

Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise

Diógenes André Vieira Maciel

Temos desenvolvido, em estudos já publicados, um entendimento acerca da dramaturgia da segunda metade do século XX, atrelado aos processos de produção teatral, a partir da revisão de uma das mais importantes perspectivas de análise daquele contexto: a consolidação daquilo a que se está denominando *projeto nacional-popular*. Em outra oportunidade, já destacamos a aparente “confusão” entre as diferentes acepções e interpretações em torno do “nacional-popular”, no campo da crítica de dramaturgia/teatro, distinguindo o uso deste termo em três contextos: primeiramente, como um conceito desenvolvido pelo filósofo italiano Antonio Gramsci, na década de 1930; depois, associado ao projeto de organização da cultura do Partido Comunista Brasileiro, na década de 1950, definido como *nacional e popular*; por fim, como categoria de análise da dramaturgia do período inscrito entre os anos 50-70, no Brasil, que pode ser ampliado para outros autores, obras e períodos da história literária¹.

As propostas de uma cultura *nacional-popular*, nos escritos de Antonio Gramsci, surgem como alternativa possível de contraposição à cultura elitista que se desenvolvia na Itália, em meio a processos de transformação político-social – como a radicalização da “questão meridional” que opunha o Sul agrário ao Norte industrializado –, que excluía as forças populares do poder e cooptavam os intelectuais, afastando-os dos interesses das classes subalternas, abrindo um enorme abismo entre os “intelectuais” e o “povo”. Assim, a proposição de uma cultura *nacional-popular*, em Gramsci, surge da necessidade do florescimento de “concepções de mundo e de vida” que se contraponham à produção cultural elitista, concepções essas com possibilidade de enxergar o “popular” como

¹ Cf. Maciel, “Um teatro sobre desclassificados: o nacional-popular como perspectiva de análise da dramaturgia brasileira”, em Maluf, *Dramaturgia e teatro*, pp. 121-40. Para uma análise-interpretação mais circunstanciada, ver, ainda, Maciel, *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*.

aquilo que é próprio à nação e, portanto, como algo importante e para o qual os intelectuais-artistas devem voltar os seus olhos e projetos estéticos.

Todavia, a recepção de Gramsci, no Brasil, foi prejudicada, em parte, pela vigência do AI-5, que criou um ambiente desfavorável à propagação dessas idéias, que começavam a ser traduzidas para o português, como também pela hegemonia, entre as correntes de esquerda, da postura marxista terceiro-internacionalista, principalmente, nos anos que antecederam o Golpe de 1964, quando o Partido Comunista Brasileiro era o centro agregador da ação na vida cultural e política. No período de 1950 a 1955/56, este Partido buscou instrumentalizar as artes, política e esteticamente, porém essa postura entrou em declínio com a morte de Stalin, em 1952. A partir do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956, no qual são revelados os “crimes” de Stalin, serão perceptíveis as mudanças no âmbito da política cultural como decorrência de uma certa alteração no ideário dos intelectuais e militantes do PCB. Propõe-se, nesse contexto, a ação na organização da cultura a partir da busca por uma arte *nacional e popular*, que se direcione à construção/resgate de um verdadeiro homem nacional, cujo perfil se identifica com as classes subalternas e que deve aparecer como protagonista nas produções estéticas sob a direção da esquerda.

Nesse momento, entretanto, como afirma Celso Frederico², ainda não podemos pôr essa proposta do *nacional e popular* ao lado do *nacional-popular* de Gramsci, mesmo que essa conceituação esteja bastante próxima daquela. De toda maneira, essa hibridização conceitual guarda elementos que, claramente, nos permitem classificá-la como o primeiro passo rumo à consolidação de um projeto cultural *nacional-popular*, à maneira proposta por Gramsci. Sob esta mesma perspectiva, destaque-se o comentário de Antônio Albino Canelas Rubim³, no qual ele explicita não só o importante papel dos intelectuais do Partido nesse processo de consolidação do projeto de cultura *nacional e popular*, como também aponta a maneira pela qual esse projeto, provavelmente, associou-se ao conceito de Gramsci:

² Frederico, “A política cultural dos comunistas”, em Moraes, *História do marxismo no Brasil*, pp. 275-304.

³ Rubim, *Partido Comunista: cultura e política cultural*.

[...] Nos anos 60, as propostas de estímulo e produção de uma cultura nacional e popular, gestadas fora do partido, em organizações como o Centro Popular de Cultura – CPC da UNE, onde a presença de jovens militantes do Partido Comunista Brasileiro é marcante, influenciam e são assimiladas por este partido. Diversos dos mais importantes intelectuais próximos ao PCB defendem esta alternativa cultural, ainda que com visões diferenciadas, como é o caso de Vianinha, Paulo Pontes, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirzman, Ferreira Gullar, Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder e outros. Posteriormente, Konder e, particularmente, Carlos Nelson Coutinho buscam em Antonio Gramsci os elementos teóricos para tornar mais precisa esta proposta cultural, para se afastar de determinadas formulações presentes nas primeiras elaborações desta alternativa e para interpretar manifestações e a própria realidade brasileira⁴.

Para o Partido, naquele momento (fim dos anos 50), a contradição proletariado/burguesia não tinha solução imediata. Dessa maneira, deveriam ser apoiadas as tendências que se propusessem a alavancar o proletariado, enquanto agente histórico e classe, em longo prazo. Assim, não é de todo uma coincidência a amálgama do Teatro Paulista do Estudante/TPE, do qual faziam parte Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, com o Teatro de Arena de São Paulo, uma companhia que começava a chamar a atenção de um público alternativo àquele que freqüentava o Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, uma casa bem mais elitista e elitizada.

A virada definitiva de repertório e da técnica de representação no Teatro de Arena ocorrerá em 1958, com a estréia de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que se torna um marco do projeto de dramaturgia *nacional-popular*, encabeçado por esta companhia. Os objetivos desse projeto – representação da “realidade nacional” através dos protagonistas proletários e de seus modos e concepções de mundo/vida, discussões sobre a luta de classes a fim de promover a organização dos setores críticos da sociedade em torno das classes subalternas etc. – acabarão logrando tanto sucesso nos palcos que se tornarão algo como uma convenção, não só para o próprio Arena como também para aquelas companhias que quisessem engordar os lucros, na década de 1960 – tanto que logo Gianfrancesco Guarnieri escreveu peças para o Teatro Maria

⁴ Id., p. 324.

Della Costa (*Gimba*, 1959) e para o TBC (*A Semente*, 1962), como também outro autor começou a ganhar destaque, Alfredo Dias Gomes, com peças como *O pagador de promessas* (1960), que estreou no TBC.

A representação da realidade nacional inserida na busca constante por uma forma de representação dessa mesma realidade foi, certamente, a mais importante contribuição dos autores ligados ao Arena. Augusto Boal⁵ descreve esse processo em etapas: a primeira delas foi a “realista”, quando se rompeu definitivamente com o padrão TBC, estabelecendo um estilo de representação mais realista, como ocorreu na encenação de *Ratos e homens* (1956, John Steinbeck); a segunda etapa foi a da “fotografia”, quando se desenvolveu o drama urbano e proletário, entre 1958-1961⁶, resultado da experiência do Seminário de Dramaturgia, que fecha as portas do Arena para os textos estrangeiros, como é o caso de *Eles não usam black-tie* (1958, G. Guarnieri), *Chapetuba Futebol Clube* (1959, Vianinha), *Quarto de empregada* (1959, Roberto Freire), *Bilbao, via Copacabana* (1959, Vianinha), *Gente como a gente* (1959, Roberto Freire), *Revolução na América do Sul* (1960, Augusto Boal), *Pintado de Alegre* (1961, Flávio Migliaccio), *O testamento do cangaceiro* (1961, Chico de Assis); a terceira etapa, que se dá entre 1962-1964, é a da “nacionalização dos clássicos”, através da qual textos da dramaturgia universal como *A Mandrágora* (1962, Maquiavel), *O noviço* (1963, Martins Pena), *O melhor juiz, o rei* (1963, Lope de Vega) e *Tartufo* (1964, Molière) foram modernizados e (re)lidos pelo Arena com o objetivo de refletir o ‘aqui e agora’ do Brasil; a última dessas etapas foi a dos “musicais”, quando foram encenados *Arena conta Zumbi* (1965, Guarnieri e Boal), *Esse mundo é*

⁵ Boal, “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”, em Boal e Guarnieri, *Arena conta Tiradentes*, pp. 11-21.

⁶ Como afirmou Gianfrancesco Guarnieri, em seu interessantíssimo artigo-manifesto “Teatro como expressão da realidade nacional”, publicado em 1959, nessa época o importante foi a construção de um repertório nacional para o público nacional, que passava a freqüentar os teatros que encenavam tais textos. A partir dessa época, tornou-se mais freqüente a presença dos novos dramaturgos nos palcos, tendo em vista que as companhias se viram compelidas, pela lei dos “dois por um”, a apresentar um texto nacional após dois estrangeiros. Com isso, o êxito artístico passou a andar junto com o êxito de bilheteria. A formação dessa “nova dramaturgia” trouxe à ribalta a necessidade de haver, nas obras, um conteúdo de classe, atrelado à representação dos problemas do povo e dos temas sociais, em geral.

meu (1965, Sérgio Ricardo), *Arena canta Bahia* (1965, Augusto Boal), *Tempo de guerra* (1965, Guarnieri e Boal), *Arena conta Tiradentes* (1967, Guarnieri e Boal), *A criação do mundo segundo Ari Toledo* (1967, Ari Toledo).

Aproximando-se das “concepções de mundo e de vida” do povo, os artistas ligados ao Arena conseguiriam realizar suas propostas de organização de uma cultura nacional-popular. No entanto, a mediação, necessária, da bilheteria acabava afastando o povo dos espetáculos e do conteúdo que estava sendo expresso, fazendo-se necessário não só quebrar essa relação elitista com o teatro, como também criar o gosto nesse público popular. Esse ideal, porém, ainda não podia ser alcançado, mas era esperado. Restava representar, para a minoria que freqüentava os teatros, aquilo que eles desconheciam: as verdadeiras condições de vida e a cultura das classes subalternas.

Maria Silvia Betti⁷, analisando a consolidação do projeto nacional-popular no Arena, nos ensina que há, nesse período, uma busca pela identificação do *nacional* ao *popular*, a fim de se construir um modelo de nação e de prática teatral, a favor da representação da “realidade nacional”. Ao se identificar *nacional* e *popular*, efetua-se uma operação ideológica com a finalidade de se atingir uma totalidade híbrida e representativa de uma síntese política e cultural, na qual o *popular* associa-se à noção de classe, desejável naquele momento do teatro brasileiro para destacar a contraposição ao teatro burguês das grandes companhias, expressa através da escolha dos protagonistas proletários, tornados “substância da expressão”; de outro lado, o *nacional* revelava-se na “forma de expressão”, na dramaturgia dos autores nacionais, preocupados com a representação do proletariado e de seus problemas.

Essa perspectiva emblemática do Arena delimita o alcance do *projeto nacional-popular* no teatro brasileiro moderno em duas épocas: a primeira iniciada em 1958, com a estréia de *Black-tie* e que se desenvolve no período em que se desenrolam, no cenário nacional, o Golpe de 64 e a decretação do AI-5, em 1968, ano que vê subir aos palcos paulistas a encenação de *Roda-viva*, de Chico Buarque, marcando o arrefecimento das primeiras propostas desse projeto, encurralado pelo cenário político,

⁷ Betti, “Um projeto nacional para o teatro”, em *Vianinha*, pp. 13-73.

pela Censura oficial e pela crescente irrupção das experiências de vanguarda. A segunda época do nacional-popular terá início na década de 1970, quando a maioria dos intelectuais ligados a esse projeto já estava trabalhando na televisão, marcando-se esse novo fôlego com a encenação de *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, em 1975. Essa peça, num amplo diálogo com toda a tradição que a precede, propõe a tragédia como forma adequada à representação da realidade do país e a volta da “palavra” ao centro do fenômeno dramático, aspectos formais à disposição de “conteúdos” voltados para o povo, visto pelos autores não apenas como objeto da representação estética, mas, também, como destinatário.

Não é à toa que *Gota d'água* marca a retomada da dramaturgia nacional-popular em nossos palcos, seguida de perto pela encenação de *O último carro*, de João das Neves. Essa peça organizava-se em torno de três preocupações básicas: a primeira delas dizia respeito a uma tentativa de entendimento mais acurado sobre o “dinamismo trágico” que encurralava as classes subalternas àquela altura; a segunda relacionava-se diretamente com esta, apontando para o reflexo desse movimento em nossa vida cultural, da qual o povo havia sumido; a última preocupação recaía sobre a forma da peça, que buscava o trágico e a retomada da importância da palavra nos palcos. O povo brasileiro deveria, novamente, tornar-se objeto e destinatário da representação artística, deixando de vir à tona apenas como “exótico, pitoresco ou marginal”, processo que se refletirá, dialeticamente, na “forma” escolhida para a expressão dessa “substância”.

É necessário lembrar que, no período entre 1964-1968, e mais ainda no pós-AI-5, instalou-se em nossa vida cultural aquilo que Carlos Nelson Coutinho chama de “vazio cultural”⁸ - de um lado a censura se radicaliza, fazendo esquecer (ou mascarar) as propostas revolucionárias em textos que tendiam mais ao *alegórico* do que ao *realista*, dificultando a comunicação com as camadas populares; de outro lado ganhava proeminência a figura do diretor e a montagem (recursos de corpo, luz e som) em detrimento da dramaturgia que, anteriormente, se debruçara sobre as classes subalternas e suas condições de vida, sobre seus problemas reais; o *showbiz* importado invadia os palcos e chamava a atenção do público. Reduzia-

⁸ Cf. Coutinho, “No caminho de uma dramaturgia nacional-popular”, em *Arte em revista*, pp. 60-1.

se, sob uma onda “desideologizante”, a capacidade de se refletir sobre a “realidade nacional”.

Gota d'água levantava e assumia a bandeira do nacional-popular. No entanto, o seu objetivo de representar o povo e os conflitos envolvendo as classes subalternas realizava-se em duplo sentido, tanto em cima do palco como atrás das coxias. Os conflitos dos moradores da vila residencial carioca, oprimidos pelo poder financeiro de Creonte, representavam a realidade nacional sua contemporânea, discutindo o sistema de habitação e a violência cotidiana, trágica de fato; por outro lado, todas as desigualdades sociais discutidas pelo texto apareciam numa peça que não era assistida pelo “povão”, afastado das salas de espetáculo por conta do alto preço dos ingressos, cujos lucros ficavam para os produtores que pagavam, desigualmente, os salários para os vários atores e técnicos. Portanto, nesse período, nos grandes centros produtores de teatro no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), o *projeto nacional-popular*, com fins estético-políticos, já expirava, dando claros sinais de suas limitações e sendo cooptado e levado para o meio dos mecanismos de consolidação da indústria cultural, quando suas propostas – temas, personagens e perspectiva de abordagem – começam a aparecer em novelas e programas de TV.

Fora do eixo Rio-São Paulo, encontramos, no mesmo ano de 1975, uma peça da dramaturga paraibana Lourdes Ramalho, *As velhas*, texto paradigmático para a história recente do teatro da/na Paraíba⁹. Diferentemente da noção de grupo que tínhamos no Arena, com vários autores interligados, a dramaturgia dessa autora surge como resultado de suas experiências pessoais com o teatro popular nordestino, com os cantadores e poetas populares, com os dramas de circo. Sabemos, todavia, que sua obra começa a ganhar destaque em meados da década de 1970, quando seus textos são encenados nos grandes teatros da Paraíba, por companhias

⁹ Ramalho, “As velhas”, em *Teatro nordestino: cinco textos para montar ou simplesmente ler*, pp. 51-101. Daqui por diante as citações estarão indicadas no corpo do texto, indicadas pela paginação. Uma nova edição desse texto está sendo preparada e será re-apresentada ao público ao lado de outro texto da mesma autora, *O romance do conquistador*: Ramalho, Lourdes. *Teatro de Lourdes Ramalho: antologia e estudos*. Organização, estudos e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. João Pessoa: Idéia; Campina Grande: Bagagem, 2005 (no prelo). Para maiores informações sobre Lourdes e sobre sua produção, visitar o site de internet <www.lourdesramalho.com.br>.

de amadores, estando bastante longe do circuito comercial. Lembremos que o *projeto nacional-popular* instaurara-se desde 1958, e que Lourdes desenvolvia sua atividade a uma relativa distância temporal e espacial do centro em que esse projeto se desenvolvia. Como podemos dizer que a dramaturgia de Lourdes Ramalho é nacional-popular?

Justamente se considerarmos o nacional-popular enquanto categoria de análise e não apenas restrito ao projeto nacional-popular do Arena. Lourdes Ramalho representa em suas obras o seu universo, no qual circulam cantadores de feira, judeus errantes e retirantes da seca, sob uma perspectiva interna, estando à disposição, em sua fatura artística, da elaboração desses sentimentos e visões de mundo. Essa autora, portanto, coloca-se à disposição do *seu* povo, como já bem apontou a professora Maria das Vitórias de Lima Rocha, num perfeito entendimento desse afloramento do nacional-popular, mesmo sem refletir sobre essa categoria:

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 todo¹⁰.

Há algo mais propriamente nosso do que o drama das famílias tangidas pelas secas, exploradas em seus poucos recursos pelas frentes oficiais de trabalho controladas pelo poder local? Por outro lado, desde quando vinganças familiares, amores impossíveis e que terminam em tragédia são apenas privilégio do Nordeste? Ou seja, a perspectiva da abordagem é a do povo, considerando-se, inclusive, a cor local; no entanto, ela se amplia rumo à expressão de sentimentos e vivências universais. N'As *velhas* discute-se a seca, o poder político, a posição das matriarcas na organização familiar e social nordestina, vinganças e o êxodo rural; tudo isso desencadeado pelas intempéries e pela busca da protagonista, Mariana, pela cigana que lhe “roubou” o marido e, conseqüentemente, a sua condição de mulher-fêmea, acionada pela vivência da sexualidade no âmbito do casamento. De outro lado, teremos o envolvimento dos filhos de Mariana,

¹⁰ Rocha, “A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho”, em *Anais do III Seminário Nacional Mulher e Literatura*, pp. 65-83.

Branca e Chicó, com José, filho de Ludovina, a outra velha do título, que presa à soleira de sua porta por um reumatismo “tanto determina a luta de casa, como dá conta da vida de quem vai e quem vem...” A ligação entre as duas famílias é travada pelo mascate Tomás, que, na sua função de leva-e-traz, acaba alcovitando o romance entre Branca e José, como também anuncia os mandos e desmandos dos poderosos, que instigam José e Chicó a denunciarem as fraudes na composição das listas do programa de emergência contra a seca.

A construção das personagens foge da simples tipificação nordestinesca, ganhando destaque na composição das mulheres (Mariana, Ludovina e Branca), que apresentam várias camadas de desenvolvimento. Acompanhamos, desde o início da ação, o percurso de Mariana, da perseguição à “inimiga” – expressa na ação da retirada de onde começa a peça e referida em muitos momentos, construindo um percurso geográfico entre o Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba – até a defesa das crias. A “inimiga” é figurada pela cigana, construída miticamente através dos vaticínios do passado, quando uma outra cigana lhe anuncia o mal que uma da sua “raça” tem a fazer-lhe. A desdita de Mariana, desencadeada pela perda do marido, transmuta-se em motivação para a perseguição ao pai dos seus filhos e à cigana. Assim, toda a sua afetividade volta-se para os filhos e a *mulher* transforma-se na *mãe*, que pode chegar às últimas conseqüências para não perder os únicos pedaços do marido que lhe restaram.

Para falarmos de Ludovina, temos de revelar o primeiro mistério da peça: na realidade, ela é a mulher a quem Mariana procura. Ela é a cigana que se atravessou em seu caminho, e que, grávida de Tonho, seu marido, o levou para longe da família, rogando-lhe uma praga, agou-rando, dessa maneira, a felicidade e o equilíbrio daquele núcleo familiar. As artimanhas do destino levam Mariana, Branca e Chicó a se arrancharem perto da casa de Ludovina. A cigana, agora, está presa à soleira da porta e usa a língua ferina como única arma contra a opressão em meio à realidade hostil:

VINA

[...] 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?

[...] 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.

[...] A gente tem que rasgar a safadagem, se num quiser morrer de fome [...] (AV¹¹, pp. 67-8).

A autora nos toma pela mão, conduzindo-nos pelas veredas da tragédia que embebem o texto: da dúvida instaurada sobre a possível relação incestuosa entre Branca e José (que saberemos, para nosso alívio, que não são irmãos) até os limites da revelação e do *reconhecimento*, quando presenciarmos o encontro definitivo entre as duas inimigas, marcado pelo acerto de contas e a amargura. Vejamos o contexto da cena final: Chicó e José haviam feito denúncias ao governo sobre o desvio das verbas, que auxiliariam os flagelados da seca, para listas fantasmas que favoreciam os poderes locais em detrimento da miséria do povo. No mesmo dia em que as denúncias serão apuradas, Mariana descobre que Branca está grávida de José e parte para a casa do rapaz, a fim de pedir a “proteção” da mãe de José no caso da filha. É nessa hora que se dá o *reconhecimento*. Vejamos um trecho desse diálogo:

MARIANA (Recordativa) Primeiro foi as feição, 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 tá livre de ser. O futuro a Deus pertence.

¹¹ As citações da peça *As velhas* serão indicadas pela sigla AV, seguida do(s) número(s) de página(s).

matar) e nas várias pragas rogadas pelas mulheres, tudo parece apontar para a desgraça irremediável:

- MARIANA Criatura, tem dó de uma desatinada.
- VINA E num tava tão valente, tão imperiosa? – Vá, dê parte ao delegado, ao juiz de paz. Encha o terreiro de gente pra vê se sai casamento.
- MARIANA (*Num entrecchoque 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, estou 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 vingou. E você que esperneie, que arranque os cabelos como eu fiz – e chore, chore, pois boca de couro num se rasga não.
- (AV, pp. 97-8)

Às pragas, como respondendo à crença popular que diz que “praga de mãe pega”, segue-se a instauração do desfecho do texto: Tomás chega correndo para avisar que viu José e Chicó caídos numa poça de sangue, em meio à confusão do barracão. As velhas desesperam-se – Mariana quer ir ao encontro do filho, mas não conhece o caminho;

Vina sabe ir, mas não pode andar. As duas inimigas, ao final de tudo, só podem contar com elas mesmas e precisam se ajudar para, assim, encontrarem os filhos. A ação termina com as duas, ao ocaso, gritando, pela primeira vez, juras de ajuda mútua.

Como procuramos demonstrar, a obra de Lourdes Ramalho filia-se àquela tradição da dramaturgia brasileira nacional-popular na medida em que está preocupada com a representação do elemento popular, trazido à cena como “substância” e “forma” de expressão de sentimentos universais, o que coloca essa autora como uma articulação orgânica das classes subalternas que, em seu teatro, ganham relevo e cor, não sendo apenas representadas como dado pitoresco. Se considerarmos o nacional-popular para além das propostas de organização da cultura dos comunistas, como quase sempre ele tem sido lido, tomando-o como uma categoria mais ampla de análise, acabaremos por encontrar uma chave de leitura que considera a maneira como os processos sociais determinam a produção artística, mas também como eles se tornam elementos indispensáveis à tessitura das obras, permitindo-nos lançar luz sobre todo um conjunto de produções literárias que, para além da produção programática do Arena, busca encontrar como ponto de vista para a criação artística a perspectiva das classes subalternas – expressa nas escolhas dos conteúdos e na forma adequada para expressão desses mesmos conteúdos –, como propunha Antonio Gramsci, através de um novo olhar para essa cultura.

Bibliografia

- ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BETTI, Maria Sílvia. “Um projeto nacional para o teatro”, em _____. *Vianinha*. São Paulo: Edusp, 1997, pp. 13-73, (Artistas Brasileiros; 6).
- BOAL, Augusto. “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”, em _____ e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, pp. 11-21.
- BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. (Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- COUTINHO, Carlos Nelson. “Gramsci no Brasil: recepção e usos”, em MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp 1998, pp. 123-57, v. 3.

_____. “No caminho de uma dramaturgia nacional-popular”, *Arte em revista*, São Paulo, ano 3, n.º 6, pp. 60-1, outubro de 1981.

FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”, em MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, pp. 275-304, v. 3.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. “Teatro como expressão da realidade nacional”, *Arte em revista*, São Paulo, ano 3, n.º 6, pp. 6-7, outubro de 1981.

MACIEL, Diógenes André Vieira. “À procura da inimiga ou Lourdes Ramalho e o nacional-popular”, em *Anais do I Seminário Internacional Mulher e Literatura*, 2003, João Pessoa. Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia, 2004. CD-ROM.

_____. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

_____. “Um teatro sobre desclassificados: o nacional-popular como perspectiva de análise da dramaturgia brasileira”, em AQUINO, Ricardo Bigi de e MALUF, Sheila Diab. (orgs.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió: EDUFAL, 2004, pp. 121-40.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, DAC/FUNARTE, MEC, 1962.

RAMALHO, Lourdes. *As velhas*, em _____. *Teatro nordestino: cinco textos para montar ou simplesmente ler*. [Campina Grande]: [s. n.], [1980], pp. 51-101.

ROCHA, Maria das Vitórias de Lima. “A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho”, em FUNCK, Susana B. e MUZART, Zahidé L. (orgs.). *Anais do III Seminário Nacional Mulher e Literatura*. [s. l.]: [s. n.], 1989, pp. 65-83.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.

Recebido em fevereiro de 2005.

Aprovado em março de 2005.

Diógenes André Vieira Maciel – “Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 25. Brasília, janeiro-junho de 2005, pp.