – meu Jesus crucificado nunca pensei sofrer uma agonia dessas. - Nem quando Tonho me largou passei um desespero igual. – Foi um palpite que tive, pois já tinha visto uns pantim e já vinha desconfiando... Eu sempre tive desses aviso... Quantas noite ia na rede de Branca e via que tinha se escapulado... E ela, com as desculpa: - “Tinha ido fora”... – Eu, sofrendo as agonia da incerteza, até que hoje criei corage – e segui atrás... E presenciei tudo. – Ah, desgraçada, porque num te matei na hora? – Só tive gana de te arrochar as goelas até... (GESTO DE QUEM ESTRANGULA)... Pra num fazer de teu irmão um criminoso. – Num foi nem preciso botar em confissão – o que escutei deu pra

²¹⁴ Ibid., p. 85/86

acusar todo o papel da verdade... A minha filha, a minha donzela, os zelos de minh'alma e o orgulho do irmão – num passa duma desavergonhada, que se entregou nos mato, como um bicho bruto... E, agora, prenha, corre atrás do macho, rebaixada até o último ponto – mulher bulida, sem valia, mendigando a compaixão que num merece. – Quem quer casar com uma puta? – Quem tem corage de levar pro altar uma virgem de mentira, uma virgem com um menino pinotando no bucho? – Nem ele, o culpado. – Agora, eu, a mãe, que bote o pano na cabeça e vá me humilhar, rogar aos pés do sedutor que limpe o nome dela – Antes que o irmão dê fé e acabe com os dois. – Mãe é bicho pra sofrer. Engole cada bocado amargo... Ô filha pra dá trabalho. Acho que foi as agonia que passei buchuda dela – A pobre nasceu em ânsia. – Toda a raiva, toda a revolta de minha vida passou pra ela... Ai, meu Deus, lá está a casa... Com que cara vou aparecer na frente do rapaz? – Dai-me corage, virgem santíssima... (APROXIMA-SE E ENCONTRA VINA NO BATENTE) – Boa tarde, dona, é a casa de José?²¹⁵

Mariana, à medida que se aproxima da casa de José para reclamar a honra da sua filha, aproxima-se mais ainda do seu destino. Destino que acontecerá em duas etapas: primeiro, Mariana se dá conta de que se aproxima do seu passado, Quando chega à casa de José, não o encontra, quem está em casa é a sua mãe, Ludovina, Aquela cigana que lhe roubou o esposo há dezesseis anos. Nesse momento, acontece o que Aristóteles classifica de *anagnorisis*, o reconhecimento. Segundo o estagirita, a *anagnorisis* é a passagem do ignorar para o conhecer, isto é, no que diz respeito ao texto *As Velhas*, é justamente a partir desse momento que Mariana começa a perceber que aquele rosto não lhe é estranho, ela o conhece, mas não lembra de onde. Quando Mariana pergunta se José vai demorar a chegar, Ludovina responde que não sabe, e é a partir desse diálogo que as coisas vão se esclarecendo:

VINA – Como posso saber – se ele saiu numa missão de vida ou de morte.

MARIANA – Que Deus nos ajude. – É o caso do barracão – Chicó também ta lá... Eu no aperreio, nem me lembrei...

VINA – A senhora é a moradeira da oitica?

MARIANA – Sou... tamo arranchado lá... (OLHANDO VINA DEMORADAMENTE) Me deu a impressão de que lhe conheço... A senhora dá os ares com alguém, num me lembro quem é...

VINA – (NA DEFENSIVA) – Ta me tomando por outra pessoa. Num tenho parente nem aderente por aqui.

MARIANA – Num é gente de perto. É lembrança que vem de longe... Do passado. – Qual é a sua graça, que mal lhe pergunto?

VINA – Eu acho que a senhora ta ariada... Vá simhora que ta escurecendo e aqui num se usa mulher andar sozinha pelo mato, principalmente a noite.²¹⁶

²¹⁵ Ibid., p. 89/90

²¹⁶ Ibid., p. 90/91

A descrição dessa cena mostra que o reconhecimento não acontece de um momento pra outro, mas aos poucos, à medida que o diálogo vai sendo travado entre as duas personagens. Talvez Ludovina, pelo fato de ficar desconfiada desde o início da conversa, já tenha reconhecido, mas consegue disfarçar. Quem se manifesta primeiro é Mariana.

MARIANA – (RECORDATIVA) – Primeiro foi as feições, agora o tom da voz... Eu lhe conheço – Já lhe vi, num sei bem onde nem quando, mas sei que vi...

VINA – (AGRESSIVA) – Onde, por certo? – dessa terra nunca sai, nunca fui arretirante...

MARIANA – Mas num ta livre de ser. – O futuro a Deus pertence.

VINA – Se é praga que caia no seu lombo, desgraçada.

MARIANA – (VITORIOSA) – Ludovina! – Agora me lembro! Até que afinal lhe encontro.

Essa passagem mostra como acontece esse reconhecimento, Mariana foi lembrando aos poucos. Um dos fatores que contribuiu foi, sem dúvidas, a linguagem agressiva de Ludovina, marca característica dessa personagem. Aristóteles diz que a *anagnorisis* é uma espécie de transformação de um estado de ignorância para o estado de conhecimento de uma relação entre as personagens. Dessa forma, como afirmava o estagirita, o destino colocou frente a frente as antigas rivais numa situação entrelaçada que colabora para o desfecho trágico.

De acordo com o estagirita, o reconhecimento pode acontecer através de: “*sinais do corpo*”, “*despertar da memória*”, “*silogismo*”, “*paralelismo*”, mas, de todos, são melhores os que se “*originam da própria intriga*”. Nessa cena, podemos ver que o reconhecimento se dá através do “*despertar da memória*”, e, também, se origina da *própria intriga*. Sendo assim, podemos dizer que o tipo de reconhecimento que a autora utiliza em *As Velhas*, segundo os pressupostos aristotélicos, pode ser considerado como o melhor tipo de reconhecimento. Voltemos à cena 11:

MARIANA – Ora, num é o que eu digo, até as pedras se encontra. – Então você num me conheceu? – Olhe pra minha cara num dá pra se lembrar?

VINA – (DESDENHOSA) – Nunca vi tão gorda.

MARIANA – Num me conheceu? – Pudera. – Quem faz sempre se esquece.

VINA – Num tou entendendo nada do que você ta dizendo

MARIANA – Num ta entendendo? – Pois eu já lhe refresco a memória – Há quanto tempo não vai ao Vale do Piancó?²¹⁷

²¹⁷ Ibid., p.91/92

Como se observa, Ludovina está o tempo todo se fazendo de desentendida, até aqui, ainda não quis se revelar. Pois sabe que tem muito mais a perder. Mas, Mariana, levada por um sentimento de vingança, sentimento que manteve viva a esperança de reencontrar seu marido, não desiste, e, insiste que a outra resolva aceitar aquela nova realidade.

VINA – Você ta doida mulher. – Saia daqui, eu num sei quem é você.

MARIANA – Sabe, sabe muito bem, agora, que sou a mulher de Tonho da Baraúna, sou Mariana, aquela que vocês deixaram sozinha, com um filho se arrastando e outro no bucho. – Se lembra do curral, onde todo dia ia ver leite? (...).
(...)

MARIANA – E você se arrependeu de ter tomado o meu Tonho, mentindo que tava prenha dele?

VINA – E tava mesmo. Era dele. E, se quiser saber melhor, naquele tempo já fazia três mês que nós se gostava – Aí ele levou o bando pra morar lá, no sítio.

MARIANA – Até que enfim se descobriu e contou mais do que eu queria saber. Então, Tonho vivia com você há tempos. – Cachorro vira-lata! – E, agora que se deu a conhecer – conte o resto da putaria – me diga onde aquele infeliz ta, se ta vivo ou se o cão já carregou ele pras profundas.²¹⁸

Segundo Aristóteles, essa passagem do ignorar ao conhecer move os personagens para a dita ou para a desdita, nesse caso, veremos que essas personagens são movidas para a desdita, já que o destino escolhido para essas duas mulheres ainda reservava muitas agruras, como veremos adiante.

O estagirita afirmava que as ações de uma tragédia poderiam ser simples ou complexas. As ações simples são as que executam a representação sem fazer uso do reconhecimento ou da peripécia. No caso das ações complexas, o tragediógrafo utiliza tanto o reconhecimento quanto a peripécia, estratégias que funcionam para o exacerbamento da ação trágica. Afirma ele, ainda, que a forma mais bela do reconhecimento é a que acontece junto com a peripécia. No caso do texto que estamos pesquisando, podemos ver que esses fundamentos estão expostos declaradamente. Pois paralelo ao reconhecimento, diremos também que existe a peripécia, já que, segundo o filósofo grego, a peripécia é a inversão da ação em seu sentido contrário. E isso é muito claro no texto que ora analisamos.

No primeiro momento, em uma leitura retrospectiva da ação da peça, Mariana está em sua residência juntamente com o seu filho Chicó e o seu esposo Tonho, que por sua vez, está esquartejando um bode, sendo todos surpreendidos pela chegada de uma cigana pedindo um pedaço de carne. Ali, Mariana tinha residência fixa, vivia uma vida sedentária, e, Ludovina,

²¹⁸ Ibid., p. 92/93

por sua vez, era cigana andarilha, vivia como nômade, que, por questões culturais, passa a vida migrando de um lugar para outro. Mariana, como podemos ver, depois que o seu homem a abandonou, esperou que seus filhos crescessem um pouco, e, depois, movida pelo sentimento de vingança e de ódio, passou a correr o mundo atrás de um acerto de contas. Assim, passa a viver como nômade, como retirante, com o pretexto de que estava fugindo da seca, embora, sem o saber, estivesse indo de encontro às agruras que o destino lhe reservara. Voltemos à cena 01, quando em solilóquio Mariana revela o verdadeiro motivo de viver como retirante.

MARIANA – (...) – Também, viver que nem judeu errante... Mas já comecei vou até o fim... Esperei a vida inteira por isso – andar, andar até achar aquele ingrato. (...) Mas as leis de Deus tem que ser justa, tem que fazer ela pagar tim-tim por tim-tim todo o mal que me fez.²¹⁹

Então Mariana, que antes tinha residência fixa, passa a viver como retirante. Enquanto Ludovina, que antes era cigana, como dissemos, passa a viver em residência fixa após cometer o erro de fugir com o homem da rival. Depois de algum tempo, é obrigada, por circunstâncias do destino, a fixar moradia em um único lugar, pois, segundo a própria Ludovina, Tonho ficou doente, e mantêm-se preso a uma esteira, tendo que depender dos outros até para realizar as necessidades físicas:

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.
(...)

VINA – (SÓ) – “O meu marido... O meu Tonho”. – (COM DESPREZO) – Vai danada, pega teu saco incriminado de riba da esteira. – Leva teu feixe de osso – Um peso morto que só serve pra dá trabalho. – Grande figura! – Uma carga pesada que caiu desde que veio pra minha companhia! – Quem me dera me aliviar dessa cruz, era mesmo que uma carta de aforria, 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 a tua muniça!

MARIANA – (ENTRA ARRASADA) – Tonho... Aquilo é Tonho... Coitadinho (FALA NO SUSSURRO) – Faz quanto tempo?

VINA – (CONSTRANGIDA ANTE A DOR DA OUTRA) – Quando ele lhe deixou, eu também deixei o bando... Viemo pra cá, compremo essa terra... Num deu três mês, ele pegou um ramo e ficou nesse estado.

MARIANA – (REAGINDO COM CIÚMES) – Bem feito! – Tou de peito lavado! Foi castigo de Deus. Eu pedi – e vi.²²⁰

²¹⁹ Ibid., p. 57

²²⁰ Ibid., p. 93/94

Aqui, para justificar a peripécia, é necessário repetir que Ludovina, assim como Tonho, está presa a uma doença, uma espécie de paralisia física na parte inferior que a impede de andar sozinha. Sendo assim, aquela cigana andarilha já não existe mais, porque está impossibilitada, dependendo de outros para se movimentar. A peripécia aqui se justifica, porque acontece a mutação dos sucessos no seu contrário, como afirmava Aristóteles, pois Mariana passa a viver como retirante, e, Ludovina, que antes era cigana, passa a viver uma vida sedentária. Na ação do texto existe uma inversão da situação que colabora para intensificar o efeito trágico e embora essas inversões tenham ocorrido no passado, à cena do “reconhecimento” é o momento em que essas peripécias se deixam ser reveladas.

Com o desenvolvimento da ação, percebemos que aquelas escolhas não foram boas para nenhuma das duas protagonistas. Não foi boa para Mariana em sua busca desenfreada à procura de vingança; nem para Ludovina, condenada a viver presa a uma esteira na sua porta, e, ainda precisando dar conta das necessidades de Tonho, que, por sua vez, encontrava-se numa situação ainda pior que a dela.

No texto, fica claro que parte da insatisfação de Ludovina poderia ser resolvida naquele momento, pois, com a chegada de Mariana reclamando a ausência do marido, fica a possibilidade dela se desfazer daquele fardo que, por ironia do destino, viera a carregar no seu ombro. Isso significa que boa parte dos problemas de Vina poderiam ser resolvidos ali, pois Tonho não passava de um peso que aquela mulher via-se obrigada a carregar. É o que percebemos na continuação da cena 11:

VINA – Tardou – mas achou. – Agora é só levar

MARIANA – Pra que? – Quem comeu a carne – que roa os ossos.

VINA – Leve o homem é seu. – quando Deus casa – é pra eternidade.

MARIANA – Pra que vou querer um morto-vivo?

VINA – (DIVERTIDA) – Onde foi casa – é tapera. – Afinal, você é a mulher... a “esposa”.

MARIANA – Naquele tempo eu já era – E você me passou a mão.

VINA – Reconheça, dona, que eu não tenho nenhuma obrigação com ele – você, sim, que é a “mulher legítima”.²²¹

²²¹ Ibid., p. 94

Essa cena não será concluída. Outros assuntos ainda precisam ser discutidos por aquelas mulheres e o verdadeiro motivo da ida de Mariana àquela casa está relacionado ao envolvimento da sua filha Branca com José, filho de Ludovina.

Antes, porém, precisamos ressaltar a presença do bode, personagem que, embora invisível, corrobora para o desfecho trágico da ação.

Ficamos conhecendo a existência do bode, na cena 03, quando Tomás e Ludovina conversam a respeito dos incômodos que, Melado, o bode de Ludovina, causa à vizinhança.

TOMÁS – Falar em Melado, eu me lembrei – vê se prende ele uns dias... O bicho ta dando o maior trabalho ao pessoal que se arranchou nas oiticica... Foi num foi aparece lá e é um destempero...

VINA – Ah, é os retirantes que você anda parido por eles. – Pois lhe informaram mal, Melado num sai de redor de casa. Eu num digo – só terá de bode nessa terá ele?

TOMÁS – (INSISTENTE) – Que num sai de casa, Vina. – Toda vizinhança vive se queixando. – Nem roupa se pode mais deixar nas cerca que ele come tudo.

VINA – Pois é num deixar. – Quem lavar seus panos que fique pastorando.²²²

Assim, o bode Melado é uma presença constante na ação da peça, um animal que perturba o sossego do povo daquela região. Aqui, podemos nos perguntar: qual seria a intenção da autora ao incluir nas ações a figura do bode? Acreditamos que a presença dele é fundamental para explicar algumas atitudes de outros personagens. Obviamente, o bode é um animal característico do contexto geográfico no qual se desenvolve a trama. Contudo, sua inserção na peça parece ter significações mais efetivas e trágicas. Na antiguidade clássica, explica-se a presença de seres com aspectos caprinos que segundo Albin Leski, “teriam determinado a forma primitiva da tragédia e seu nome”.²²³ Geralmente, também eram vistos como seres míticos de sexualidade aguçada. Na ação, podemos ver o bode como elemento aguçador da sexualidade que pode ser observada nos personagens Branca e José, já que os mesmos fazem de Melado uma espécie de pombo-correio, um leva e traz que serve para Branca enviar bilhetinhos escondidos na tira do seu pescoço para José. Tomando por base as palavras de Jean Chevalier, que diz que “o bode simboliza a punjança genética, a força vital, a

²²² Ibid., p. 67

²²³ LESKI, op, cit., p. 70. Essa é uma possibilidade que Leski mostra apenas como hipótese, pois, até aqui não existe uma concepção precisa a respeito da origem da tragédia. Em suas palavras ele afirma que: “*O que elas (hipóteses) nos oferecem é um quadro do desenvolvimento que poderia ter pretensões à verossimilhança, e o reconhecimento da grandeza do povo helênico, que nos permite derivar de tais começos a obra de arte desenvolvida.*” P. 73.

libido, a fecundidade”²²⁴. Diremos, então, que a analogia entre esses personagens e o bode Melado é explicada por essa natureza desses dois jovens, principalmente pela natureza de Branca. Vejamos:

BRANCA – Tava doidinha pra lhe ver.

TOMÁS – E eu também, pra lhe passar um carão. Que estória é essa de fazer bilhete e esconder na tira do pescoço do bode – será pombo-correio? (...)

(...)

– (...) – O coro do bicho só cheira a mijo de rato.

BRANCA – É água de flor que eu boto. – Num posso botar no dono.²²⁵

Branca, como dissemos anteriormente, está com a sexualidade aguçada, e, ao mesmo tempo, induz José a cometer o delito. Nesse sentido, o bode funciona como uma espécie de predição trágica, já que está envolvido como elemento facilitador dos encontros entre esses dois jovens.

Ainda vale dizer que a relação do bode com essas famílias não se restringe apenas ao afloramento sexual desses dois jovens. Também pode ser analisado à luz da intriga existente entre as duas protagonistas. Dessa forma, podemos lembrar aqui do diálogo travado entre Mariana e sua filha Branca na cena 05, quando a mãe informa a filha como se deu a separação entre ela e o seu esposo Tonho. A família de Mariana estava sentada, enquanto Tonho, esposo de Mariana, estava esquartejando um bode que acabara de matar, nisto aparece a cigana e pede um pedaço da carne. Mariana, por sua vez, não permite que o esposo conceda o pedido da cigana. É justamente ali, naquele momento em que o bode acabara de ser sacrificado, que acontece o início da intriga entre as duas protagonistas.

Quando pensamos no bode como animal trágico, do qual se origina a palavra tragédia (*tragos* = bode; *oedia* = canção), podemos ver que, quando Mariana mostra o início da ação, através da memória, relacionando-a ao bode sacrificado, concluímos que naquele instante já se anuncia um desfecho trágico para aquelas famílias. Assim, mais à frente, quando aparece o bode Melado na trama, diremos que essa presença é fortemente efetiva para estimular a intriga e confirmar a catástrofe que estava por vir.

Quando pensamos nesse animal, relacionamos vários adjetivos que estão ligados à sua trajetória em diversas situações. Assim, quando dizemos que é um animal de sexualidade aguçada, estamos nos referindo aos seres caprinos, personagens míticos que habitavam os

²²⁴ CHEVALIER, Jean. *DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)/ Jean Chevalier, Alain Greerbrant. 21ª Ed. RJ: José Olímpio, 2007. p. 134.

²²⁵ RAMALHO, op. cit., p. 77

bosques dos povos helênicos na antiguidade clássica; quando relacionamos o bode a animal sacrificado, pensamos nos rituais dionisíacos, nos quais era sacrificado um desses animais para homenagear o deus Dioniso, patrono da tragédia. Em outra tradição, a judaico-cristã, também o bode está presente nos sacrifícios para expiação dos pecados do povo de Deus no Antigo Testamento, e, quando pensamos nele como animal impuro, estamos relacionando-o ao pensamento cristão difundido pela Idade Média.

Aliás, aqui podemos pensar sobre a forma como o bode era tratado na Bíblia no Antigo Testamento. Lá, ele é visto como “bode expiatório”, símbolo da discórdia. E essa pode ser mais uma analogia que podemos fazer com esse texto que estamos analisando. Nas palavras de Chevalier e Greerbrant, o livro dos Levíticos

Menciona pela primeira vez, na Bíblia o bode expiatório. Por ocasião da festa da expiação, o grande sacerdote recebia dois bodes oferecidos pelos personagens mais importantes. De acordo com o resultado de um sorteio, um deles era imolado e o outro recuperava sua liberdade – mas essa liberdade era onerada com todos os pecados do povo. (...) Um bode é sacrificado a Jeová pelo pecado do povo; a aspersão de seu sangue é interpretada como uma purificação. O bode expiatório, carregado com os pecados do povo, sofre, ao contrário, a pena de banimento, do afastamento, da rejeição e a rejeição do pecado. (...).²²⁶

A observação dessa citação é interessante porque, observando a trama, podemos ver que existem dois bodes, um que foi sacrificado no passado, e um outro que aparece na ação presente do texto, simbolizando assim, a discórdia. Diremos então, que esse segundo seria o bode expiatório, Melado seria o animal impuro que carrega o peso da intriga desenvolvida entre as duas protagonistas, aquele que carrega o peso do banimento, que é enviado para o deserto, terra seca e quente. Fazendo uma analogia com a região em que é desenvolvida a trama, poderíamos dizer que o deserto, aqui, seria a terra dura e seca do sertão nordestino.

Sendo assim, ainda que sejam animais e não apareçam em cena, os dois bodes estão relacionados de forma direta e indireta com o desfecho da trama.

Quando analisamos a peça por esse ângulo dos signos fatídicos, percebemos que o diálogo travado entre Mariana e Ludovina, no final da trama, está repleto de profecias, de anúncios que estão prestes a se tornar realidade concreta para aquelas mulheres e suas famílias. Vejamos quando Mariana exige que a honra da sua filha Branca seja reparada por José, e, Ludovina, mãe de José, não aceita. As duas ficam fazendo ameaças e predições infelizes em relação ao futuro dos seus filhos:

²²⁶ CHEVALIER, op, cit., p. 135/136

VINA - E num tava tão valente, tão imperiosa? – Vá, dê parte ao delegado, ao juiz de paz. – Encha o terreiro de gente pra ver se sai casamento.

MARIANA - (NUM ENTRE CHOQUE DE EMOÇÕES) - Eu posso encher seu terreiro, mas é pra fazer o velório de seu filho – porque – lhe juro como há Deus no céu – ele, daqui pro quebrar da barra será defunto. – Vina, eu tou lhe prevenindo – depois num vá chorar lágrimas de sangue.

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

MARIANA – Ludovina, você venceu a primeira vez – quando me tirou o marido; venceu a segunda. – Quando seu filho fez mal à minha filha; mas, da terceira, o tiro sai pela culatra... E você, pode fazer reclamação, pode berrar, pode gemer – mas dessa vez eu me vingo. – E você que espernei, que arranque os cabelos como eu fiz – e chore, chore, pois boca de couro num se rasga não.

VINA – Num tou nem de liga. – Já viu praga de urubu matar cavalo gordo? – E eu já tive muita paciência – agora meta essa boca podre na mochila e vá dando o fora se num quer sair escarroçada como se faz a um cachorro.

MARIANA – Num precisa me escarroçar não, eu vou – mas fico na escuta, pra ver o povo cantar as incelença em redor do seu defunto – Aí, então, é a minha vez de dançar, de saracotear – gozando a minha vingança...²²⁷

Observa-se, dentro dessa perspectiva, que essa cena revela-se como fator importante para o desfecho trágico, já que tanto uma como a outra, anunciam, através das suas palavras, o destino fatídico desejado para os filhos de suas rivais.

O ódio que alimenta a rivalidade entre aquelas mulheres chega ao seu ápice, porque a discussão não é mais por causa da disputa de um homem, e, sim, por causa dos filhos, o sentimento agora é muito mais forte.

O destino reservara àquelas mulheres revelações cheias de dissabores, pois, aqueles filhos que, quando crianças, presenciaram a briga das suas mães por conta das atitudes de Tonho, agora, sem se reconhecerem, estavam unidos como amigos, dispostos a entregar a vida em razão de uma causa justa – denunciar e fazer justiça com os envolvidos nas roubalheiras do barracão das frentes de emergência. Como se não bastasse, José, filho de Ludovina, e Branca, filha de Mariana, tornam-se amantes para aumentar o ressentimento entre as suas mães que ora se encontravam como rivais. A trama estava armada e já se anunciava o seu desfecho.

Voltando um pouco a leitura do texto, podemos ver que já no capítulo 01, em conversa com Branca, Mariana revela que uma outra cigana tentara antecipar algumas coisas referentes ao seu futuro e que ela não havia dado atenção:

²²⁷ RAMALHO, op, cit., p. 97/98

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 saionas arrastando, chega me dava um baticum no coração. – Quando moça, nunca dei a mão pra ler – mesmo assim uma disse: - “Ganjona, deixe eu contar 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...²²⁸

Aqui, podemos refletir sobre a figura da cigana como aquela que relata aquilo que está para acontecer, aquela que faz predições. Fazendo uma analogia com os oráculos gregos, podemos ver as ciganas, como são conhecidas, como àquelas que, através da leitura das mãos e das cartas, fazem presságios sobre o destino das pessoas. Nesse caso, elas personificam nesse drama moderno, as antigas noções de destino e fatalidade.

Assim, esses anúncios, na relação fatídica de Mariana com os ciganos, acontecem desde o tempo da sua juventude. Primeiro, uma cigana tenta alertá-la do que estaria prestes a acontecer, supostamente, na sua vida conjugal. Depois, já na cena 05, quando Mariana relata a história da intriga armada entre as duas por causa de um pedaço de carne do bode sacrificado, mais uma vez existe uma outra profecia, pois, Ludovina, insatisfeita, roga uma praga a Mariana, anunciando a fuga de Tonho:

MARIANA – (...) – Mas como ia dizendo, quando fiz tenção de estraçalhar a sujeita, ela deu um passo atrás e respondeu, imperiosa: - “Você me nega um taco de carne mas pode esperar, que coisas mais importantes vai lhe ser negada pro resto da vida.” – Disse isso com uma certeza tão grande, (...).²²⁹

Aqui, Ludovina já sabia do que estava prestes a acontecer, ela já havia armado tudo, e Tonho, como era de se esperar, abandonou Mariana, e, ela, por sua vez, deixou de usufruir da sua sexualidade, já que preferiu não se juntar a nenhum homem.

Sendo assim, podemos ver que a relação dessas mulheres durante a ação, envolvendo passado e presente, está repleta de predições, de anúncios de maus presságios que acompanharão àquelas famílias até o fim da trama.

Essas considerações são necessárias para justificar o que acontece no final do texto, pois, em meio a essas imprecisões, a esses anúncios de desgraças jurados por essas mulheres em relação aos seus filhos, ouvem-se tiros, vozes e tumulto à distância. Logo em seguida, Tomás entra em cena anunciando o cumprimento dos presságios antecipados por aquelas mulheres:

²²⁸ Ibid., p. 58

²²⁹ Ibid., p. 75

TOMÁS – (ENTRA CORRENDO) – Depressa, é preciso acudir José e Chicó. Tão baleados. Vou atrás de Miguel das bicicleta pra ir na rua chamar o doutor.

MARIANA E VINA – Tomás, meu filho ta vivo?

TOMÁS – Só vi eles caídos no chão numa poça de sangue e num tem carro que queira levar pra rua.²³⁰

Dessa forma, o desfecho mostra-se trágico para aquelas mulheres, visto que seus filhos estavam baleados, entre a vida e a morte, e a maldição que acompanha aquelas famílias parece cumprir a sua sentença.

Gostaríamos de destacar, mais uma vez, nesse texto, a forte presença dos pressupostos aristotélicos. Essa passagem mostra que a morte não acontece em cena, assim como também não aconteciam em cena às catástrofes nas tragédias gregas. Lourdes Ramalho não mostra em cena os dois jovens sendo baleados. Isto é, no texto, a violência não acontece à frente dos espectadores, assim como nas tragédias gregas da antiguidade, o irracional não era mostrado em cena. As duas protagonistas, Mariana e Ludovina, ficam sabendo do ocorrido através da notícia que recebem do mascateiro Tomás, que, nesse caso, faz-se de “mensageiro”, personagem comum nas antigas tragédias.

Outro detalhe ligado aos pressupostos aristotélicos que gostaríamos de destacar nessa peça teatral está voltado para o fato de a ação presente no texto provocar o sentimento de “temor e piedade”. Porque, segundo o estagirita, a *anagnorisis* e a *peripeteia* suscitarão “temor e piedade”. Entendemos “temor”, como aquilo que assombra e afasta, provocando no espectador o sentimento de que tal ação não aconteça em sua vida, e, “piedade”, como uma espécie de compaixão que provoca uma identificação, que aproxima o espectador, que provoca a “empatia”.

A esse tipo de ação que aciona um processo de experimentação e purgação de “temor” e “piedade”, Aristóteles classifica como *katharsis*, isto é, uma espécie de purificação das emoções, o alívio das tensões, a piedade empática e o medo de viver situações imerecedoras semelhantes à dos protagonistas. Voltemos ao texto:

MARIANA – Ai filho de minha'lma! Valei-me, mãe santíssima!

VINA – Meu José – Acuda ele mãe de Deus!

MARIANA – O barracão – Aonde é? – Por onde se vai que eu num sei...

VINA – E eu que num posso andar... Rita... Riita... – Riitaa!... – Ai meu Deus, largou-se tudo. – Que é que eu faço, meu Deus!²³¹

²³⁰ Ibid., p. 98

Aqui, ainda podemos pensar na catástrofe, também enfatizada pelo estagirita na sua *Poética*. Afinal, esse é o momento em que a ação maléfica se realiza, é o momento maior de desespero e de dor daquelas mães. Para Aristóteles, depois da peripécia e do reconhecimento, a terceira parte do mito seria a catástrofe. Vejamos:

São estas duas partes do mito: peripécia e reconhecimento. Terceira é a catástrofe. Que seja a peripécia e o reconhecimento, já o dissemos. A catástrofe é uma ação perniciososa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes.²³²

Assim, podemos ver que esta é a parte substancial da ação, é o momento da perda daquilo que Mariana e Ludovina mais amavam, da perda daquilo que elas amavam mais do que a própria vida, o momento em que a ação perniciososa se concretiza, causando o desespero daquelas mães.

Aqui, o mal não está representado com a morte das protagonistas, mas com a morte do que há de mais precioso em suas vidas, seus filhos. Isso significa que a dor da perda, no caso dos filhos, parece ainda maior. O efeito trágico é ainda mais significativo, porque as protagonistas não morrem, permanecem vivas, mas sofrendo. O sofrimento não se encerra no final da trama, ela nos passa a idéia de que as duas vão continuar sofrendo. Para o espectador, fica a noção de que o sofrimento das duas mães será contínuo.

Aliás, essa idéia de sofrimento contínuo está presente em toda a trama. Assim, podemos considerar: o *pathos* provocado pela situação de Mariana, por ter ficado sozinha, sem homem, impedida de usufruir da sua sexualidade, tendo ainda que cuidar dos filhos e da terra; o *pathos* que Mariana experimenta ao ver sua filha desonrada e ter que se humilhar para reclamar essa honra à sua inimiga; o *pathos* que emerge da situação de Branca, por ter que conviver com a situação de mãe solteira, seguindo, assim, a trajetória da mãe; o *pathos* sentido por Branca, chorando a perda do seu homem, e, possivelmente, imaginando um futuro semelhante ao da sua mãe, relacionado à sexualidade; o *pathos* suportado por Ludovina, por ter que pagar um preço muito alto, por ter fugido com o esposo de Mariana. Os dois, tanto Ludovina quanto Tonho, ficaram acometidos por doenças que impediram os seus movimentos completos. Há ainda o *pathos* sofrido por Chicó e José, que morrem buscando soluções de justiça para dar fim aos roubos das autoridades locais nas frentes de emergência, e, por fim, o *pathos* que transborda da cena final com Mariana e Ludovina chorando a ausência dos filhos.

²³¹ Ibid., p. 98/99

²³² ARISTÓTELES, op, cit., cap. XI, p. 210

Nesse sentido, podemos afirmar que o *pathos*, que se evidencia com ênfase trágica no desfecho da trama, esteve presente ao longo de toda a ação. Interessante observar que, embora o *pathos* tenha estado presente todo o tempo, a peça não é um melodrama, não se trata de uma trama patética, e isso, certamente, é reforçado pela força e dignidade dos personagens trágicos, que, embora vitimados por suas situações de penúria existencial e social, não deixam de reagir diante das forças opressoras, seja através de ações ou imprecações, esses protagonistas reagem diante do sofrimento e não se mostram vítimas passivas, entregues à dor, buscam sempre formas de superação. Apenas a cena final revela-se patética, no sentido do exacerbamento da comoção trágica: o alinhamento do destino no reencontro das duas rivais, agora unidas pela experimentação do trágico, produz uma cena comovente. Nesse instante final, o *pathos* se instala como “efeito trágico”.

Na última cena, toda rivalidade vivenciada por aquelas mulheres, que separou e causou tanto sofrimento para as suas famílias, no momento da dor desaparece. As rixas do passado são colocadas de lado e as duas ficam solidárias naquele instante de dor e sofrimento intenso. Pois as duas precisam chegar aos corpos de seus filhos, que estão envoltos em sangue. Uma quer ir, contudo, não conhece o caminho, a outra conhece o caminho, todavia, não pode se locomover sozinha. Assim, uma passa a depender da outra, e, as duas, juntas, agarradas, ligadas pelo sentimento de mãe, caminham, fazendo juras, em direção aos corpos dos filhos. Seus destinos, agora, estão cruzados mais uma vez. Só que desta feita, o cruzamento é com a morte e a reconciliação.

CONCLUSÃO

Em nossa pesquisa, procuramos fazer uma análise interpretativa do texto *As Velhas* de Lourdes Ramalho, uma das mais influentes peças do teatro paraibano contemporâneo. Percorremos o texto analisando suas relações com os fundamentos da tragédia antiga e do drama moderno, investigando a construção da ação trágica à luz de pressupostos teóricos de vários estudiosos do gênero dramático.

Rastreamos primeiramente fundamentos da estética clássica e da estética moderna, de modo a poder observar em nossa pesquisa como a autora estabelece ligação com esses fundamentos, oferecendo assim uma leitura discursiva em torno da construção estrutural da ação em relação a diversos assuntos abordados no texto.

Assim, começamos nosso estudo observando o teatro grego, a partir da concepção de que as facetas desse gênero se originam no seio do povo helênico. Desta forma, examinamos questões relacionadas ao herói, investigando como sua trajetória, as intervenções dos deuses em suas vidas, suas ações e as situações funestas reservadas para ele instigam a representação da situação trágica da existência humana.

A partir de parâmetros formais, recolhidos, sobretudo, no próprio texto da *Poética* aristotélica, mas também em estudos formulados por Hegel sobre o drama, passamos a dispor de uma melhor compreensão acerca da construção da ação trágica, atentando para os inúmeros nuances interpretativos que recaem sobre os principais conceitos teóricos abordados por esses autores. Para a concretização de nossos objetivos, lançamos mão de estudos feitos

por outros comentadores e pensadores do drama, dentre eles, Vernant e Vidal-Naquet, Albin Lesky, Sandra Luna, dentre outros, de maneira a podermos observar com mais rigor como os elementos dramáticos se atualizam no texto de Lourdes Ramalho, mediante observações relacionadas tanto aos conflitos sociais quanto existenciais.

Em seguida, tecemos algumas considerações voltadas para o teatro latino, observando a forma e os motivos pelos quais esse gênero tão difundido na Grécia antiga, também foi abordado pelos romanos. Ressaltamos o gosto que eles tinham pela construção retórica, observado principalmente nas concepções de Horácio, que enfatizam a linguagem elevada como determinante ao gênero trágico, assim como o encantamento pelas cenas violentas, examinadas, sobretudo, nas tragédias de Sêneca.

Sobre o drama moderno, fizemos considerações sobre a ação e o herói da modernidade, baseando-nos em observações feitas por teóricos como Hegel, Lessing, Peter Szondi e Raymond Williams, priorizando suas concepções acerca dos conflitos sociais e existenciais que cercam o ser humano.

Tudo isso contribuiu para elaborarmos uma discussão crítico-interpretativa sobre a obra de Lourdes Ramalho, especialmente, sobre o texto *As Velhas*. Dessa forma, fizemos considerações sobre alguns textos produzidos por essa autora, e analisamos o que boa parte da crítica especializada disse a respeito da sua obra ao longo desses anos de produção textual. Esses argumentos relatados por essa crítica ofereceram uma notável compreensão sobre a importância de como funciona o sistema político, econômico, social e cultural da região Nordeste. Esses fatos são relatados costumeiramente na escrita dessa autora como uma espécie de característica peculiar da sua obra.

Essa forma de análise adotada por esses críticos, de certo modo, influenciou a maneira como examinamos a estruturação dramática das peças de Lourdes Ramalho, propiciando assim, um estudo, ainda que de forma acanhada, voltado para os costumes culturais do homem do interior nordestino. Nosso estudo, contudo, alia essas considerações sobre a temática cultural e social do nordeste à forma dramática emprestada pela autora à construção da peça.

Em *As Velhas*, pudemos observar os conflitos existenciais e sociais que envolvem a dramática luta de duas mulheres Mariana e Ludovina e suas famílias, procurando sobreviver na penúria do sertão nordestino em tempos de estiagem. Convivendo lado a lado com a seca e os efeitos produzidos pela indústria da seca, suas famílias se dilaceram como vítimas do sistema político e social e, ao mesmo tempo, pelejam em busca de vingança, movidas pela

rebeldia e pelo heroísmo, características que transformam seres humanos comuns em bravos heróis, em uma luta trágica e conflituosa contra o sistema que impera nessa região.

As personagens envolvidas nessa trama são analisadas, como dissemos, à luz de pressupostos teóricos da tragédia clássica e do drama moderno, observando-se, sobretudo, os conflitos existentes entre o homem e o mundo.

Nessa perspectiva, pudemos ver como se originaram os erros que desencadearam o conflito trágico da ação, considerando como se instaura o *pathos* sofrido pelas personagens, como se molda o destino reservado especialmente às protagonistas, sempre considerando-se a ação em relação aos processos de caracterização das personagens. Ainda voltados para esses pressupostos, analisamos os símbolos agoureiros que aparecem no desenvolver da trama e a sua relação com os acontecimentos nefastos reservados às protagonistas e ao desfecho da ação trágica. *As velhas*, embora um texto de caráter notadamente moderno, com fortes características de drama social, com personagens baixos, fazendo uso de uma linguagem rasteira e tipicamente regional, estrutura-se e desenvolve sua ação nos moldes formais de uma tragédia clássica, inclusive emprestando aos personagens traços de dignidade e ousadia que caracterizavam os heróis das grandes tragédias, inserindo, contudo, a trama do destino em molduras sociais e políticas que desvelam a dimensão moderna de utilização do teatro para fins de apreciação crítica das relações sociais e dos sistemas políticos que enredam os homens no trágico.

Ao direcionarmos nosso estudo, relacionando-o aos pressupostos teóricos do teatro antigo e moderno, abriram-se-nos diversas possibilidades de interpretação, algumas das quais bastante exploradas, outras, contudo, não tendo sido possível investigar com mais profundidade em trabalho tão modesto.

Dessa forma, entendemos que o presente estudo marca apenas a primeira etapa de uma pesquisa que se prenuncia bem mais abrangente. Assim, percorremos o texto *As Velhas* de Lourdes Ramalho, com o prazer e a curiosidade de quem nunca está satisfeito. Finalizamos com o pensamento de que precisamos descortinar todo um universo de conflitos e de referências enriquecedoras da rica abrangência cultural da obra dessa autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Valéria. *Vida*. in: www.lourdes.ramalho.com.br/vida/vida/index.htm.

_____. *A força nas anáguas: Querer e poder de mulheres na dramaturgia de Lourdes Ramalho. Matizes de hispanidade no teatro nordestino contemporâneo*. In: www.lourdesramalho.com.br.

_____. *A Força nas Anáguas: Matrizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho*. In: MALUF Sheila D. e AQUINO, Ricardo Bigi de. (Orgs). *Reflexões sobre a cena*. Maceió/Salvador: Edufal, 2005.

_____. *De encantações, errâncias, messias e cantorias: Ancestralidades luso-judaicas na dramaturgia de Lourdes Ramalho*. In: www.lourdesramalho.com.br

_____. *Lourdes Ramalho. Na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada*. In: MACIEL, Diógenes André Vieira, ANDRADE, Valéria (Orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia. 2007.

_____. *'Nosso Nome é Guiomar', ou A reinvenção de Don Juan na dramaturgia de Lourdes Ramalho*. Grafos: Revista da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, v. 08, n. 1. 2006.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*: tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. (Os pensadores) - São Paulo: nova cultural, 1987.

_____. *Arte Poética*. Tradução: Pietro Nasseti. – São Paulo: Martin Claret, 2004.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind. 4ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Teatro brasileiro do século XX*. – São Paulo: Ed. Scipione, 1995.

CUNHA, Duílio Pereira de Lima. *A Feira: reflexões em torno de algumas linhas, entrelinhas e dinâmicas*. In: MACIEL, Diogenes André Vieira, ANDRADE, Valeria (Orgs). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia. 2007.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*/ Jean CHEVALIER, Alain GREERBRANT. 21^a Ed. RJ: José Olympio, 2007.

COSTA, Lígia Militz da. *A tragédia: estrutura e história*. Lígia Militz da Costa e Maria Luíza Ritzel Remédios. – São Paulo: Ática, 1988.

DANTAS, João Filho, *Homens nordestinos em cena: Relações/tensões de masculinidades em As Velhas de Lourdes Ramalho*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPB, João Pessoa – PB. 2007.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: ática, 2001.

ÉSQUILO. Eumênides, coéforas, agamenon. Tradução Torrano, JAA. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.

EURÍPEDES. *Dois tragédias gregas. Hécuba, As troianas*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

_____. *Tragédia grega. Medeia, Hipólito, As troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GARCIA, Carlos. *O que é Nordeste Brasileiro*. São Paulo. Ed. Brasiliense – 1984.

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo* – Lisboa: Edições 70, 1978.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume IV. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle – São Paulo: Edusp, 2004.

HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985.

LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. - São Paulo: EPU. 1991.

LESKI, Albin. *A Tragédia Grega* – São Paulo: perspectiva, 2003.

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

_____. Sandra. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno* – João Pessoa: Idéia, 2008.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *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, 2005.

_____. *Ensaio do Nacional Popular no Teatro Brasileiro Moderno*. – João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1997.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: mito em cena*. – São Paulo: Atelier editorial, 2003.

MARTINS, Dora. *Migrantes*. Dora Martins e Sônia Vanalli. 4ª ed. São Paulo: Contexto. 2001.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Um charivari numa aldeia... nordestina*. In: www.lourdesramalho.com.br.

_____. *“Como fala Gil Vicente...”*: *Falares Vicentinos na Dramaturgia Brasileira*. In: www.lourdesramalho.com.br.

_____. *Festas e diabruras em Gil Vicente e Lourdes Ramalho*. In: www.lourdesramalho.com.br.

NOBRE, Vlader Leite. *AS Velhas: Velhas Angústias, um novo grito*. In: MACIEL, Diógenes André Vieira, ANDRADE, Valeria (Orgs). *Dramaturgia fora da estante*. - João Pessoa: Idéia, 2007.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de. *Conversas sobre normalização de trabalhos acadêmicos*. – João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem de ficção* – São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O Teatro brasileiro moderno*. - São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: ática, 1992.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro nordestino: cinco textos para montar ou simplesmente ler. (A Feira, As Velhas, Festa do Rosário, O psicanalista, Fogo Fátuo)* [Campina Grande]:[S.N.], 1980.

_____. *Teatro popular: três textos (A eleição; Griomar-sem rir sem chorar; Frei Molambo – ora pro nobis)*. Campina Grande: [s.n.], [1980].

_____. *Charivari: Texto teatral em cordel*. Campina Grande: RG, 2004.

_____. *O novo Prometeu e Presépio mambembe: dois textos teatrais*. Campina Grande: RG, 2002.

_____. *Os mal-amados*. in: CORRÊA NETO, Alarico et. Al. *Teatro Paraibano, hoje*. João Pessoa: A União, 1980.

_____. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar*. Edição comemorativa do 30º aniversário (1975-2005) de *As Velhas + O trovador encantado*. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande/ João Pessoa: Bagagem/ Idéia, 2005.

_____. *O Ibérico na dramaturgia do Nordeste*, João Pessoa: Ed. Universitária / UFPB, 2007.

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.). – Zahide L. Musart, Susana B. Funk, Florianópolis: (S.N.). 1989.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo – Brasília: editora universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, Anatol, *A teoria dos Gêneros*. in: *O Teatro épico*. 3ª ed. São Paul: Perspectiva. 1997.

ROUBINE, Jean-jacques. *Introdução às grandes Teorias do Teatro* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*: introdução e notas de Anatol Rosenfeld. – São Paulo: EPU, 1991.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução J. B. Melo e Souza. – Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. *Trilogia tebana. Édipo Rei, Édipo em Colona, Antígona*. Tradução Mário da Kuri. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SÓFOCLES.; ÉSQUILO.; EURÍPEDES. *A tragédia grega Vol. 05. Os persas, Electra, Hécuba*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

STEINER, George. *A morte da tragédia*: tradução: Isa Copelman. – São Paulo: Perspectica, 2006.

SZOND, Peter. *Teoria do drama Moderno*. Tradução, Luís Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Jean-Pierre Verant e Pierre Vidal Naquet. (Estudos; 163/dirigida por J. Guinsburg) - São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Tradução Myriam Campello. – 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução Joana Angélica D'Avila Melo. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. - São Paulo: Cosac & 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](#)