

Dramaturgia ramalhiana publicada, encenada e arquivada: estudo do caso *Festa do Rosário*

**Printed, performed and archived ramalhiana dramaturgy: *Festa do
Rosário* case study**

Monalisa Barboza Santos Colaço^{1*}

*Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Diógenes André Vieira Maciel^{2*}

*Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
e-mail: dio_maciel@hotmail.com

Resumo: Trata-se de uma análise de aspectos relativos à história dos textos da dramaturga Lourdes Ramalho, na medida em que se entende o seu “corpo tipográfico” na relação entre a sua

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, sob orientação do Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel. Atua como Professora Substituta no curso de Licenciatura em Letras, no Campus I da Universidade Estadual da Paraíba, ministrando disciplinas na área de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira e Portuguesa. Possui Mestrado pelo PPGLI/UEPB, desenvolvido na linha de Literatura, Memória e Estudos Culturais (2019). Licenciada em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa (2016). Interessa-se por debates na área da Literatura Popular, Literatura Brasileira, Regionalismo e Dramaturgia Nordestina. CV: <http://lattes.cnpq.br/5363628807561978>.

² Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Paraíba. Professor na Universidade Estadual da Paraíba. Desenvolve pesquisa em Dramaturgia e História do Teatro, especialmente o teatro do Nordeste do Brasil. Interessa-se por discussões que se voltem à cultura popular, ao regionalismo nordestino e à produção de teatro em cruzamento com outras artes. CV: <http://lattes.cnpq.br/0181025251506730>.

obra editada em livros e os testemunhos de “primeiras versões”, resguardados enquanto documentação arquivística. Considerando a relação entre texto e cena, em face do momento de consolidação de experiência modernas, debatemos sobre aspectos em que se cruzam a materialidade textual e sua relação com a vida teatral, e, além disso, o panorama e fixação de um cânone de sua obra, este último bastante considerado pela crítica a partir das suas peças publicadas. Propõe-se um estudo de caso, enfocando a obra *Festa do Rosário*, como demonstração de como a exiguidade documental acaba por revelar dados pertinentes ao fato teatral que, ainda assim, se revela nas potências internas à poética do texto.

Palavras-chave: arquivos teatrais; materialidade textual; Lourdes Ramalho.

Abstract: This analysis examines aspects related to the history of the texts by playwright Lourdes Ramalho, focusing on her 'typographic body' as understood through the relationship between her published works and the testimonies of 'first versions' preserved as archival documentation. Considering the interplay between text and stage within the context of modern experiences' consolidation, we explore the intersection of textual materiality and theatrical life. Additionally, we address the panorama and establishment of a canon for her work, which has been significantly recognized by critics based on her published plays. The proposed case study centers on the work 'Festa do Rosário,' illustrating how the scarcity of documentation reveals critical insights into the theatrical nature that nonetheless emerge from the internal strengths of the text's poetics.

Key words: theatrical archives; textual materiality; Lourdes Ramalho.

APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA E CONTEXTUALIZAÇÃO

Lidar com a história do teatro é lidar, constantemente, com uma dinâmica que se trava, dialeticamente, entre ausências e vestígios, pois, se o espetáculo teatral é marcado pela efemeridade, a dramaturgia (vista como obra literária, do gênero dramático) é tida como permanente, supostamente “fixa” em uma página (manuscrita, datiloscrita, impressa). Apesar dessa máxima fazer parte de um lugar-comum, quando se trata das pesquisas na grande área das artes cênicas, retornamos a ela para compreender a constituição dos arquivos teatrais (de artistas, de fãs, privados ou públicos) enquanto suportes tanto do efêmero quanto da permanência.

Conforme Rousso (1996, p. 86), a definição de *arquivo* está relacionada à noção de *fontes*, na medida em que elas podem ser entendidas como “vestígios do passado que os homens e o tempo conservaram, voluntariamente ou não”. Nossa postura, doravante,

será voltada à necessidade de compreendê-los (os vestígios) a partir de seu papel na busca por uma tessitura narrativa, no caso, de uma história do teatro. Ou seja,

de maneira consciente, deliberada e justificável, [buscaremos] elementos comprobatórios da informação a fim de reconstruir uma sequência particular do passado, [com o fito] de analisá-la ou de restituí-la a seus contemporâneos sob a forma de uma narrativa, em suma, de uma escrita dotada de uma coerência interna e refutável, portanto de uma inteligibilidade científica (Rouso, 1996, p. 86).

Ao tratarmos de eventos teatrais, a postura do pesquisador, diante do documento, conforme o dizer de Le Goff (2013), deve ser a de alguém que desconfia, porque nenhum documento é *inócuo*, uma vez que ele traz marcas da época em que foi produzido, bem como do momento histórico em que foi manipulado (ou não). Nesta direção, considerando que os eventos teatrais, apesar de serem efêmeros, deixam rastros e as fontes, nesse campo de pesquisa, possibilitam a investigação do processo em que se deu, por exemplo, a passagem de uma obra dramaturgicamente para uma obra cênica, podemos investigar a maneira como tais rastros guardam marcas dos agentes produtores envolvidos, e, também, da natureza do contexto em que o próprio documento foi produzido.

Assim, o cruzamento de diferentes tipologias documentais, para além do texto dramaturgicamente, relaciona-se a um elemento central de nossa pesquisa, i. e., a possibilidade de construirmos a tessitura de uma *história do espetáculo*, entendida como aquela fundada sobre um modo de compreensão que vislumbra não só os textos dramaturgicamente, mas tudo aquilo que circunda os vestígios do fato teatral, lidando, para isso, com a análise das fontes (Cf. Brandão, 2001). Por este percurso, tal história pode ser investigada por meio da pesquisa documental, etapa essa que se desenvolve a partir da organização e coleta de materiais, o que, no caso em análise, ocorreu no âmbito do arquivo pessoal da dramaturga Lourdes Ramalho – mantido sob a guarda dos seus herdeiros, na residência onde a autora morou até seu falecimento em setembro de 2019 –, *locus* em que se reúnem, além dos seus textos dramaturgicamente, outros materiais ligados ao seu processo de criação,

à montagem e à recepção de seus espetáculos bem como às dinâmicas de trabalho dos grupos aos quais se vinculou.

Infelizmente, ainda se faz necessário apresentar a obra de Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920-2019) para a maioria dos públicos, atualmente, a despeito de toda a sua atuação teatral por mais de trinta anos. É incontornável afirmá-la como uma dramaturga que dedicou sua vida a escrever textos para serem encenados, em vista de sua pesquisa em torno da formalização estética da regionalidade nordestina, por grupos teatrais envolvidos em seu projeto de “teatro-pesquisa”. Divisados por novos olhares, estes textos e suas encenações recontariam outra história do teatro brasileiro que se desenvolve, mediante dinâmicas muito singulares, nos interiores do país, especialmente na região Nordeste.

Ao considerar, portanto, o arquivo dessa artista do teatro, entendemos haver ali a formalização de uma busca pela construção de uma imagem, a saber, nas palavras de Brandão (2017), a imagem de um “ícone de arte”. De tal modo,

esse ícone da arte se apresenta como uma entidade original e universal, capaz de irradiar sensações adequadas ao seu tempo, consegue, em consequência, captar o interesse dos contemporâneos. A construção do ícone da arte pressupõe a absorção da imagem da arte do tempo, a resposta às demandas e exigências feitas pela sociedade ao artista, o domínio e o diálogo com os cânones, com as ferramentas e com a tradição da arte (Brandão, 2017, p. 77).

Assim, entendemos que este movimento interno ao arquivo aponta para a compreensão de que o seu produtor (neste caso, a própria autora), pela liberdade de acumulação (e, claro, de seleção), segue critérios acionados por um impulso marcado por suas necessidades individuais, contrariando uma suposta naturalidade de sua constituição, tal qual preconiza grande parte das teorias da arquivologia. Em seus álbuns de recortes de jornal, por exemplo, há o acionamento de uma ação de salvaguarda da memória, uma vez que a própria dramaturga se apropriou e armazenou as páginas dos jornais, editando-as

conforme as suas necessidades, em meio às determinações de cunho histórico e pessoal, compondo um registro bastante particular de sua trajetória na arte. Tais álbuns resguardam notícias acerca dos espetáculos e das atividades realizadas pela dramaturga, reunindo também alguns cartazes, programas de espetáculos, convites diversos, programações de festivais, ofícios, requerimentos, certidões, certificados, diplomas, entre outros documentos atrelados à produção teatral. Ou seja, estabelecem um percurso em vista dos objetos (tomados como fontes documentais) e nascem, primeiramente, dos atos de “cortar-colar-colecionar” feitos pela mão da dramaturga: uma ação muito importante para o pesquisador que se disponha a “ler-manusear-interpretar-narrar”.

O arquivo é, então, um lugar capaz de ajudar a preservar uma memória, tecendo uma narrativa pelos documentos ali guardados, como se este fosse seu objetivo precípua, exigindo uma compreensão para além da individualidade do sujeito produtor e/ou acumulador. Portanto, os documentos que formam o, assim chamado, Arquivo Lourdes Ramalho (doravante, ALR) envolvem os registros concernentes à sua participação na cena teatral: como dramaturga em vista de seu processo de criação e como alguém que atuou junto à produção e ao gerenciamento dos grupos aos quais esteve vinculada enquanto uma *empreendedora cultural*.

Entretanto, este importante conjunto documental ainda não possui uma organização sistemática, por ordem cronológica, tipologias ou por temas específicos, carecendo de tratamento adequado: os seus vários documentos, atualmente, estão subdivididos em pastas e caixas identificadas por índices que indicam “textos dramaturgicos”; “documentos do Centro Cultural”; “textos para adultos”; “teatro infantil” etc. Em nossa trajetória de pesquisa, iniciamos um processo de inventário de tais fontes arquivísticas, mas, diante dos impasses impostos pela pandemia da COVID-19 e por conta de certo desacordo entre os herdeiros no que diz respeito ao trato deste importante acervo, esse trabalho foi interrompido. Naquele momento, a lide ocorreu com uma atenção maior às caixas que sistematizam documentações de espetáculos, onde estão consignados inúmeros datiloscritos e textos dramaturgicos digitados.

É importante anotar que, antes do falecimento da dramaturga, fora desenvolvido, por iniciativa da sua família, um trabalho inicial de organização dos materiais disponíveis, porém este cometimento não foi finalizado – o que, apesar de ter promovido algum avanço em termos de higienização e organização, também acabou descaracterizando a feição inicial de alguns conjuntos documentais: a pessoa (aliás, alguém sem formação adequada) antes responsável por esta demanda desmembrou volumes de recortes, separando e reelaborando os fragmentos sob outra lógica. Como resultado daquela ação, extinguiu-se, pois, a organicidade de alguns dos álbuns conforme a composição realizada por Lourdes Ramalho, gerando uma dubiedade, através de um impacto ora positivo ora negativo no trato e acesso àquele arquivo pessoal – o que ainda não é possível de divisar plenamente.

Apesar de a dramaturga ser a figura central da maioria dos documentos ali reunidos, compreendemos que eles transcendem a individualidade biográfica da produtora, já que são uma massa probatória de sua atuação na *cultura teatral* em que estava inserida: são registros da recepção de suas peças editadas, encenadas e, obviamente, o registro do seu processo de escrita, por conta do enorme número de originais datiloscritos e/ou manuscritos ali presentes (muitos deles, inéditos no mundo dos livros e dos palcos). Contudo, é urgente se atentar para a compreensão de que os

registros, sob qualquer forma, nos oferecem, em primeiro lugar, testemunhos de nossas interações com os outros, no contexto de nossas próprias vidas e do lugar que ocupamos nas deles – são provas de “nossa existência, de nossas atividades e experiências”. Fabricamos e guardamos os registros que compõem um arquivo pessoal para assegurarmos nosso lugar no presente e no futuro (McKemmish, 2013, p. 24).

Ao lidarmos com a atuação de uma pessoa física na produção de um arquivo, é mister considerar a desobediência a um requerido rigor científico naquela produção. Esta é uma questão a ser observada, justamente porque esses documentos resultam de uma produção que não obedece a uma lógica imposta por instituições, por exemplo, e, por

isso, compreender o caráter orgânico próprio e a falta de rigor científico, na lida com o arquivo da dramaturga, foi uma das primeiras ações que afinaram o nosso olhar sobre os materiais ali disponibilizados. De tal modo, seguimos afirmando que tais documentos atuam numa dada construção que denota a sua *imagem pública* e efetua parte da narrativa de seu percurso.

Deste modo, um primeiro passo para a descrição da documentação que compõe um arquivo pessoal é ter em mente a percepção de que a totalidade daquele conjunto deve ser compreendida pelas articulações e os nexos estabelecidos nas atividades e funções que os originaram, contextualizando-os. O ALR, nesse sentido, nos dá pistas sobre a trilha percorrida pelos grupos amadores da cidade de Campina Grande, em meio às dinâmicas entre pessoas e instituições, a saber a Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA) e o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno (CCPCM) – os dois principais empreendimentos com os quais Lourdes Ramalho esteve envolvida entre os anos de 1970-1980, que serão cruzados por outras siglas e denominações, como Grupo Feira e Grupo da SOBREART (Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte).

Há, pois, uma primeira questão que aparece na análise dos documentos: Lourdes afasta-se da imagem de “escritora de gabinete” e passa a ser entendida como uma *agente da cena*. Alocada à imagem de *empreendedora* dedicada à organização da cultura está o *status* que lhe foi assegurado pela memória social ainda vigente (que a toma como mais um daqueles “ícones da arte”), ocorrendo uma centralização sobre a sua função enquanto *dramaturga* e sua contribuição para o projeto centrado na delimitação de um grupo, com repertório coerente (e mais ou menos estável) – o qual passará por mudanças entre os anos de 1974 e 1977, porém sem se distanciar daquela visão sobre a regionalidade que seria sempre seu eixo. Sobre isso, tratamos adiante.

UMA DRAMATURG(I)A EM PROCESSO

A primeira montagem de um texto ramalhiano de que se tem notícia – antes do seu mais forte fluxo de escrita e consciência autoral, iniciado quando da estreia da peça *Fogo-Fátuo* (em 1974, com o grupo cênico da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira/FACMA) – é referente a *Ingrato é o céu* (aliás, um texto central para a compreensão do desenvolvimento da regionalidade ramalhiana, o qual permanece inédito e acessível apenas no ALR) em julho de 1968, pelo grupo TEPABRA – Teatro Participante (formado por seus filhos e amigos da família). Depois, em 1971, deu-se a estreia de outro texto, a saber, *O príncipe valente* (também inédito em livro e preservado em seus arquivos), produzido para uma montagem do grupo da Escola Normal Estadual, para a segunda edição do Festival de Teatro Colegial de Campina Grande, sendo este o primeiro texto a ser enviado à censura federal pela dramaturga, conforme registro dos trâmites presente no Arquivo Nacional (em Brasília, DF). Em 1975, estreou *As velhas*, seu primeiro grande sucesso, coincidindo com o seu afastamento da FACMA, o que leva à criação e consolidação das atividades do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno (como parte do Centro Cultural de mesmo nome, fundado em 1976) e, até 1977, as ações do grupo estariam relacionadas às iniciativas da SOBREART, quando Lourdes Ramalho atuava como delegada da filial do órgão na Paraíba. Nesse ínterim, convênios com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba (SEC-PB) e com o Serviço Nacional de Teatro (SNT) são travados e, como resultado, monta-se *A Feira* (estreada em 1976) e, logo depois, *Os mal-amados* (estreada em 1977). Após o desligamento da SOBREART, o grupo tentou se reorganizar e adotou, em algumas montagens, o nome Grupo Feira, até meados da década de 1980.

Certamente, este é o período de maior impacto para a sua produção, a despeito de ela ter produzido, incessantemente, pelo menos até o ano de 2012. Tanto o é que o ALR reúne uma gama de documentos em que se dá conta da preocupação da autora em gerir um projeto estético, ao passo em que participa e interfere diretamente sobre ele como

dramaturga, mas também como professora, membro da FACMA, delegada da SOBREART, presidente do CCPCM. De outro lado, na lide com essa documentação, não se pode olvidar que os processos estéticos desenvolvidos em Campina Grande estavam, naquele momento histórico (entre 1975-1985), marcados pela instauração de convenções vinculadas ao modo de sentir e formar uma *regionalidade nordestina*, instituída não só pelo gosto do público, mas também pelos editais e estruturas de fomento, fazendo com que Lourdes Ramalho explorasse os liames temático-formais em que se localiza a representação da cultura local e um forte diálogo com as matrizes populares.

Assim, mesmo em meio às fontes documentais, a *história dos textos ramalhianos* tem sido tomada a partir da análise de seus livros publicados e pelos testemunhos textuais que compõem seu acervo – além daqueles localizados junto ao Arquivo Nacional, na Seção de Processos Teatrais referentes à censura prévia de textos-espetáculos. De tal modo, as cópias dos datiloscritos, preservadas nos processos censórios, nos possibilitam cotejar versões em processo e acessar uma fonte de pesquisa sobre as dinâmicas da cena e da obra dramaturgical ramalhiana, considerando a relação entre teatro e cultura teatral. A documentação que compõe estes processos censórios nos ajuda a entender a *empreendedora cultural* em franca atuação – demandada pelos cargos que exerceu junto aos grupos cênicos e órgãos de cultura –, bem como no processo criativo no âmbito dramaturgical, de modo que nos permitem acompanhar as mudanças ocorridas nas versões de um mesmo texto, até chegar a uma “versão final”.

Temos considerado, em nosso trajeto de pesquisa, a análise de textos escritos-encenados e, posteriormente, editados em livros, nos quais se “fixa” a aludida versão “final”: e, aqui, nos referimos especialmente a duas coletâneas. A primeira é *Teatro Nordestino*: cinco textos para montar ou simplesmente ler (Ramalho, ca. 1980), em que aparecem os seguintes textos: *Fogo-Fátuo* (estreado em 1974, depois reescrito por volta de 1976-7), *As velhas* (estreado em 1975), *A feira* (estreado em 1976), *O psicanalista* (estreada em 1980) e *Festa do Rosário* (estreado em 1985, portanto, ainda inédita nos palcos quando de sua primeira publicação). A segunda coletânea é *Teatro popular*

(Ramalho, ca. 1983), em que estão impressos os textos de *A Eleição* (estreado em 1978), *Guiomar sem rir sem chorar* (estreado em 1981) e *Frei molambo ora pro nobis* (estreado em 1983). Tal qual a coletânea anterior, esta segunda também foi impressa em gráfica local, havendo lacunas de informação e catalografia.³ Entre estas duas coletâneas, encontramos a publicação de *Os mal-amados* (peça estreada em 1977), editada como resultado de uma premiação estadual, na coletânea *Teatro Paraibano Hoje* (A União, 1980).

Nesta direção podemos afirmar que são os textos editados por Lourdes Ramalho, notadamente os que dizem respeito às coletâneas mencionadas, que acabam por compor um *cânone* de sua obra dramaturgic, como a compreendemos em meados dos anos de 1980, expondo o poder do livro impresso para a tessitura desta operação. Interessa-nos, portanto, os trânsitos que ocorrem entre o texto dramaturgic devidamente montado e a página impressa de um livro, o que institui, mediante o poder do livro impresso, a elaboração de uma trajetória estética, que diz de um duplo movimento: de preservação da memória e de autoconsciência autoral, mas que não afirma uma falta de mobilidade dos textos, mesmo quando “fixados” à página.

A fim de compreendermos tais trânsitos, recorreremos ao argumento de que, no ALR, são poucos os casos da existência de diferentes testemunhos de um mesmo texto, principalmente dos já previamente publicados, uma vez que as suas versões primeiras eram comumente descartadas após a impressão de um livro, ou seja, os textos montados no período recortado (ou seja, entre 1974 e 1985) e que tiveram uma boa carreira, circulando em festivais amadores e recebendo alguma visibilidade crítica por conta de suas montagens, foram editados, mas, quase sempre, é impossível fazer a construção de hipóteses que digam respeito ao caminho do processo da escritura acessando apenas o

³ É difícil precisarmos com exatidão a data de publicação dessas duas coletâneas. Contudo, é viável especular a data de publicação, mediante cotejo de informações paratextuais e recortes dos álbuns no ALR, apontando para a possibilidade de enfeixar o período de publicação nos três primeiros anos da década de 1980: o primeiro, provavelmente, foi confeccionado antes de 1982; e o segundo em 1983.

ALR. Por isso, considerar as diferentes fontes para entender esses trânsitos é basilar para o nosso estudo, como esperamos demonstrar a seguir.

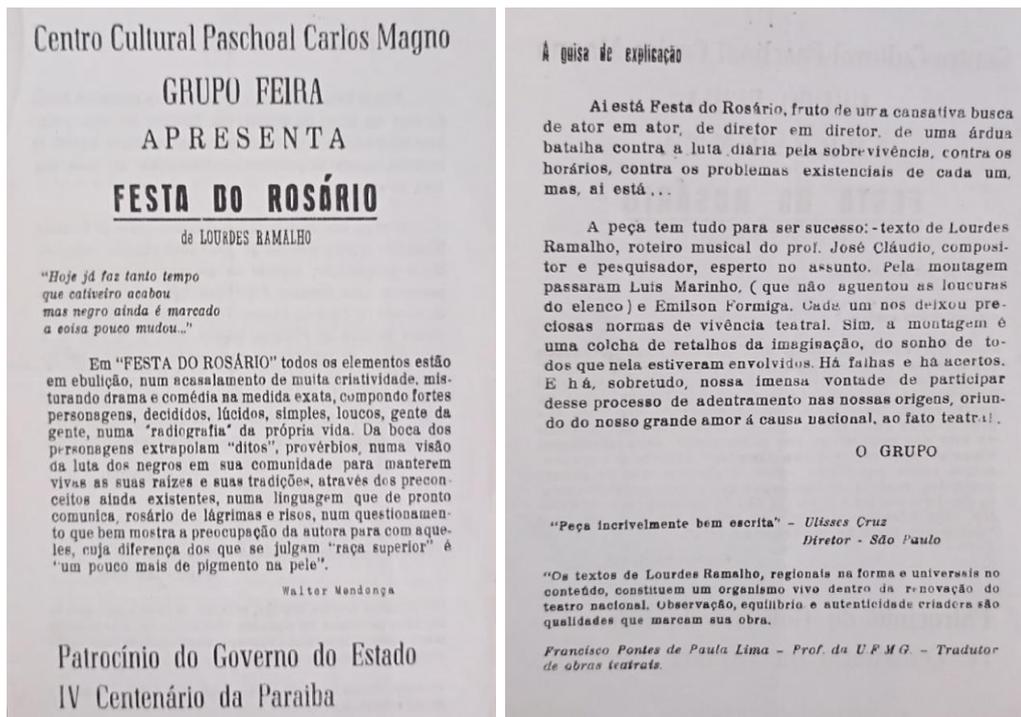
ESTUDO DE CASO

O texto de *Festa do Rosário* foi estreado nos palcos em 1985, ou seja, a versão que fora publicada na coletânea mencionada acima e, posteriormente, levada ao palco é a mesma, constatação advinda por meio do cotejo à cópia que consta no processo censório ao qual o texto fora submetido, quando de sua montagem teatral pelo Grupo Feira, ligado ao já citado CCPCM, com patrocínio do Governo do Estado da Paraíba. É importante destacar que, consultando outro processo censório, datado de 1977, momento em que a dramaturga solicitou a liberação do texto para montagem de *A Eleição*, enviando o datiloscrito para avaliação, já há uma menção a textos inéditos de sua lavra e, dentre eles está, justamente, o de *Festa do Rosário*.

Ou seja, esse texto, certamente, já estava escrito anos antes de sua montagem e, inclusive, da sua publicação em livro: talvez, por isso, ele seja bastante mais aproximado de uma formalização da dialética do trágico-regional, conforme percebida nos textos de 1974-1977. Com base nisso, o evento-teatral em torno da montagem de *Festa de Rosário* possui algumas peculiaridades que, para o esforço interpretativo envidado aqui, tornam-se centrais: aquela foi uma peça que, aparentemente, ficou um tempo engavetada, passando antes pelo processo de edição e publicação em livro, mas permanecendo inédito nos palcos até 1985. No programa da montagem, em formato de livreto (*in quarto*, totalizando 4 folhas, ao contarmos com sua capa), vemos, logo na primeira folha, a apresentação do título da peça, bem como o nome da dramaturga e do grupo (aqui identificado como Grupo Feira), logo depois, os versos que iniciam o último quadro da peça, seguido de um texto de Walter Mendonça; na segunda folha, têm-se um texto do

grupo falando sobre o espetáculo, bem como a reprodução de alguns excertos críticos acerca da dramaturgia de Lourdes Ramalho, como podemos ver na figura 1 (abaixo):

Figura 1: Capa e segunda página do programa do espetáculo *Festa do Rosário* [1985]



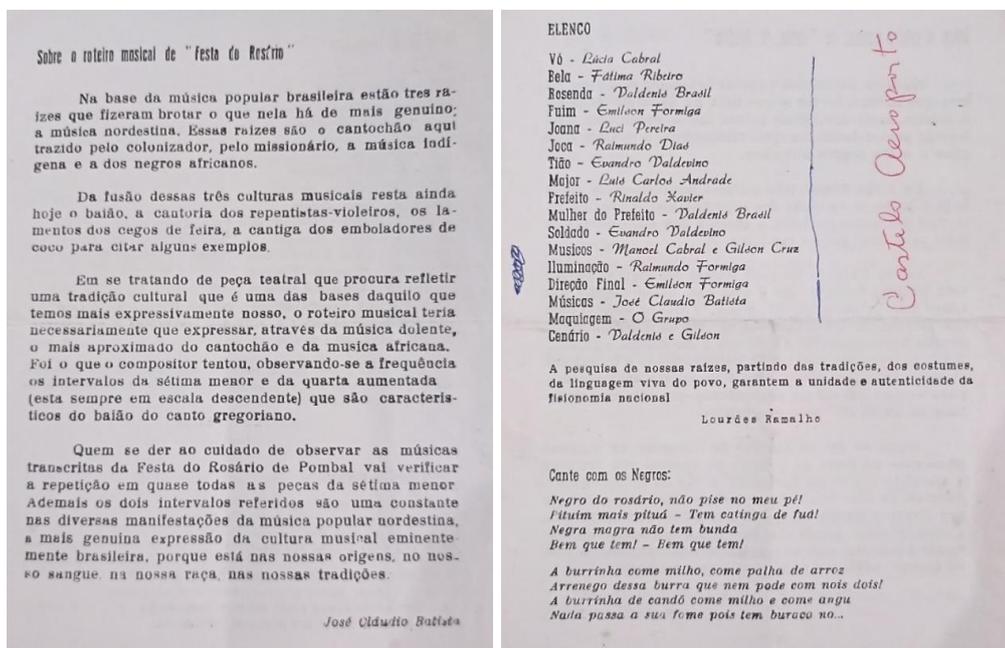
Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

O comentário de Walter Mendonça corrobora o nosso entendimento sobre o projeto estético desenvolvido pela dramaturga sob a ótica de um dos receptores daquele evento, nesse caso, aparece aqui um importante jornalista da cidade de Campina Grande, que também atuou em alguns textos da dramaturga. A linguagem de *Festa do Rosário* traz elementos de uma prosódia aproximada à língua falada “não-privilegiada”, aproximando-nos do dia-dia daquela comunidade, evidenciando os preconceitos, mas também revisitando as marcas de uma região, cujas disputas demarcam as rixas entre as personagens. Nesta direção, ele demarca ainda que o texto possui um tom de comédia “na medida exata”, uma vez que, desde outros textos da dramaturga, mesmo àqueles cuja

tragicidade era elemento central, já se percebia uma veia cômica, apresentando-se pelos diálogos, e que, com a peça como *A Eleição*, por exemplo, a comédia terá maior ênfase.

Ainda sobre o programa do espetáculo, as demais folhas apresentam o texto assinado pelo maestro José Cláudio Batista e, por fim, na última folha, observamos a apresentação dos personagens e do elenco, seguido de um comentário da dramaturga. Além disso, temos a transcrição de uma das músicas cantadas no espetáculo, que aparece como um convite para que o público cante junto com “os negros”:

Figura 2: Terceira e quarta página do programa do espetáculo *Festa do Rosário* (1985)



Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

Além desse documento, diferentemente de outros espetáculos, há pouquíssimos registros sobre esta estreia no ALR, restando ali apenas três notícias e algumas poucas menções que são feitas em meio a retomadas de sua trajetória dramaturgica, e isso talvez indique um gesto calculado de “apagamento” desse evento na trajetória da dramaturga. Nesta direção, passaremos ao entendimento sobre as dinâmicas contextuais apreensíveis

que poderiam auxiliar a condução do relato sobre a *história deste espetáculo*, a ser feito, neste recorte, no âmbito das fontes escritas, a partir de três recortes de jornais nos álbuns que fazem menção direta a alguma apresentação do espetáculo, e localizados no ano de 1985. O primeiro de Campina Grande, ao que parece retirado de uma publicação semanal – conforme a datação de 22 a 28 de setembro; o segundo remete a um periódico de João Pessoa, saído em 28 de setembro. Nesses dois registros menciona-se que o espetáculo foi o representante da Paraíba no Festival de Raízes Negras, acontecido de 23 a 31 de agosto daquele ano, em Salvador-BA. E que, em outubro de 1985, o Grupo Feira seguiria para Ponta Grossa-PR a fim de representar, mais uma vez, o Estado no XIII Festival Nacional de Teatro Amador (FENATA).

O terceiro recorte, a que conseguimos ter acesso, traz uma contraprova ao que fora mencionado anteriormente. Contudo, não há indicação do veículo em que fora publicada tal notícia, temos apenas local e data: Ponta Grossa, 10 de outubro de 1985. Há, ali, destaque ao espetáculo em questão, e se divulga, também, o texto que compõe o programa teatral (mencionado anteriormente e assinado pelo grupo). Nesse trecho, comentam-se as dificuldades que essa montagem teve e o resultado que seria apresentado na ocasião.

Figura 3: Festa do Rosário no XIII FENATA



Fonte: Arquivo Lourdes Ramalho

É relevante destacar que analisamos as movimentações ocorridas na primeira metade da década de 1970, pois que, em Campina Grande, ocorreu, nesse recorte temporal, uma efervescência de prêmios e festivais que atuaram como elementos de legitimação da atividade teatral da cidade. Esse movimento permanece, mediante uma relativa inércia, quando inúmeros outros textos são montados, mas sem nunca atingir o mesmo sucesso daquele primeiro ciclo de montagens encerrado com a estreia de *Os mal-amados*, em 1977. É assim que, uma década depois, chegamos ao caso praticamente apagado dos registros, como já pontuado acima.

Ao longo da leitura da peça (seja na edição publicada, seja na cópia datiloscrita enviada, em 02 de dezembro de 1984, para fins de liberação e avaliação da censura), é possível perceber a luta das personagens – são pessoas pretas às voltas com os preparativos para a festa que celebra Nossa Senhora do Rosário, as quais, através de suas falas, vão nos revelando informações sobre um contexto que une, numa só trama, a

memória cultural, a festa comunitária e a vida política, tudo isso perpassando relações familiares e de exploração da força do trabalho e das tessituras afetivo-sexuais. As movimentações e motivações das personagens, no texto em tela, ocorrem, como já dito, em meio ao evento profano-religioso e das dinâmicas que emolduram o contexto em que as relações e os conflitos interpessoais se desenrolam, com ênfase sobre as personagens centrais: Bela (jovem negra); Joca (noivo de Bela); Joana (negra de 40 anos e mãe de Joca, tida por todos como louca); Vó (velha negra, lavadeira) e Puim (esposo de vó, líder do folguedo e cantador), bem como outras personagens secundárias: Prefeito Onofre Dourado; Rosenda (vizinha de Vó); a Mulher do Prefeito; Tião; o Major Anastácio e Soldados.

É necessário apontar que, ao longo dos seus textos, Lourdes Ramalho reúne, na galeria de seus tipos, poucas personagens pretas. Entre eles está João Campina, da peça *Fogo Fátuo*, caracterizado como malandro e preguiçoso, mas importantíssimo para o enredo, e, também, Zefa, sempre desvalorizada pela cor de sua pele negra. Em *O arco-íris*, temos o jovem Lopo, que deseja sair do mosteiro e voltar para a terra de seus pais, na África. De maneira mais secundária, também é possível se falar de Clemente, da peça *Os mal-amados* [1977], representado como um criado ladino, que tem suas ações motivadas pela subalternidade ao coronel Julião Santa Roza. Esses exemplos nos ajudam a perceber que a discussão em torno do preconceito étnico-racial era algo que aparecia em algumas peças da dramaturga, mas sempre de forma tangencial, sendo *Festa do Rosário* o único empreendimento em que a ênfase temática sobre essas questões recebeu maior desenvolvimento.

A leitura de *Festa do Rosário* nos leva a compreender que a autora utiliza camadas de interpretação que nos conduzem por diversos caminhos possíveis. Sabemos que há um conflito entre a comunidade dos negros do Rosário e as autoridades da cidade, especificamente, o prefeito Onofre Dourado, pois os membros daquela confraria buscam o apoio do político para a realização da compra dos paramentos e outros materiais necessários para o bom curso e realização da festa. Contudo, há indícios de que não

ocorrerá o apoio naquele ano. Então, em um primeiro plano, acompanhamos a luta de uma comunidade que visa manter a tradição, mas, também, a relação entre classes e entre opressor-oprimido, que se espraia para o jogo eleitoral e suas facetas. Compreendemos, pois, que a dramaturga se utiliza dos elementos da festa para emoldurar as dinâmicas que vão se estabelecendo nas malhas intersubjetivas e nos arranjos sociais em que convivem as personagens, trazendo à luz a produção cultural dos negros daquela dada comunidade, localizada nos sertões paraibanos.

No que se refere à estreia deste texto nos palcos em 1985, metodologicamente, procedemos à leitura e à análise dos documentos textuais recuperados no ALR, a saber, a publicação do texto na coletânea *Teatro Nordestino*, conforme foi realizado, anteriormente, com o programa da montagem. O processo censório do espetáculo *Festa do Rosário* conta com a cópia em datiloscrito do texto dramático (trinta folhas), pareceres dos técnicos da censura, alguns formulários, o certificado de liberação, totalizando quarenta e quatro folhas. Após o cotejo entre a versão publicada e a arquivada no DCDP, constatamos que os testemunhos são semelhantes.

Nessa montagem, como conseguimos apurar, as personagens pretas eram levadas à cena mediante recurso ao, assim chamado *blackface*,⁴ o que, por si só, é bastante problemático. Isso porque sabemos que, no Brasil, essa técnica esteve muito relacionada às convenções do teatro de revista, pois era um “hábito consolidado dada a quantidade de atores e companhias consagradas que utilizavam a técnica. Isso explica, em alguma medida, a pouca quantidade de atores negros e negras em relação à frequência das representações de negras na peça” (Silva, 2022, p. 336).

Entretanto, no caso dessa montagem, há uma série de questões que se relacionam às condições de produção do teatro campinense, ainda pertinentes a modos de fazer do

⁴ É importante compreender que o *blackface* refere-se à prática, originária dos Estados Unidos, no pós-guerra Civil Americana, de modo que a maquiagem teatral era utilizada por atores brancos para dar-lhes uma aparência, que resultava caricatural, dos negros, notadamente em espetáculos que faziam piadas e os agrediam por meio de estereótipos. Apesar de ter se originado nos EUA, essa era uma prática que se tornou famosa internacionalmente e, a partir das discussões sobre racismo na América, a prática foi caindo em desuso.

“velho teatro”. Mesmo assim, diante desses dados que precisam ser problematizados e levados em consideração, concordamos com Silva (2022) quando ela afirma que o uso do *blackface* no Brasil deve ser melhor analisado, pois se mesmo na estrutura do teatro profissional, a exemplo do teatro de revista no Rio de Janeiro essa questão é passível de crítica, no âmbito da cultura teatral campinense tais questões tornam-se ainda mais melindrosas. De toda maneira, apesar dessa prática já ter sido utilizada em outros momentos, a exemplo da montagem de *Fogo-Fátuo*, em diferentes momentos dos anos de 1970, dez anos depois houve uma maior resistência por parte dos receptores do espetáculo, acarretando duras críticas à montagem.

Especulamos, portanto, que esse fator pode ter sido um dos condicionantes do já referido “apagamento” da montagem de estreia de *Festa do Rosário* do ALR, justamente, porque, ao não ser possível (ou viável) editar/salvaguardar e registrar uma trajetória de sucesso, isso pode ter gerado uma insatisfação na dramaturga, enquanto produtora daquela *narrativa de si*. Assim, deste evento teatral, ela preferiu nos legar quase que exclusivamente o texto dramaturgic enquanto um testemunho de um *fato*. E, nesta direção, os descaminhos da montagem não devem pesar sobre a dramaturgia, extremamente potente em sua concepção crítica e social – passemos a ela.

Logo no início do texto, observamos o diálogo da velha avó e de sua neta, Bela, no qual se expõem alguns dos elementos centrais para a compreensão do contexto e de fatos que antecedem o que ocorrerá dali por diante. As mulheres realizam o serviço de lavagem de roupa, emoldurado por um diálogo revestido, como já apontou Vitória Lima (2020, p. 21), “de um significado simbólico uma vez que a ação realizada pelas duas mulheres – uma velha, outra nova – encerra em si a própria história da servidão negra: os negros, sempre oprimidos, a serviço dos brancos, limpando a sujeira deixada por esses”. Ali, os cantos de trabalho entoados ressoam como prenúncio da tragédia que se abaterá sobre aquele grupo social, justamente em decorrência de um segredo revelado⁵,

⁵ Ainda nesse primeiro quadro, sabemos do ocorrido no passado com a futura sogra de Bela, Joana: ela que fora estuprada quando jovem, acabara por engravidar em decorrência de tal violência. Encontrando-se

mencionado como um segredo “profundo” a ser lavado, expiado e levado “pro fundo” do rio, tais acontecimentos, portanto, culminaram na festa de sangue que se tornará a celebração à Virgem do Rosário.

A primeira vez que ouvimos sobre a festa que dá o título à peça é em uma fala de Bela, no primeiro quadro. Ao conversar com a sua avó, a jovem declara estar inquieta e questiona-se:

BELA — [...] será que o prefeito vai dar o dinheiro pro folguedo – ou a triste da mulher dele vai acabar com a festa? — Ela já disse a muita gente que festa-do-rosário era coisa de lugar atrasado, enxerimento de negro... — Olhe, Vó, se aquela guenza botar terra nessa festa, eu sou capaz de me matar (Ramalho, [ca. 1980], p. 108).

Por esse comentário, percebemos que há uma desconfiança de que a mulher do prefeito intente acabar com a festa, julgando-a como algo ultrapassado. A primeira-dama apresenta-se como uma representante da elite, que considera a tradição popular como sinônimo de atraso, incomodando-se com o protagonismo atribuído à parcela marginalizada da população. Isso se dá porque a inversão, promovida pela festa, em que os negros se tornam realza imaginária, põe em evidência a inversão tão presente nas manifestações populares suscitando um modo de compreender o incômodo gerado pela concessão provisória que permite ao pobre ocupar um lugar de destaque, questionando as ordens privilegiadas, mesmo que apenas temporariamente. Diante da impossibilidade de conseguir o dinheiro entre os membros, o modo pelo qual as personagens tentam viabilizar a arrecadação desses fundos, já que precisam lidar com a negativa do prefeito, é a realização de uma cantoria “de repente” na feira, cuja encomenda foi feita pela oposição política. Puim e Joca, respectivamente avô e noivo de Bela, são convocados pelo Major a fazer esse desafio que objetiva “esculachar a prefeitura”. Com o curso da peleja,

naquele estado e diante da negativa do homem branco em assumir a criança, ela o matara a tijoladas. Dali em diante, Joana fora tomada como “louca e desmiolada” pela sua comunidade, carregando o inseparável tijolo consigo e entoando versos “sem sentido” e proferindo insultos por onde passa.

os dois negros são levados aos solavancos para a cadeia, por força da intervenção policial, diante do que as mulheres entram na roda a fim de fazer com que a cantoria não termine – e a resistência, mesmo que diante da manipulação das elites e do favor, não esmoreça.

Portanto, o que observamos nesse caso, é a maneira como a dramaturga expõe uma relação de dependência, verificável através das dinâmicas do favor e do privilégio, concedidos pelo prefeito que é o detentor do capital econômico e político. Os produtores das práticas culturais, envolvendo a festividade em honra ao Rosário, são trazidos à cena, de modo a enfatizar o fato de pertencerem a uma camada excluída da população.

Bela, por seu turno, decide utilizar dos seus artifícios de sedução, enquanto estratégia, para ganhar a atenção e interceder junto ao gestor, ocorre que, com isso, ela acaba comprometendo as regras estabelecidas que formam os valores da comunidade, notadamente em uma das únicas oportunidades em que se tenha o negro como protagonista. A moça passa a se encontrar às escondidas com o gestor; e Joca, por sua vez, continua afirmando a todos que não permitirá que o prefeito participe da festividade exclusiva dos negros do Rosário, permanecendo desconfiado de há algum envolvimento entre a noiva e o prefeito. As suspeitas do jovem se agravam, após a mulher do prefeito ir tomar satisfação com Bela, ação que culminará em uma briga e troca de diversos impropérios entre as duas.

Passados os momentos da celebração religiosa, com a realização das procissões e vigília, a ação é localizada na porta do clube dos negros, que podemos entender como espaço onde se daria início ao lado profano da festa, com a execução das danças e socialização entre os membros da comunidade. Surge, nesse momento, o Prefeito, acompanhado por Bela e por dois soldados. Há uma mudança na forma como os diálogos serão estabelecidos a partir daqui: a fala em prosa dá lugar ao verso, mais adequado à expressão do conflito imediato entre os dois homens. Joca se põe como aquele que será responsável por defender o regimento da comunidade, a saber, impedir a entrada do branco onde não lhe é permitido; mas também se coloca na condição de homem traído, buscando reestabelecer a sua honra e enfrentando aquele que “usou sem ter direito”. O

jovem negro assume a defesa do direito e a preservação da tradição comunitária, como também daquele que busca defender sua masculinidade, a sua cor e a sua noiva, pois foi colocada em questão a sua honra, sendo humilhado nas palavras utilizadas pelo homem branco – o Prefeito, pois fora chamado de “homem brocha” e de “corno”.

O confronto anunciado pelo debate estabelecido entre os agentes culmina na morte do preto e do branco, ambos assassinados, um em decorrência dos tiros disparados pelos soldados e outro como vítima das tijoladas de Joana que, mais uma vez, lutou em defesa do filho. Tais acontecimentos não aparecem no plano da ação, mas são recuperados pelo artifício lírico-narrativo das três personagens femininas centrais: Vó relembra os tempos de cativo, Bela reflete sobre as suas motivações, pensando sobre cada passo que culminou naquela tragédia, tomando consciência, isto é, reconhecendo o erro que acionou a mácula no destino dos envolvidos. E Joana reflete sobre a dor sentida por toda uma vida: ela termina a peça na cadeia por defender a sua prole, utilizando mais uma vez o tijolo para acabar com a ameaça.

Durante a peça, nós vamos percebendo que a trajetória de Bela, a cada decisão e ação tomada, vai se aproximando cada vez mais ao percurso de Joana, a quem ela tanto despreza e maltrata. Nos momentos finais, após os acontecimentos que empurram o noivo e o amante para a morte, há um reconhecimento, sinalizando que o “segredo profundo”, ao qual nos referimos nos momentos iniciais desta análise, é revelado, alterando destinos. A heroína, nesse sentido, ao analisar as tramas dos fatos, entende que as suas decisões e julgamentos foram determinantes para as engrenagens que põem em movimento aquele final trágico:

BELA (levanta e canta)
— Como exemplo vem o caso
Que comigo aconteceu
Chamava Joana de doida
— e a sem juízo fui eu...

— Na vaidade de uma negra
a um branco interessar

fiz uma festa de sangue
no sangue vi se afogar
branco e preto
um sobre o outro morreu

Chamava Joana de doida
— e a sem juízo fui eu.... (Ramalho, [ca. 1980], p. 136).

Nesse momento, Bela compreende as consequências das decisões que a levaram a agir a partir de uma ótica individualista. A jovem, questionando-se e buscando realizar o seu sonho de alçar, mesmo idealizadamente, um lugar de destaque dentro daquela sociedade, torna-se responsável ou uma agente que aciona, pelo seu erro, como ela mesmo compreende, as rixas que vão se multiplicando entre as demais personagens.

A aparente vantagem alcançada pela moça, ao conseguir o financiamento para a festa, torna-se uma desvantagem, justamente porque isso não trouxe elementos positivos nem para ela, nem para a sua comunidade. As iniquidades se mantiveram e, através desse paradoxo entre o plano individual x plano comunitário, avulta o sentimento partilhado, transitando entre o geral e o particular, entre o coletivo e o individualizado, cuja vivência individual passa a ser narrada como experiência coletiva, marcadamente de gênero e raça, através dos versos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão que empreendemos partiu de uma reflexão sobre as dificuldades envidadas para a lide com a efemeridade da pesquisa histórica frente ao espetáculo teatral – diante do que temos, muitas vezes, mais ausências do que presenças. Por isso, nosso caminho trilhou a seara da pesquisa documental, urdindo um debate sobre a historiografia teatral, de modo a compreendermos as dinâmicas do *sistema teatral* local, considerando, para isso, a dramaturgia e a atuação de Lourdes Ramalho no Centro Cultural Paschoal

Carlos Magno, especificamente, no momento de passagem das atividades desenvolvidas ainda com a SOBREART e as questões que levam à reestruturação do seu projeto coletivo com o Grupo Feira – processo este muito marcado pela recomposição do elenco.

Assim, foi a obra cênica que impôs uma reflexão, também, sobre os materiais de pesquisa, porque, em nosso caso, o texto dramático foi tomado, em alguns momentos, como uma das únicas fontes disponíveis para análise das dinâmicas teatrais campinenses. Se a temática da exploração dos pobres pelas classes políticas é um tema caro à obra da dramaturga, no enredo de *Festa do Rosário* este viés temático se intensifica pela consciência histórica em torno da defesa das tradições de uma comunidade, em que as minorias de gênero, classe e etnia estão ameaçadas pela atuação de um prefeito que age apenas em benefício próprio. Além disso, no que se refere ao espetáculo montado a partir de *Festa do Rosário*, em termos de condições de produção, vimos, por estes liames, que a composição do espetáculo teatral, ancorada em um recurso “antigo” e problemático como o *blackface*, acabou por gerar um impacto não só na recepção desse texto (infelizmente, mal compreendido em suas potências políticas e poéticas) como também no registro desse evento na trajetória de sucessos da dramaturga, sendo a obra dramática um dos seus poucos testemunhos.

Ao ser praticamente apagado este evento, podemos confirmar o nosso entendimento do *arquivo pessoal* da dramaturga como marcado, em sua produção documental, por essa subjetividade de sua produtora, a qual, através dele, enseja legar ao futuro uma *narrativa de si* que não seja maculada por... fracassos. Ou seja, com base nessa contextualização dos arquivos no âmbito privado, entendemos a dramaturga que produziu, acumulou, editou e arquivou tais rastros que dizem de uma *memória de si*, ligada a uma *imagem pública*, ou, conforme Brandão (2017), sua construção enquanto “um ícone de arte”.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Tania. Falas de camarim: história oral e história do teatro. *Sala Preta*, Brasil, v. 17, n. 2, p. 72-83, dez. 2017.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: Le Goff, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. p. 485-499.

LIMA, Vitória. A representação da mulher negra em "Festa do Rosário". *A União: Correios das Artes*. João Pessoa, ago. 2020. p. 20-23. Disponível em: <https://auniao.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/correio-das-artes/edicao-digital-2020/correio-das-artes-agosto-de-2020>. Acesso em: 23 ago. 2020.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim.... novas considerações. In: Travancas, Isabel; Rouchou, Joëlle; Heymann, Luciana (org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 17-44.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. A Eleição. In: *Teatro popular: Três Textos - A Eleição; Guiomar - Sem rir sem chorar; Frei Molambo*. [S.l.]: Gráfica Vitória Ltda, ca. 1983. p. 9-36.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Festa do Rosário. In: *Teatro Nordestino: cinco textos para montar ou simplesmente ler*. [S.l.]: Grande Gráfica e Serviços Ltda, ca. 1980. p. 103-137.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Os mal-amados. In: Corrêa Neto, Alarico et. al. *Teatro paraibano, hoje*. João Pessoa: A União, 1980. p. 81-150

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85-92, jul. 1996. Disponível em: < <https://goo.gl/P3F7fo> >. Acesso em: 28 Fev. 2021.

SILVA, Lissa dos Passos. “Preto na cor e branco nas ações”: representações raciais no Teatro de Revista – o caso da peça Seccos e molhados (1924). In: Maciel, D.V.A. [et al.]. *Lugares de onde se vê* [recurso eletrônico]: teatro e sociedade. Campina Grande: EDUEPB, 2022, p. 329-342.

Data de recebimento: 27/07/2024
Data de aprovação: 27/09/2024