



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

LAYZE MARIANA TENÓRIO DE LIMA

PATRIARCADO E O CONCEITO DE HONRA NO SERTÃO NORDESTINO:
uma perspectiva sociocultural de análise-interpretação d'*As velhas*,
de Lourdes Ramalho

**CAMPINA GRANDE
2021**

LAYZE MARIANA TENÓRIO DE LIMA

PATRIARCADO E O CONCEITO DE HONRA NO SERTÃO NORDESTINO:
uma perspectiva sociocultural de análise-interpretação d'*As velhas*,
de Lourdes Ramalho

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do curso de Letras-Português da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduada em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e comparação intercultural

Orientador: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

CAMPINA GRANDE
2021

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

L732p Lima, Layze Mariana Tenorio de.
Patriarcado e o conceito de honra no sertão nordestino [manuscrito] : uma perspectiva sociocultural de análise- interpretação d'As velhas, de Lourdes Ramalho / Layze Mariana Tenorio de Lima. - 2021.
54 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel , Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Patriarcado. 2. Cultura da honra. 3. Nordeste. 4. Lourdes Ramalho. I. Título

21. ed. CDD 801.95

LAYZE MARIANA TENÓRIO DE LIMA

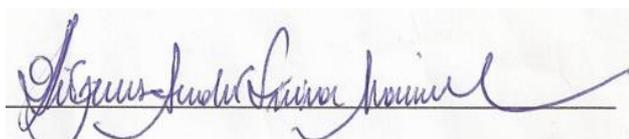
PATRIARCADO E O CONCEITO DE HONRA NO SERTÃO NORDESTINO:
uma perspectiva sociocultural de análise-interpretação d'*As velhas*,
de Lourdes Ramalho

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Letras-Língua Portuguesa
da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de graduada em Letras-
Português.

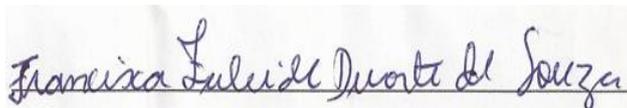
Linha de Pesquisa: Literatura e comparação
intercultural

Aprovada em: 13 de outubro de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Nayara Macedo Barbosa de Brito
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

À, minha avó, Mariana (*in memoriam*),
DEDICO.

AGRADECIMENTOS

À Deus por sempre manter acesa a chama da esperança, guiando-me quando o caminho aparentava ser tão escuro;

À minha mãe, Maria José, por me incentivar e vibrar por cada uma das minhas conquistas;

À Helton, minha fiel companheira nas inúmeras odisséias vividas nessa UEPB, muito obrigada pelas risadas e vivências trocadas ao longo do curso! Nunca se esqueça que sua (re)existência é extremamente necessária. Enfim, agora, podemos dizer: conseguimos!

Ao professor Diógenes que, em meio as mais incríveis aulas de literatura, apresentou-me Lourdes Ramalho. Muito obrigada por aceitar me orientar.

À Luiza e Vitória, que, mesmo sem saber, alegam os meus dias;

À professora Tatiana Sant'ana pela nossa extensa caminhada ao longo da graduação (estágios, projeto de extensão, Residência Pedagógica e monitoria), que, por vezes, aparentou ser tão desgastante, admito, mas foi o que eu precisava para começar a trilhar o caminho da docência. Mil vezes obrigada!

Aos amigos com quem, de alguma forma, compartilhei, alegrias, tristezas, decepções ou revoltas: Liriana, Luanna, Vagner, Geyze, Conceição, Clarice, Érika e Wesley. Aproveito este espaço para deixar claro que nossa rede de apoio continuará sempre de pé. Qualquer coisa, vocês sabem onde me encontrar!

Por fim, não posso esquecer de demonstrar minha imensa gratidão às pessoas que estiveram comigo desde sempre: Beta, Valdete, Fátima, Cibelly, Keilla, Raimunda, Humberto, Elisabeth (*in memoriam*), Maria José, Raminha, Mery e sua mãe, Maria. Milhões de vezes obrigada por cada palavra de incentivo!

“Mãe é bicho pra sofrer... Engole cada
bocado amargo”

(Lourdes Ramalho, em *As Velhas*)

RESUMO

Neste trabalho, nos debruçamos sobre a dramaturgia de Lourdes Ramalho para analisar como os preceitos da cultura da honra são representados em obras que se referem ao espaço referencial e simbólico do sertão nordestino. Assim, dentro da ampla produção ramalhiana, tomamos como *corpus* de nosso estudo a peça *As Velhas* (1975), que é tecida a partir das desventuras de dois núcleos familiares guiados por duas matriarcas, uma cigana e outra sertaneja, num pano de fundo que, por um lado, denuncia as fraudes no programa oficial de emergência contra a seca, e, por outro, revela como a cultura da honra influencia as tensões e os embates entre os indivíduos, na perspectiva das dinâmicas de gênero e dos papéis sexuais atribuídos a homens e mulheres, ocasionando conflitos no decorrer da trama e contribuindo para o desfecho trágico. Portanto, objetivamos investigar como as relações de gênero, que envolvem em suas malhas homens e mulheres, estão pautadas pela cultura da honra, bem como a maneira pela qual ocorrem as distinções entre as representações dos sujeitos masculinos ramalhianos e os discursos que permeiam a construção da figura do “homem nordestino”, enquanto um tipo social. Em conclusão, constatamos que Vina e Mariana, ao fazerem parte de uma cultura masculinizante, mesmo que não tenham um seio familiar que siga os moldes tradicionais, acabam por assumir não só o lugar do Pai, mas também seus valores.

Palavras-Chave: Patriarcado. Cultura da Honra. Nordeste. Lourdes Ramalho.

ABSTRACT

In this work, we focus on the dramaturgy of Lourdes Ramalho to analyze how the precepts of the culture of honor are represented in works that refer to the referential and symbolic space of the northeastern hinterland. Thus, within the wide production of Lourdes Ramalho, we take the play *As Velhas* (1975) as the corpus of our study, which is woven from the misadventures of two family groups guided by two matriarchs, one gypsy and the other rural, in a background which, on the one hand, denounces fraud in the official emergency program against drought, and, on the other, reveals how the culture of honor influences the tensions and clashes between individuals, from the perspective of gender dynamics and assigned sexual roles to men and women, causing conflicts throughout the plot and contributing to the tragic outcome. Therefore, we aim to investigate how gender relations, which involve men and women in their meshes, are guided by the culture of honor, as well as the way in which distinctions occur between the representations of male Ramallah subjects and the discourses that permeate the construction of figure of the “northeastern man”, as a social type. In conclusion, we find that Vina and Mariana, as part of a masculinizing culture, even though they do not have a family that follows the traditional molds, end up taking not only the father's place, but also his values.

Keywords: Patriarchy. Culture of Honor. North East. Lourdes Ramalho.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. LOURDES RAMALHO E OS FIOS CONDUTORES DE SUA DRAMATURGIA.....	15
3. RESQUÍCIOS DE UMA 'CULTURA DA HONRA' NO SERTÃO NORDESTINO	20
4. NUANCES DE UMA CULTURA DA HONRA N'AS <i>VELHAS</i>	28
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	51

1. INTRODUÇÃO

Historicamente, os indivíduos do sexo masculino assumiram as altas posições nas hierarquias sociais por meio da adoção de uma estrutura coletiva, em que predomina a figura do *macho* como representante da autoridade e da ordem (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Dessa maneira, os papéis sociais atribuídos às mulheres foram moldados através de concepções machistas e patriarcais, tendo em vista que o ambiente doméstico foi socialmente construído como um espaço entendido como “natural” do feminino. Desse modo, essa concepção conseguiu, ao longo do tempo, cristalizar-se em todas as instâncias sociais, inclusive na literatura.

Por essa perspectiva, tal modo de pensar a construção social dos papéis de gênero também tem o respaldo da, assim chamada, *cultura da honra*, que se alicerça em “um conjunto de valores e crenças relativos aos homens que os encoraja a mostrarem-se fortes, zelarem ferozmente pela sua reputação e resolverem conflitos usando a violência” (SOUZA, 2015, p. 19) e, assim, propõe comportamentos ideais de masculinidade e feminilidade no âmbito da vida social e familiar. Por este turno, o conceito de honra (e tudo aquilo a que podemos associá-lo) é essencial para problematizar os sistemas sociais, os valores atribuídos às dinâmicas de gênero e aos protótipos de família em contextos distintos, uma vez que a última está presente em todas as sociedades, embora umas enfatizem esse ponto de vista mais do que as outras (ROHDEN, 2006).

O Nordeste brasileiro, por exemplo, ainda é uma localidade que supervaloriza a *honra*, pois, em alguns dos seus espaços, também ainda temos a configuração de um contexto cultural tradicional e coletivista, no qual se observa que “as pessoas, principalmente os homens, estão preparados para utilizarem da força física e violência, se necessário, para defender sua própria reputação e a de sua família” (SHACKELFORD, 2005 *apud* GOUVEIA et al., 2013, p. 582). Ademais, nesta região, os valores atribuídos à cultura da honra podem ser associados ao projeto de construção da identidade regional nordestina – instaurado com o apoio da elite do Norte do país (tal qual se conhecia este espaço até meados do século XX), que intensificou um conjunto de discursos e práticas regionalistas, visando distanciar-se

da condição de inferioridade que os grupos representantes do poder sudestinos atrelaram a esta localidade.

Contudo, apesar do caráter militante, no que diz respeito às questões artístico-culturais, tal movimento também objetivava a preservação dos valores da sociedade patriarcal, já que seus idealizadores enfatizavam a necessidade de resgatar as tradições de virilidade, coragem e valentia dos sujeitos masculinos perante as inúmeras modificações sociais que aconteceram no Nordeste, desde os anos finais do século XIX até meados dos anos de 1940 (a saber, os avanços da modernidade e a ascensão da República), que trouxeram a urbanização, a industrialização e as novas concepções para as relações de gênero, sendo muito valorizado o passado coronelista e latifundiário, como também, mesmo que paradoxalmente, o cangaço, enquanto imagem de resistência ao lado da religiosidade.

Diante disso, essas transformações passaram, também, a ser vistas pelo viés das dinâmicas de gênero e, nas análises dos intelectuais adeptos da corrente tradicionalista, a exemplo de Gilberto Freyre, essas mudanças eram tidas como um meio de *feminilizar* a sociedade, já que a urbanização e a modernização industrial alteraram o papel da mulher em tal lócus, fazendo-a romper as barreiras do ambiente doméstico. Em razão disso, as antigas hierarquias de gênero estavam abaladas, pois as metamorfoses nos modos de pensar sobre classe, gênero, sexualidade, raça, etnia e nacionalidade impediam que o *macho* nordestino atualizasse o modelo de sujeito masculino a partir de valores exaltados pelo patriarcalismo, suscitando, assim, um colapso nas identidades desses indivíduos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010).

Nesta direção, os avanços dos estudos de gênero e das teorias feministas intensificaram os debates acerca do lugar subalterno do sexo feminino, inclusive no campo literário. Schmidt (2017) reforça que a dominação masculina também reverbera na produção literária escrita por mulheres, tendo em vista que a cultura literária foi construída sob a ótica masculina patriarcal. Assim, descolonizar a literatura e incluir a mulher como escritora na historiografia literária também ocupou um papel central nesses debates. Consequentemente, a partir da década de 1960, a produção literária feminina foi ganhando mais destaque ao propor uma representação feminina diversificada e minuciosa, com ênfase nas temáticas da

agenda feminista que, até então, passavam despercebidas pelos autores homens por meio das problematizações de questões que costumam estar delimitadas por estereótipos de gênero (DALCASTAGNÈ, 2007).

No cenário paraibano, Campos Junior (2019) já acrescentou que a literatura de autoria feminina tem a tendência a produzir poemas, contos, além das “escritas de si”, ou seja, memórias, crônicas ou diários e, em menor intensidade, o romance. Deste modo, como se pode atestar, a produção de dramaturgia ainda é pouco explorada, deixando às claras, assim, a marginalização do gênero dramático durante o movimento regionalista no Nordeste, com a ilustre exceção de autores como Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, destacados por seu trabalho na cena, mas que, ainda assim, nublam a presença de mulheres dramaturgas e nordestinas, pelo menos, até meados da década de 1970. Apesar disso, a produção teatral de Maria de Lourdes Nunes Ramalho (ou simplesmente Lourdes Ramalho) compactua desse ideário ao buscar “a construção de uma dramaturgia que olhasse para o Nordeste, a sua realidade, e pudesse extrair da paisagem, do ambiente social, da história, da herança cultural ibérica, os dramas humanos, considerando que, no Nordeste, povo e natureza se ofereciam à criação estética” (VIEIRA, 2011, p. 196). Nesse âmbito, a literatura aparece como uma ponte entre o texto literário e o contexto sociocultural no qual ele foi produzido.

Por isso, neste trabalho, nos debruçamos sobre a dramaturgia de Lourdes Ramalho para analisar como os preceitos da já aludida cultura da honra são representados em obras que se referem ao espaço referencial e simbólico do sertão nordestino, uma vez que o resgate da cultura popular e das tradições locais são suas preocupações. Além do mais, enxergamos os textos ramalhianos, assim como Leite (2007, p. 265), tal qual um “palco em que se denunciam os conflitos sociais, sobretudo, como olhar não para as elites, mas para os subalternos, a grande massa de excluídos, que sofre incessantemente pelos sertões nordestinos”.

Assim, dentro da ampla produção ramalhiana, tomamos como *corpus* de nosso estudo a peça *As Velhas* (1975), que é tecida a partir das desventuras de dois núcleos familiares guiados por duas matriarcas, uma cigana e outra sertaneja, num pano de fundo que, por um lado, denuncia as fraudes no programa oficial de emergência contra a seca, e, por outro, revela como a cultura da honra influencia as

tensões e os embates entre os indivíduos, na perspectiva das dinâmicas de gênero e dos papéis sexuais atribuídos a homens e mulheres, ocasionando conflitos no decorrer da trama e contribuindo para o desfecho trágico. Logo, objetivamos investigar como as relações de gênero, que envolvem em suas malhas homens e mulheres, estão pautadas pela cultura da honra, bem como a maneira pela qual ocorrem as distinções entre as representações dos sujeitos masculinos ramalhianos e os discursos que permeiam a construção da figura do “homem nordestino”, enquanto um tipo social.

Para tanto, neste trabalho, realizamos uma leitura crítico-interpretativa da peça selecionada visando compreender os modos de (re)ação das personagens femininas diante das hierarquias de gênero acentuadas pela cultura da honra. Por último, nossas reflexões estão divididas em três capítulos, a saber: “Lourdes Ramalho e os fios condutores de sua dramaturgia”, em que apresentamos uma contextualização acerca da produção teatral de Lourdes Ramalho, enfatizando o resgate da cultura popular, as tradições do povo nordestino e a herança ibérica presentes nas tessituras de seus textos, bem como o percurso da autora para consolidar *As velhas* na cena teatral campinense. Depois, a discussão se espalha em outro capítulo, intitulado “Resquícios de uma ‘cultura da honra’ no sertão nordestino”, em que discutimos o conceito de honra sob o viés da cultura mediterrânea (ou ibérica) e suas reverberações no Nordeste; e, por fim, no último capítulo, “Nuances de uma cultura da honra n’As velhas”, nos dedicamos à análise crítico-interpretativa do texto teatral em estudo.

2. LOURDES RAMALHO E OS FIOS CONDUTORES DE SUA DRAMATURGIA

Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920-2019) aparece como uma das grandes referências na cultura teatral paraibana, especialmente em Campina Grande. No entanto, sua figura ainda não é devidamente reconhecida no âmbito nacional, mesmo que os estudos que se debruçam sobre sua produção revelem, “nos últimos anos, avanços significativos, principalmente no que se refere ao reconhecimento do seu trabalho enquanto dramaturga e à identificação e análise do seu projeto artístico para o teatro campinense” (COLAÇO, 2019, p. 8).

Nascida em Ouro Branco, quando este era um distrito do município de Jardim do Seridó, no Rio Grande do Norte, teve sua formação cultural iniciada na infância por intermédio do seio familiar, que era repleto de poetas cantadores e voltado às artes em geral e que tinha como lema valorizar as heranças judaicas da sua genealogia, pois

[...] a família Nunes da Costa remete a judeus sefarditas-ibéricos postos em situação de exílio rumo às terras de Holanda e, depois, do Brasil, quando do período holandês – um périplo marcado pela terrível e macabra perseguição sobre eles perpetrada pelos tribunais da Santa Inquisição (MACIEL, 2020, p. 10).

Além do mais, muitos dos seus antepassados, a exemplo de Ugolino e Nicandro Nunes da Costa, eram grandes violeiros e repentistas; por isso, a dramaturga incorpora em sua produção artístico-literária muitas formas da poesia popular nordestina, abandonando (principalmente, nas peças escritas na década de 1990) a prosa na tessitura de suas peças ao optar por utilizar a versificação tradicional dos cordéis, as sextilhas, com uma dramaturgia que, segundo seu próprio entendimento,

[...] continua a explorar [a] identificação com suas raízes ibéricas, criando textos em prosa e verso, estes sob forma de cordéis, embora usando uma estética que se aproxima da contemporaneidade, do teatro universal de hoje. Saído das memórias atávicas, procura vestir-se de novas roupagens dramáticas e técnicas, investindo no ator e na palavra - em busca de um novo código e um novo gesto (RAMALHO, 2005, p. 52).

No entanto, ao longo da sua jornada, Lourdes Ramalho assumiu diversas facetas artísticas e profissionais, a saber, professora, poeta, dramaturga e empreendedora cultural. Quando atuava como professora, atrelou sua produção dramaturgica ao ambiente escolar escrevendo um teatro de cunho didático, que tinha como público-alvo o seu alunado. O casamento com um membro do Poder Judiciário, Luiz Silvio Ramalho, em 1943, possibilitou que ela transitasse por diversas cidades, tendo, a partir de então, consolidado na sua imagem pública as faces de mãe, dona de casa, professora e esposa, na medida em que se tornava conhecida por instaurar inúmeros projetos de cunho social e cultural nas localidades em que habitou e exerceu o magistério, como nos mostra Colaço (2019). Somente em 1957, depois de muitas andanças, ela tomou como residência fixa Campina Grande, cidade do interior da Paraíba, encontrando uma atmosfera cultural agitada, intensificada, posteriormente, pela inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral (doravante TMSC), em 1963, que mais tarde seria palco de encenação de muitas das suas peças. À época, a professora ainda atrelava sua produção ao teatro pedagógico, alimentando nos seus alunos o interesse pelos palcos. Ainda no contexto da década de 1960, a professora conseguiu ampliar sua atuação empreendedora ao presidir a Sociedade Brasileira de Educação através da Arte (SOBREART), fato este que a aproximou dos demais grupos teatrais campinenses, principalmente, os coordenados pela própria SOBREART e pela Escola Normal.

Depois, como Maciel (2017) já acrescentou, a atuação de Lourdes Ramalho, neste último grupo, resultou na encenação de sua primeira peça no palco do TMSC, em 1970, intitulada de *Na lua é assim*, à qual seguiram *Ingrato é o Céu* e *O Príncipe Valente*, em 1973 e 1974, respectivamente – todas estas ainda inéditas em livro e só acessíveis mediante documentação presente em seu arquivo particular. Neste cenário, ela já tinha se consolidado como professora, além de compilar, em 1972, seus poemas em uma coletânea, intitulada *Flor de Cactos*, consolidando uma produção que já circulava esporadicamente em periódicos e suplementos literários da cidade.

No entanto, “o contexto da década de 1970 [aparece] como um marco para as produções teatrais em Campina Grande, pois foi nesse momento que as peças aqui produzidas passaram a competir em festivais dentro e fora da cidade, ganhando

prêmios e difundindo a produção local” (COLAÇO, 2019, p. 10). É em tal contexto que Lourdes Ramalho começa a ganhar destaque, principalmente após a escrita de *Fogo-Fátuo*, depois encenada pelo Grupo Cênico da Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira – FACMA, em julho de 1974, no I Festival Nacional de Teatro – FENAT, realizado em Campina Grande, que conduziu até aqui inúmeros grupos teatrais de todas as extensões do Brasil, funcionando como um espaço para a aparição de novos dramaturgos e estímulo à produção do teatro amador.

Com esse texto, já foi perceptível, à época, a preocupação da dramaturga em fomentar a construção de um modo particular de encenar seus textos, ao associar os costumes locais à forma moderna do teatro, neles representada

por uma dupla herança: a francesa, enquanto luta contra o simples comercialismo do, assim chamado, “velho teatro” ou “teatro de atores”, em face do alvorecer de uma nova concepção de diretor, cuja poética se ancorava no texto levado à cena; e a italiana, a qual compreendia o diretor como alguém capaz de empreender a “exata” leitura da obra, gerando um teatro da palavra e um trabalho atoral baseado na interiorização das personagens (MACIEL; COLAÇO, 2020, p. 3)

Com a posterior estreia d’*As Velhas*, já em 1975, mediante montagem daquele mesmo Grupo Cênico, ela desenha definitivamente seu comprometimento com um projeto artístico-cultural que externalizava o desejo de aproximar as personagens contidas nas peças às personalidades do povo, ocasionando a identificação naqueles que estavam assistindo-as. Dialogando, neste sentido, com as propostas do Teatro Popular do Nordeste/ TPN, difundido, especialmente, por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, desde meados da década de 1960 – quando aquele grupo colocou em destaque o teatro regionalista nordestino, ao propor uma redemocratização do teatro, motivados pelo apagamento do Nordeste na historiografia do teatro nacional, por isso almejavam escrever e levar aos palcos textos que evidenciassem as feições do imaginário popular e da cultura nordestina.

Daí, Lourdes Ramalho continua esse resgate do povo nordestino através de suas próprias visões de mundo com um projeto estético repleto de formas carregadas de

fortes traços universais que nos conduzem à dramaturgia grega antiga, mergulham na Ibéria medieval, nos levam à tradição da Europa Renascentista, daí brotando um Novo Mundo, um novo universo, um retrato

que revela o povo nordestino, seus problemas, suas aflições, sua condição social, seu choro, seu riso (DANTAS FILHO, 2007, p. 34).

Apesar disso, é válido ressaltar que, ao associar sua obra com a corrente regionalista, não consideramos unicamente o plano de conteúdo, pois, geralmente, os textos literários desse cunho são definidos somente por retratar as regiões rurais, embora

[...] o regionalismo seja excessivamente abrangente, abarcando autores e obras muito diferentes entre si, originados e/ou localizados em diversas regiões de norte a sul do Brasil, distribuídos em diferentes momentos da nossa história, do romantismo aos nossos dias. O termo recobre ainda tanto uma categoria crítica, produzida a posteriori, a partir de obras concretas, quantos movimentos que se conceberam programaticamente como regionalistas, designando também uma ideologia que se manifesta fora da literatura; por exemplo, na política (LEITE, 1994, p. 667 *apud* MORAIS, 2014, p. 44).

Revelando, assim, uma visão limitada e preconceituosa de boa parte da crítica, que lhe atribuiu, em muitos casos, o status inferior, se sobressaem os pontos de vistas que atrelam a questão popular no teatro nordestino a uma visada sobre o “simples pitoresco ou como acionador do riso fácil, desconsiderando-o enquanto importante elemento de elaboração artística ou de perspectiva crítica, quando o artista se identifica com as visões de mundo própria da cultura popular” (MACIEL; ANDRADE, 2008, p.13-14).

Em vista disso, com as encenações d'*As Velhas*¹, Lourdes Ramalho consegue ultrapassar os limites da simples tematização da região ao conduzir-se numa vasta contemplação “das estruturas sociais e, também, sobre os costumes e visões de mundo que, mesmo assentadas em um espaço, dito, regional, se

¹ Destacamos três: a primeira montagem, dirigida por Rubens Teixeira, de 1975, especialmente aquelas récitas realizadas para a alta sociedade de Campina Grande, o que acarretou “uma grande visibilidade para o grupo e para o espetáculo, uma vez que tiveram uma ampla cobertura da imprensa local e o trabalho ganhava o aval de nomes importantes da cidade e do Estado, mesmo que alguns não fossem do campo teatral. Esse ponto talvez seja um dos fatores dessa encenação ter ficado enraizada tão fortemente na memória cultural da cidade, se tornando quase um patrimônio, que não deveria ser violado” (MORAIS, 2014, p. 70). A segunda montagem foi aquela idealizada por Moncho Rodriguez, frente ao Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, em 1988, na medida em que a direção do espanhol agregou o rótulo de ‘profissional’ à peça, pois o trabalho desse diretor fez com que o texto ramalhiano ganhasse destaque internacional e circulasse pelo país em apresentações realizadas no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Por fim, a terceira montagem é conduzida pelo paraibano Duílio Cunha, em 2000, com o auxílio do grupo ContraTempo, que também circulou por diversos Estados mediante sua inserção em grandes projetos de fomento.

formalizam em obras em que a discussão está para além do cenário, assumindo este compromisso ético pela dimensão estética” (MORAIS, 2014, p. 45). Dessa maneira, a autora consolida a imagem de dramaturga em Campina Grande, pois, a partir da montagem que Moncho Rodrigues executa da referida peça, ela passa a ser exaltada pela crítica especializada, que lhe dá projeções no cenário nacional, representado, principalmente pelo eixo Rio-São Paulo. Ademais, ainda na visão de Morais (2014), o lbero-Nordestino consegue com essa encenação evidenciar a riqueza cultural nordestina e desvincular que esse texto ramalhiano do rótulo de (apenas) regional, sem promover a folclorização dessa cultura.

Não obstante, além dos diálogos com a década de 1960, o ciclo regionalista da obra ramalhiana tem como pano de fundo questões relacionadas ao “solo” nordestino, como por exemplo, a seca, o êxodo rural ou os abusos de poder dos grandes latifundiários, sendo *As Velhas* (1975) seu principal representante. Logo, a dramaturga demonstra estar

[a]tenta aos processos político-culturais do seu tempo e ancorada visceralmente ao seu contexto [...]. Recriando o universo de homens e mulheres do sertão nordestino, Lourdes Ramalho chama a atenção para a sua região, redefinindo-a para além do repisado ‘capim-curral’, seja como espaço de relações sociais de opressão a transformar, seja como empório memorial e de re/significação da herança cultural popular e ibérico judaica que importa re/conhecer e valorizar (ANDRADE, 2007, p. 210-211).

Diante do exposto, ainda é necessário acrescentar que o projeto de ‘resgatar’ a cultura e o imaginário do Nordeste também estava associado ao desejo da autora de promover discussões anti-patriarcais e emancipatórias relacionadas às mulheres. Dessa maneira, o protagonismo das peças de Lourdes Ramalho é destinado às personagens femininas, colocando em evidência as assimetrias perceptíveis nas relações sociais entre homens e mulheres verificável na vida social e transformado em objeto de denúncia mediante a representação estética em seus textos, neste caso, em específico, n’*As Velhas*.

3. RESQUÍCIOS DE UMA 'CULTURA DA HONRA' NO SERTÃO NORDESTINO

Na atualidade, as discussões sobre *honra* podem enfrentar questionamentos acerca de sua relevância, pois a multiplicidade dos enunciados, que remetem à essa noção, faz com que elas se apresentem como “uma categoria que às vezes parece ser tão abrangente que não conseguimos apreender o seu sentido, ficando a sensação de que ela tanto pode conter de tudo um pouco quanto pode ser vazia” (ROHDEN, 2001, p. 773). Não obstante, o conceito de honra, tradicionalmente, está presente em espaços e tempos variados, adquirindo feições características dos contextos socioculturais nos quais está inserido, principalmente no que diz respeito às instâncias de gênero, família, política e religião.

Do ponto de vista universal, estamos habituados a enxergar a honra como qualidade de pessoas e de famílias. Segundo Dória (1994), esta é uma visão tão antiga quanto o homem ocidental, o que faz com que seus contornos possam ser identificados até mesmo em sociedades tribais. Entretanto, ele pontua que “a noção moderna de honra aparece, portanto, ao mesmo tempo como um atributo do poder – uma externalização ética do seu exercício – e um valor pessoal” (DÓRIA, 1994, p. 50). Essa concepção dialoga com o parecer formal que consta no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o qual define *honra* como o “princípio ético que leva alguém a ter uma conduta virtuosa, corajosa, e que lhe permite gozar de bom conceito junto à sociedade” (HOUAISS, S/D). Em razão disso, Gouveia *et al* (2013) destacam que os sujeitos manifestam esse atributo tanto individualmente – quando relacionado com autoestima e reputação do indivíduo – quanto na coletividade – na medida que essa particularidade é partilhada com a comunidade e no âmbito familiar.

Porém, é válido ressaltar que os estudos sobre honra, em uma perspectiva cultural, ganham maiores proporções através da antropologia, especialmente nas pesquisas a respeito das sociedades mediterrâneas realizadas por J. G. Peristiany, o qual, em 1965, publicou um conjunto de ensaios sob o título de *Honra e Vergonha: valores das sociedades mediterrâneas* em que expõe os princípios fundamentais e a aplicabilidade dessa questão em conjunturas etnográficas distintas (ROHDEN, 2006). Ademais, as investigações desse teórico pontuam que, no mundo mediterrâneo, esse

termo está correlacionado à vergonha e que, juntos, constituem polos centrais de valorização social atuantes nas hierarquizações entre os indivíduos, tendo em vista que o primeiro

[...] é o vértice da pirâmide dos valores sociais temporais e condiciona os seres humanos em duas categorias fundamentais: os que possuem honra e os que a não possuem. Excelência nestas qualidades faz parte da imagem do homem ideal, falta delas abre o caminho ao ostracismo social. O homem ideal e o homem respeitado estão a níveis diferentes da mesma escala de valores. Todas as sociedades valorizam condutas comparando-as com padrões ideais de ação, todas as sociedades têm as suas formas de honra e vergonha. Se a honra e vergonha são aspectos universais de valorizações sociais (PERISTIANY, 1975, p. 3).

Dessa maneira, desde a década de 1960, os conteúdos voltados para o campo cultural mediterrâneo estão situados no centro das discussões acerca do binômio honra-vergonha, sobretudo no que diz respeito à relação homem-mulher e aos diferentes papéis atribuídos aos sexos. Nessa perspectiva, Teixeira (1999, p. 3) observa que os estudos dessa seara

[...] originaram a chamada antropologia da honra, o aspecto que inicialmente logrou desenvolver-se mais foi o da construção social dos papéis de gênero. A oposição entre honra e vergonha nas sociedades investigadas revelou a importância dos valores da honra na definição do ideal de masculinidade e feminilidade, ao mesmo tempo em que destacava o quão central é o recorte de gênero para a compreensão do universo da honra.

Nessa circunstância, a autora ainda acrescenta que os mecanismos de honra e desonra são meios pelos quais conseguimos observar o modo com que certos grupos sociais examinam o nível de adequação do comportamento de seus membros aos valores e normas estabelecidos, o que permite a sistematização da aquisição dos direitos morais, sociais e políticos dos indivíduos. Logo, a noção de honra contorna as relações de poder, ao propagar os meios e determinar os sujeitos que podem ou não atribuir boa reputação a alguém, mediante os parâmetros de uma conduta honrada. Consequentemente,

o valor da pessoa de honra nunca é um valor absoluto, consiste em um tipo de bem que precisa ser renovado e reconhecido ao longo de toda sua existência, sendo que nem todos encontram-se em igual posição social para definir padrões de conduta e arbitrar a adequação ou não dos procedimentos pessoais a estes padrões (TEIXEIRA, 1999, p. 4).

Além disso, Silva (2003) observa que as questões que envolvem honra/vergonha tendem a ser superestimadas em coletividades rurais tradicionais, sobretudo as de herança mediterrânea ou ibérica, como Dória (1994) também costuma nomeá-las. Esse sociólogo argumenta que “[esse] modelo ibérico de honra ressalta o indivíduo, em especial os homens, e a acumulação de ‘virtudes’ de sua família (ou de seu sobrenome)” (DÓRIA, 2014, p. 59).

No que diz respeito ao campo nacional, Rohden (2001) argumenta que o conceito de honra é primordial para entendermos nossa etnografia. Gouveia *et al* (2013) ainda ponderam que o Brasil possui particularidades de uma ‘cultura da honra’, pois os indivíduos, quando estão diante de situações que põem em risco sua autoestima e reputação perante o meio social, podem reagir com violência para defender suas virtudes. Vellasco (2005) em *A cultura da violência: Os crimes da comarca do Rio das Mortes* dá-nos uma demonstração de como a violência, durante o século XIX, esteve interligada aos valores de honra e dignidade ao evidenciar que

[h]omens e mulheres – e sempre mais os primeiros – em todos os estratos sociais, tornavam-se violentos, ou melhor, recorriam à violência física, como forma corriqueira de solução dos problemas, de enfrentamento de conflitos, como defesa do que julgassem seus direitos e, enfim, na afirmação de sua posição e na defesa de seus valores, tais como honra, valentia e coragem, estes outros nomes da dignidade. E, neste sentido, o uso da força era amplamente reconhecido e valorizado. Honra era, afinal, a possibilidade de ser respeitado pelos demais e a violência, um teste de força, de coragem e valentia, pelo qual se demonstrava a disposição de estar no mundo e ocupar aquele espaço que, de outro modo, não lhe pertenceria (VELLASCO, 2005, p. 176).

Na contemporaneidade, a área jurídica tem desenvolvido discussões importantes acerca da utilização da noção de honra com justificativa para o extermínio de mulheres, já que a legislação, até pouco tempo, foi conivente com essa prática, justamente por conceder, aos sujeitos masculinos, o direito de assassinar suas companheiras ou ex-companheiras, sobretudo por meio da alegação de traição – dado que os brasileiros costumam enxergar um homem traído como menos honrado e menos viril, visto que a sua sexualidade é tida como

[...] aquela que verdadeiramente funda a família numa sociedade baseada no princípio da honra pessoal, onde o homem necessita dar provas públicas de sua honorabilidade exercendo-a sob a forma de *machismo*. O adultério,

neste contexto societário, evidencia que o marido falhou no exercício de sua masculinidade e que sua mulher tornou-se instrumento de afirmação de honra/masculinidade de outro homem (DÓRIA, 1994, p. 93, grifos do autor).

Entretanto, Ramos (2012) pondera que os enunciados que envolvem essas questões aparentam muitas vezes não integrar os discursos expressos em nossa cultura, ou que seus significados e usos tornaram-se obsoletos, não estando de acordo com as relações de gênero mais atuais. Porém,

contrariamente ao que muitos podem pensar, a cultura da sociedade brasileira que ingressa no século XXI, ainda entende como não recriminável a conduta de homens que matam ou ferem suas esposas, companheiras ou namoradas em nome de uma suposta honra conjugal ou familiar (PIMENTEL; PANDJIARJIAN; BELLOQUE, 2006, p. 94).

Sobre as redes de poder que estão imbricadas na construção de nossos sujeitos sociais, Louro (2006) observa que nesse processo está envolvido um dispositivo histórico, definido como um “conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...] o dito e o não-dito são elementos do dispositivo”. (FOUCAULT, 1993, p. 244 *apud* LOURO, 2000, p. 6). Conseqüentemente, essas redes são representadas por espaços institucionais e discursivos como escola, família, Estado etc. Logo, percebemos que a construção de nossas identidades sociais está permeada por redes de poder que legitimam ou não nossas narrativas pessoais por meio da atribuição da diferença.

Nesse contexto, se enquadram os padrões culturais que nossa sociedade estipula para os indivíduos que a compõem: homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e qualquer jornada que fuja dessas normas é deslegitimada. Por essa concepção, identificamos que é comum, em culturas da honra, a adoção de valores que consolidam padrões normativos para os comportamentos dos sujeitos sociais e neles são definidos parâmetros do que seja um comportamento vergonhoso, honroso ou desonrado, revelando diferentes tipos de preocupação. Gouveia *et al* (2013) através da contribuição de Rodriguez-Mosquera *et al.*, (2002), postulam a existência de quatro tipos principais de preocupação com a honra.

O primeiro está relacionado à família, o que significa que as ações pessoais dos indivíduos repercutem sobre a *honra familiar*, pois a reputação individual do sujeito é compartilhada pelo seio familiar, portanto, qualquer conduta desonrosa de um membro dessa família atingirá os demais. Já o segundo refere-se à *honra social* e manifesta inquietações acerca da integridade determinada pela interdependência do sujeito com um grupo social mais amplo, ou seja, contorna a reputação do indivíduo nas suas relações exteriores ao núcleo familiar. Além disso, a necessidade de manter a harmonia nessas relações é vital para a preservação da integridade que

[...] por sua vez está associada a um significado interno de honra, que valoriza a lealdade, honestidade e generosidade para os outros e para si. Os códigos de honra são estabelecidos para todos, mas é preciso salientar que há uma diferença, nesses códigos de honra, no caso da pessoa ser do sexo masculino ou feminino” (SOUZA, 2015, p. 48).

Diante desta afirmação, notamos que a construção, dos outros dois tipos de preocupação com a honra, é conduzida pela perspectiva de gênero, em razão da existência de visões diferenciadas em relação à honra masculina e à honra feminina. Enquanto a primeira exalta a castidade sexual, atrelando-a à honra familiar, posto que determinados comportamentos femininos podem trazer a ruína para a família; a última privilegia a força e a capacidade de lidar com as adversidades que possam recair sobre a masculinidade, a honra do indivíduo e de sua família. Por isso,

para o homem, o mais importante seria a preocupação com a precedência e a propensão para as relações exteriores, como a ofensa e o desafio. À mulher caberia a pureza da conduta sexual, associada à vergonha. Pela complementariedade desses dois polos, o centro da honra da família, do grupo, estaria no comportamento das mulheres, mas caberia aos homens a responsabilidade por defendê-la em ofensas públicas (ROHDEN, 2006, p. 107).

Diante disso, percebemos a existências de códigos e condutas distintos para cada gênero, que marcam o que é ser homem ou mulher em culturas como a nossa. Contudo, é evidente que “a vida da mulher tem sido construída ao longo dos séculos como menos valiosa que a vida e a honra dos homens” (RAMOS, 2012, p. 54), condenando-a a um lugar de controle, vigilância e anulação. Com isso, os discursos que vinculam a honra masculina à pureza sexual dos corpos femininos fazem com que a honra seja um bem exclusivo dos homens, deixando a figura feminina

[...] desprovida de honra no sentido estrito do termo; sua 'honra' sendo reflexo da honra masculina, merecia mesmo uma outra denominação: virtude. Sinônimo de pureza, é um dom de nascimento e cabe à mulher defendê-la comportando-se da maneira esperada pelo código masculino” (DÓRIA, 1994, p. 58).

Em meio a tal contexto, encontramos no Nordeste um exemplo de sociedade que tem preocupação expressiva com a honra dos indivíduos, associando os valores socio-morais da honra masculina ao comportamento da mulher. Nesta região, esses valores também podem ser vistos como engendramentos herdados do período da colonização do Brasil, uma vez que toda essa tradição de honorabilidade foi um legado deixado pelos nossos colonizadores (RAMOS, 2012). No entanto, Dória (1994, p. 48) esclarece que os estudos de cunho sociológico alternaram entre “a desconsideração do tema e sua ‘folclorização’ ao tomar a honra como um aspecto pitoresco da sociedade nordestina, sem perceber que ali se manifestava um traço fundamental da cultura ibérica da qual somos herdeiros”.

Neste trabalho, nossos interesses estão voltados para o movimento regionalista que possibilitou a eclosão da identidade regional nordestina. Inicialmente, esse era um projeto que buscava libertar a região dos domínios da região Sudeste do país, uma vez que a decadência econômica e política a condicionou em uma posição subalterna àquela localidade, especialmente aos domínios de São Paulo. Todavia, a passagem do Império para a República acarretou transformações nos hábitos, valores e ideias, tudo isso por intermédio da industrialização que trouxe consigo modelos burgueses de vida, modernização técnico-científica e modernidade cultural. Por conseguinte, essas emergentes transformações da sociedade instabilizaram a ordem, a autoridade e as hierarquias sociais, sobretudo no âmbito familiar, tido como a instituição nuclear da ordem social concentrada na imagem do Pai, representante da autoridade em todas as instâncias sociais. Com isso, problematizações acerca dos tradicionais códigos de gênero passaram a ser mais constantes e ocasionaram uma brusca

[...] mudança de comportamento das mulheres, que começavam a contestar a forma hierarquizada da família dita patriarcal e buscava o nivelamento com os homens, o que seria, na visão [dos discursos tradicionalistas], o fim da própria instituição familiar, que só se sustentaria com homens e mulheres ocupando lugares distintos e hierarquicamente bem definidos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 37).

Logo, esse nivelamento social sacramentou o enfraquecimento do modelo patriarcal e fez com que os indivíduos buscassem novas definições para suas identidades sociais. Assim, os lugares de cada sexo, antes vistos como estáveis, estavam cada vez dispersos e fragmentados, popularizando a ideia de que os indivíduos não são meros espectadores de sua vida, pois, ao mesmo tempo, sofrem influência e interferem na construção histórica de seu eu particular. Nessa perspectiva, conforme argumenta Hall (2006), a identificação de cada ser será concebida de modo múltiplo e singular demandando que cada um emita, ao longo de sua existência, identidades assimétricas.

Por essa razão, os questionamentos acerca dos significados do que seria o masculino e o feminino ocupavam o centro das discussões. Dessa maneira, Albuquerque Júnior (2013) evidencia que reconduzir os sujeitos aos antigos papéis reservados para homens e mulheres passou a ser a principal preocupação dos admiradores da antiga ordem patriarcal que objetivavam barrar os novos modos de vivência produzidos modernização da sociedade.

Gilberto Freyre tem uma participação intensa na produção de enunciados que buscam banalizar as transformações *feminilizadoras* da sociedade, já que a figura feminina conquistou maior visibilidade com uma atuação cada vez mais distante do espaço privado na medida em que iam embrutecendo suas maneiras, suas vestes e, principalmente, seus valores, o que acarretou, na visão dos tradicionalistas, “o fim da última reserva de afetividade, sentimentalismo, bondade, paciência, resignação presentes na sociedade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 44). Em contrapartida, o distanciamento progressivo e a desvalorização da vida rural ocasionados pelos avanços da urbanização originaram o processo de *desvirilização* do sexo masculino, “os homens duros de antigamente agora amoleciam, perdiam virilidade, perdiam potência” (IBIDEM, p. 50).

Por isso, esse estudioso apontava para a necessidade de restaurar o modelo de masculinidade e virilidade produzido pelo sistema patriarcal. Então, os intelectuais adeptos de um regionalismo tradicionalista começaram a associar a identidade do homem nordestino ao projeto de retomar um passado regional que aos poucos estava desaparecendo na medida em que o patriarcalismo aparentava ser substituído por uma sociedade “matriarcal”, porque enxergavam nessa figura

[...] uma reação conservadora às transformações que ocorriam nos lugares que eram definidos social e culturalmente para homens e mulheres. O nordestino em seu nascedouro já será uma figura reacionária em relação a qualquer mudança que pudesse ocorrer nas identidades e nos papéis que eram definidos para os gêneros. O nordestino será inventado como o macho por excelência, a encarnação do falo, para se contrapor a este processo visto como feminilizadoras (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 151).

Ademais, essa atmosfera de instabilidade implantada pelas ameaças de dissolução da família e de rompimento do modelo de relações de gênero mais tradicional trouxe à tona o dever de preservar a noção de honra deixada por seus antecessores, baseada na família e na moral sexual. Desde modo, as discussões sobre o adultério feminino, gradativamente, passaram a fazer parte da esfera pública para evitar a deturpação dos valores e costumes regionais, sendo que, mais uma vez, a reponsabilidade por manter a boa reputação masculina era da mulher, tendo em vista que “era a ela que cabia a honorabilidade de seu companheiro, a harmonia de seu casamento e, também, a harmonia de sua família, instituição essa muito prezada pelos valores da época. Acarretando daí sua escravização a um domínio de total privação” (RAMOS, 2012, p. 58).

Tendo isso posto, o poder dos homens engloba todos os aspectos da vida feminina, inclusive sua sexualidade. Szygendowska (2017) revela-nos que o meio encontrado pelo homem para controlar o comportamento e a sexualidade das mulheres foi, com o apoio da legislação, a banalização dos crimes em defesa da honra, o que esse possibilitou que este se tornasse uma prática cultural em localidades que enxergam o feminino como propriedade do masculino e têm preocupações acentuadas com a honra, permitindo, até mesmo, a violação dos direitos fundamentais das mulheres. Nessa perspectiva, sendo o Nordeste um exemplo dessas localidades, os números de homicídios, especialmente os de caráter passional, que tem como justificativa a defesa da honra são bastantes numerosos, como mostra Souza (2015) ao investigar as reverberações de uma cultura da honra no estado de Pernambuco.

No capítulo a seguir, pretendemos discutir a malha teatral d'As velhas a fim de evidenciar os modos com que o princípio da honra conduz as (re)ações de duas matriarcas e seus filhos em um contexto sociocultural tradicional e coletivista como o Nordeste.

4. NUANCES DE UMA CULTURA DA HONRA N'AS VELHAS

Tradicionalmente, os resquícios de uma sociedade falocêntrica e de matriz heterossexual estiveram presentes na construção do quadro literário nacional, por isso os textos de autoria masculina sempre ocuparam uma posição legitimada, o que determinou, por muito tempo, o distanciamento da mulher do campo literário. Nessa perspectiva,

Tal qual um Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, o artista torna-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora (TELLES, 2004, p. 337).

Entretanto, apesar de ocupar um espaço marginalizado, a mulher sempre desempenhou relevante papel na evolução histórico-artística da sociedade, embora tenha enfrentado muitas dificuldades para ser vista como escritora, além de inúmeras tentativas para ser inserida no cânone literário. Sobre essa questão Rita Teresinha Schmidt (2017, p. 2) acrescenta que

nossas histórias da literatura têm sistematicamente reescrito e afirmado o binarismo de gênero como dispositivo de controle fazendo da diferença masculino/feminino um operador ideológico com a função estratégica de defini-la como opositiva e assimétrica, legitimando a sua codificação na tradição literária através do gênero da autoria, de certas linguagens, convenções e estruturas textuais que, via de regra, ratificam poderes hegemônicos nos campos sociais, culturais e políticos.

No entanto, historicamente, esse tipo de manobra não foi suficiente para impedir a produção literária de autoria feminina, visto que muitas escritoras optaram pela utilização de pseudônimos como um modo de driblar a crítica e, concomitantemente, se protegerem da opinião pública, já que as mulheres eram vistas como incapazes de produzir textos dotados de qualidades artísticas. Porém, para combater o processo de exclusão do feminino da cultura, Virgínia Woolf, nas primeiras décadas do século XX, apontava a necessidade dos sujeitos femininos

buscarem sua independência, para, enfim, se dedicarem à ficção, já que as obrigações delegadas pelo masculino à mulher interferiam no desenvolvimento das habilidades criativas e intelectuais exigidas pela escrita. Ademais, Telles (2004, p. 341) comenta que a autora tem essa percepção porque

durante séculos a mulher serviu de espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem isso, afirma, as glórias de todas as guerras seriam desconhecidas e os super-homens não teriam existido. A mulher serviu também de espelho mágico entre o artista e o Desconhecido, tornando-se Musa inspiradora e criatura. Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência.

Os novos arranjos sociais e de gênero instaurados pelo advento da modernização também trouxeram discussões acerca da necessidade de descolonizar a literatura ao evidenciar valor estético/literário em escritas de mulheres e propor “novas formas de representação que possam vir a reconfigurar o campo da historiografia literária ao incorporarem textos autores e tradições excluídas” (SCHMIDT, 2017, p. 8).²

Já no que diz respeito à dramaturgia, o número de produções teatrais escritas por mulheres começa a ser ampliado a partir dos anos finais da década de 1960, dando continuidade aos trabalhos iniciados em 1930 por nomes como Maria Jacintha, Clô Prado, Raquel de Queiroz e Edy Lima na formação de uma tradição teatral de autoria feminina. Nesse período, a crítica atestou que as dramaturgas apresentavam um teatro distinto daquele que, até então, era proposto no Brasil, especialmente em São Paulo, o que podemos denominar *de teatro político*.³

² Cabe acrescentar que grande parte dessas ações ocorreram devido ao movimento feminista que, em suas demandas, procura denunciar a ideologia patriarcal que envolve a crítica tradicional e dita a formação do cânone literário.

³ Na década de 1950, o Brasil ainda procurava uma identidade cultural própria, o que revelou a necessidade de um teatro político, aquele comprometido politicamente com os problemas do povo. Segundo Santos (2008), a base desse teatro está vinculada à uma revolução estética, tendo em vista que o formato adotado foi a arena, que valoriza espetáculos com palco e plateia de pequenas proporções. Além disso, esse autor ainda salienta que a inauguração do Teatro de Arena (1953), em São Paulo, tornou-se o marco desse formato no território nacional. Contudo, é por meio da encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, que esse teatro político é consolidado, pois “para além de romper com as formas dramáticas tradicionais e experimentar novas estéticas, voltava-se, com ênfase para a proposta de criar uma dramaturgia sintonizada com certa visão da realidade brasileira, uma dramaturgia que mostrasse, de fato, a ‘cara’ do Brasil, encenando os dramas vividos por grupos sociais marginalizados” (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 9).

Ademais, na concepção de Vincenzo (1992, p. 18, *apud* ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 10), esta é uma época quando as mulheres produzem uma dramaturgia que possui “um caráter duplamente político: apresenta uma empregação política que é comum a toda a nova dramaturgia, mas impregna-se paralelamente do sentido de uma outra política: a do feminismo contemporâneo, cujo ar respiramos de fins da década de 60 pra cá”.

Nessa conjuntura, a segunda metade do século XX é circunscrita pela emergência de uma dramaturgia de autoria feminina capaz de dialogar com as demandas do feminismo ao questionar as definições de gênero, de pertencimento, de organização econômica e social hegemônicas. É nesse contexto que podemos inserir a produção teatral da autora na qual nos debruçamos, já que Lourdes Ramalho aparece no início dos anos 1970 como uma observadora da modernização cultural que o Brasil enfrentou, além de escrever em/sobre uma região, o Nordeste, que ainda é marcada pelo patriarcalismo, herança de sua colonização ibérica. Embora ocupe um lugar periférico, quando pensamos na produção artística sudestina, podemos identificar em seus textos uma preocupação de evidenciar “os problemas sociais vivenciados cotidianamente por mulheres e homens de sua região, trazendo à tona, com especial relevo e de forma contundente, o modo como se constroem e se articulam as relações entre os gêneros” (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2011, p. 15). Além disso, ela apresenta, em sua produção teatral, os problemas específicos do sertão nordestino, como a experiência em face da seca, da miséria, do coronelismo, bem como a abordagem de questões universais, tais quais o amor, a honra, a morte – tudo isso por meio de tramas que se concentram nas figuras de mulheres sertanejas, muitas vezes, representadas como “rústicas, vítimas da seca, cuja sabedoria notória é a de sobreviver, fazer sobreviver seus filhos” (SILVA, 2005, p. 70).

Neste sentido, o texto teatral *As Velhas* (1975) é um dos muitos exemplos desse modo ramalhiano de escrever e representar a regionalidade, já que possui um pano de fundo com viés político que denuncia as fraudes nos programas oficiais de emergência contra a seca. À época, o que estava em vigor era o DNOCS - Departamento Nacional de Obras Contra as Secas, visto como uma organização

que se beneficiava das secas para manipular verbas de forma corrupta, propiciando o enriquecimento ilícito de políticos e fazendeiros da região, realizando obras “fantasmas” e forjando pagamentos a trabalhadores inexistentes. Diante disso, a seca foi divulgada em todo território nacional, principalmente pelas elites da região, como o grande problema do Nordeste, construindo, assim, um discurso político inegável para conseguir recursos, obras e outros benefícios que, posteriormente, seriam usurpados pelas classes dominantes locais (SILVA, 2003, p. 362).

Além disso, esse texto teatral mostra-nos como a preocupação com a *honra feminina* rodeia as vivências de duas matriarcas no Nordeste, localidade marcada por um coletivismo tradicional, dado social que faz com que, nesse texto teatral, os indivíduos precisem determinar sua reputação a partir do olhar do Outro, pois é por meio desse contato que se estruturam as relações sociais. Segundo Guerra *et al* (2015, p. 75), a figura desse Outro “é importante na medida em que a imagem que o sujeito tem de si é também reflexo do que os demais pensam dele. A honra, então, estaria estritamente ligada ao comportamento grupal, na medida em que modula, em certa medida, o comportamento social do sujeito”.

Dessa maneira, a ação d’*As Velhas* é organizada em torno de doze cenas, nas quais acompanhamos a “saga de retirantes nordestinos que fogem das adversidades de um sertão seco e pobre” (LEITE, 2007, p. 260). No entanto, acrescentamos que a tessitura dessa peça é construída por meio de dois núcleos familiares, que se interrelacionam ao longo da trama. O primeiro núcleo é o de Mariana, sertaneja de 42 anos, e de seus dois filhos, Chicó, 20 anos e Branca, 16 anos, que sequer conheceu a figura paterna, pois a mãe foi abandonada ainda grávida por Tonho, o que fez com que ela atravessasse os sertões em busca do marido e da mulher que o levou, como uma expiação em face da honra familiar abalada. Enquanto isso, Ludovina/Vina, cigana, de 45 anos, e seu filho José, de 22 anos, formam o segundo núcleo e esta é a mulher pela qual Tonho decidiu abandonar a família. Por isso, é válido salientar que este homem é uma personagem que, embora não tenha nenhuma fala no texto, motiva toda a ação, visto as andanças de Mariana não serem acionadas unicamente pela seca, mas pelo abandono de Tonho, que a deixou “nova, forte, viçosa” e sem saber se era “casada ou viúva” – ou seja, a deixando como uma outsider em face das suas demandas de mulher e a tornando apenas a mãe. A partir

disso, ela passa a culpabilizar a outra mulher por “roubar” o pai de seus filhos, então “a sertaneja perseguirá esta inimiga, como que procurasse a si mesma [...], [alimentando] a ideia de seguir as pistas deixadas pelo marido (Ibidem, p. 261). Como ela expressa em um desabafo:

MARIANA – Tou mais banida que couro-de-pisarfumo. – 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 quer ser justa, tem que fazer ela pagar tim-tim por tim-tim todo o mal que me fez (RAMALHO, 2007, p. 57)

Portanto, o cerne da questão para Mariana é que a “saída de cena” de Tonho a obrigou a instaurar uma organização familiar em que a presença falocêntrica do Pai só acontece de forma simbólica, como revela a fala de Branca, ao definir aquela jornada em que “a senhora na frente, feito zelação, e nós no rastro”. Porém, acostumada com a tradição patriarcal, a mulher demonstra inúmeras vezes seu descontentamento ao ocupar essa nova função, uma vez que ela precisou assumir obrigações típicas dos homens, tais quais a autoridade, a força e a necessidade de manter o respeito da família, bem como lidar com os estigmas de ser uma mulher sem marido naquela sociedade. Este foi, por muito tempo, um sinal de desonra, e, em vista disso, muitas

mulheres vivenciavam o rompimento como desestruturação de sua vida pessoal e emocional, permeada pelo estigma vivido como vergonha e sentimento de incompetência ante o papel de esposa, evitando, assim, contatos sociais e se fazendo resistentes a novos relacionamentos (MOREIRA; GUEDES, 2007, p. 72).

Estão desveladas, assim, as primeiras nuances da *cultura da honra* neste texto ramalhiano, dado que as mulheres como Mariana “apresentam maior preocupação com a opinião de outras pessoas, assim como relações emocionais mais intensas de vergonha e raiva em situações associadas com o questionamento de sua reputação” (GOUVEIA *et al*, 2013, p. 584). Além de tudo, a ausência de Tonho e o conservadorismo que ela mesma evidencia implicaram na perda da vivência da sua sexualidade, concordando com a afirmação de Rohden (2006), quando aponta a sexualidade feminina sempre atrelada à culpa e à vergonha, afinal, seus bloqueios

para outras vivências amorosas/sexuais também funcionam como um meio para a manutenção do respeito ao ex-marido – mesmo tendo sido abandonada há dezesseis anos e mesmo que justifique essa atitude com a necessidade de cuidar dos filhos:

MARIANA – (ainda em solilóquio) Que vida tenho levado! Isso é baião pra doido. Queria ver se com Tonho a gente tinha desandado a esse ponto... Tinha nada! Tonho era aquela moleza, aquela queda pelas feme – mas era homem – e homem de todo jeito é respeitado. Se num fosse aquela cadela prenha ter se atravessado na vida da gente... Tirou o pai de meus filhos, o sossego da família... Foi que nem a outra disse, ah, praga dos seiscentos diabo, fiquei sem meu Tonho e quem quiser que pense o que é uma mulher nova, forte, viçosa, caçar nos quatro canto da casa o seu homem e só achar a saudade dele... Dá vontade da gente desabar no meio do mundo e fazer tudo o que num presta... Isso eu num fiz, sei mesmo que num fiz pela obrigação dos filho, mas ele merecia. Tem nada não, tudo, vem a seu tempo [...] (RAMALHO, 2005, p. 58).

Por este trecho, podemos supor que, talvez, se Mariana tivesse o suporte desse homem para cuidar da família, sua vida não seria menos difícil, tendo em vista que o que ela queria de Tonho era o respeito perante o meio social que a figura masculina poderia lhe dar, pois, essa “moleza” decantada pela matriarca está relacionada ao fato do marido ser um homem mulherengo, com outras companheiras sexuais fora do casamento, conduta aceitável pelos padrões comportamentais construídos para os sujeitos masculinos. Em outro momento, Mariana desabafa com Branca sobre o descompromisso do esposo com a família:

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

[...]

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 (RAMALHO, 2005 p. 71-76).

Nesta direção, observamos que Tonho abandonou a família por vontade própria, chegando até a vender o gado para fugir com Vina, demonstrando-nos ser um homem individualista e incapaz de cumprir com os deveres de pai e marido, deixando a esposa responsável por cuidar das terras e dos dois filhos. Tendo isso posto, temos nessa mãe uma amostra de como “as mulheres casadas com sujeitos [...] muito entregues ao jogo, à bebida e à frequência de dancings e cabarés, para

não ficarem completamente na miséria assumiam o controle da casa (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 50). Por conseguinte, em conformidade com os apontamentos de Júnior e Salmito (2015, p. 6), podemos identificar na postura dessa sertaneja o “véu da emancipação”, ao mesmo tempo em que é subordinada por “uma realidade biológica que a coloca como subordinada de um dominador”: embora tenha sido abandonada por Tonho, ela permanece conduzindo sua vida e a de seus filhos à sombra de uma figura masculina ausente.

Nesse âmbito, apesar dessa estrutura familiar matriarcal, Mariana não consegue avançar o suficiente para desvencilhar-se do sistema patriarcal, pois, além de seus próprios impedimentos, os trabalhos braçais, única alternativa de sobrevivência no contexto social da peça, não era responsabilidade dos sujeitos femininos, visto que era reservado aos

homens rústicos, resistentes, viris, fortes, ríspidos, membrudos, que se adaptassem a essa área do sertão sertanejo. Tais valores e culturas teriam nascido por simbiose — entre o indivíduo e o meio — e formado decisivamente o sujeito dentro do recorte regional (JÚNIOR; SALMITO, 2015, p. 6).

Nesse cenário, Chicó, filho mais velho, passa a ser o provedor do lar, função que seria de incumbência do pai e marido, e divide com a mãe a gerência da casa. Desde as primeiras ações da peça, as atitudes do filho da sertaneja obedecem à perspectiva que associa a figura masculina à exterioridade nas relações interpessoais, justificando a necessidade do rapaz de construir uma imagem de homem másculo para impor respeito por onde passa, mesmo que seus atos o coloquem em risco. Em conformidade com Guerra *et al* (2015), é possível que associemos tal comportamento aos modelos tradicionais, os quais esperam que o homem comprove constantemente sua masculinidade por intermédio de condutas agressivas ou de risco em seu cotidiano. Tudo isso, inicialmente, nos faz pensar que Chicó possa ser visto como um possível exemplo de um tipo regional, capacitado para conservar as antigas tradições de virilidade, coragem e valentia que os tradicionalistas tanto exaltavam. Além do que, essa aptidão de Chicó para resolver conflitos por meio da agressividade, justifica-se por ele ser um indivíduo fruto de uma

sociedade que alimenta a defesa da honra por meio da violência e, ilusoriamente, permite aos homens pensar que seus corpos são fechados

não só à penetração de um membro viril, mas a qualquer mal que lhe pudesse acontecer, mesmo a qualquer pecha moral que fosse assacada contra ele. As memórias falam de homens que se colocavam em situações de extremo perigo, cômicos de uma espécie de invulnerabilidade. A onipotência masculina se expressava em atitudes que punham constantemente em risco a sua vida e a vida de outras pessoas, isso não importava, se era necessário provar que era macho (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 223).

Contudo, Dantas Filho (2017) observa que a sexualidade aflorada perpassa toda essa peça. Assim sendo, podemos verificar essa questão na primeira conversa que Chicó tem com Tomás, visto que ele demonstra a necessidade de satisfazer seu apetite sexual na medida em que pergunta “esse negócio de mulher aqui... mulher pra... você entende, né? [...] E por perto num se arranja nem uma neguinha pra um namoro achambregado?” (RAMALHO, 2005, p. 62), numa tentativa de se informar sobre a existência de forrós e cabarés para que possa “aliviar-se” de todo o esforço físico exigido pelo trabalho e da tensão sexual, comprovação de sua virilidade, demonstrando, assim, ter herdado a “moleza” do pai pelas mulheres.

Porém, esse protagonismo masculino de Chicó só é concretizado na esfera pública, porque, em casa, quem possui o poder do mando é sua mãe, que gere a família no “cabresto curto”. Em consequência disso, Chicó deixa de obedecer aos critérios tradicionalistas de um tipo ideal de ‘macho nordestino’, já que, devido ao desamparo da figura paterna, ainda está preso ao universo da mãe, não tendo autonomia para exercer sua masculinidade em todas as instâncias sociais. Então, ele não consegue ser visto como detentor do poder patriarcal perante a sociedade e, por não ter o amparo da figura do pai, acaba tendo que reafirmar sua condição de homem honrado perante os demais. Vina, por exemplo, na primeira vez que o conhece, faz uma indagação sobre essa figura, ao questionar a índole da família e ele responde que o pai foi retirado do seio familiar pelo destino, atribuindo a este homem um aspecto mítico-simbólico. Dessa maneira, supomos que o questionamento de Vina seja motivado pela posição que Chicó ocupa, filho e irmão, ou seja, é prole de Tonho e Mariana, logo, a ausência do primeiro fazia com que a família fosse vista como incompleta.

A figura masculina de Chicó, assim, dividirá seu espaço com José, seu chefe na frente de emergência criada pelo governo para auxiliar aos mais necessitados a lidar com a seca; além do já citado Tomás, “um mascate, que sai a vender mercadorias pelos sertões e, que, com seus movimentos, fará a articulação entre aqueles dois núcleos familiares” (LEITE, 2007, p. 261); e Dr. Procópio, coronel da região, que, assim como Tonho, só aparece em cena a partir das falas das demais personagens. Sendo que, este último, é o responsável por unir as personagens de José e Chicó, que investigam e descobrem a corrupção do chefe do barracão. À vista disso, esses rapazes, apesar das diferenças hierárquicas, desenvolvem uma admiração mútua, por apresentarem ideais semelhantes e juntos descobrem que esse

senhor estava desviando os produtos alimentícios, enviados pelo governo e destinados aos trabalhadores da frente de emergência. Essa descoberta articulada pelos dois jovens acabou levando-os a adquirir provas que seriam usadas, contra o Dr. Procópio, no momento de denunciá-lo (DANTAS FILHO, 2017, p. 90).

Ademais, cabe-nos pontuar que José, na maioria das vezes, é influenciado por Vina, matriarca do segundo centro familiar, mantendo também a pose de homem “carne de galo”, tal como Chicó, somente nas relações exteriores aos domínios de sua mãe, que, impedida de se locomover devido ao reumatismo, leva a vida escancarando a “safadeza” do povo. Consequentemente, na sociedade, ela exerce o poder através da sua voz, o que garante, inclusive, um emprego de feitor para seu filho na frente de emergência. Não obstante,

Vina sobrevive ‘nas costas’ de José, depende do filho para sua segurança, assim como se põe em defesa dele. Afinal, assim como Mariana, podemos considerá-la como a base ou a chefe da família, e neste sentido está em jogo o poder de uma matriarca (DANTAS FILHO, 2017, p. 111).

Desse modo, devido à invalidez de Tonho, José também precisou assumir a responsabilidade pelo sustento do lar, além de auxiliar a mãe nos afazeres domésticos e nos cuidados com o marido, tarefas que eram atribuídas unicamente aos sujeitos femininos. Sendo assim, pensamos que o fato de viver sob às rédeas de Vina, uma mulher sem “papas na língua”, fez com que José se tornasse um sujeito

prudente, que pensa antes de agir e de falar para evitar comprometer-se. Isso faz com que ele tenha uma conduta distinta a de Chicó, agindo com a “cabeça fria”, não manifestando a necessidade de recorrer à violência para resolver seus conflitos, já que as ações para revelar a desonestidade do governante de sua localidade eram todas bem planejadas.

Assim como o amigo, José também tem a necessidade de reafirmar a condição de “macho”, especialmente, quando Branca dá a entender que ele seria um homem covarde por temer que o relacionamento dos dois fosse descoberto pela família de ambos: “José, será que você é de gelo pra aguentar 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” (RAMALHO, 2005, p. 80). Entretanto, essa fala da moça foi interpretada como se ela estivesse questionando a virilidade do rapaz, por isso ele recorre ao sexo para provar sua potência masculina, já que, diante da possibilidade de ser visto como um homem frouxo, ele é posto em uma posição que o aproxima do feminino, ferindo, assim, sua honra masculina. Isto se dá, porque, na visão de Júnior e Salmito (2015, p. 8)

a pior humilhação para um homem consiste em ser transformado em mulher. Pois seu ponto de honra está em jogo e por se sentir ameaçado tem medo de não ser macho o suficiente para dominar a moral feminina. Então para o homem ocupar os espaços “femininos” é sair do título de masculinidade enquanto nobreza. O que o põe em uma zona de conflito e representa uma ameaça para sua integridade.

Nessa perspectiva, observamos que tanto Chicó quanto José tentam performar uma identidade que foi construída social e historicamente para o homem, o que exigiria que eles fossem fortes, corajosos, viris, provedores, autoconfiantes e independentes. Porém, alguns desses atributos só habitam os seus planos discursivos, pois ambos são inibidos pelas mães, numa mistura de medo, respeito e afeto. Contudo, de acordo com a concepção de Pinto, Meneghel e Marques (2007), esses homens apresentam uma conduta negativa para um indivíduo do sexo masculino na sociedade patriarcal, ao demonstrar sentimentos. Falamos nisso, porque, na cena 10, temos um momento em que os amigos aguardam para apresentar as provas contra Dr. Procópio. Durante essa espera, ambos demonstram uma certa preocupação com suas famílias, caso algo venha acontecer com um deles,

tendo em vista que esses jovens são os responsáveis por garantir o sustento da casa. Essa preocupação é tanta que Chicó argumenta que, se um deles perder a vida, o outro deve assumir a responsabilidade por ambas as famílias:

CHICÓ - Vamo fazer um trato: se nesse frege um de nós perder a vida, o outro fica na obrigação de zelar pela família do que morreu. 115

JOSÉ - (*Se refazendo.*) Minha carga é muito pesada: um pai encaranguejado e uma mãe paralítica, difícil de viver... (RAMALHO, 2005, p. 87)

Na fala de José, também é possível notar uma preocupação com as dificuldades de locomoção da mãe e do padrasto, Tonho, pois, com sua morte, estes ficariam largados à própria sorte. Essa apreensão pode ser lida como uma forma do rapaz demonstrar o afeto que tem por Vina e Tonho. Dantas Filho (2017, p. 115) acrescenta que a questão em torno dos sentimentos de afeto também aparece em Chicó, quando ele revela quanto é ligado afetivamente com Branca, “aquela irmã que [ele] ador[a] – Deus no céu e ela na terra...” (RAMALHO, 2005, p. 88). Todavia, antes disso, é nessa mesma cena que acompanhamos a crise de consciência de José, instaurada pelos elogios que o amigo terce ao seu caráter, já que, perante o outro rapaz, ele é um homem “respeitador das famílias” e das “filhas alheias”, embora já saibamos que ele também goste de manter um “namoro achambregado”, assim como Chicó. Porém, acrescentamos que esses adjetivos reforçam a imagem de sujeito honrado que o filho de Vina construiu na exterioridade, tendo em vista que a “honra indexa o indivíduo ao seu papel social e permite, assim, a atribuição de responsabilidades diferenciadas aos sujeitos políticos” (TEIXEIRA, 1999, 9. 4). Além disso,

[a] preocupação com a honra da família indica que a reputação individual é interdependente ou compartilhada com a família. Esta interdependência baseia-se na identidade que comungam os indivíduos que compõem a família. Nesse sentido, comportamentos de membros individuais têm um impacto na reputação de cada indivíduo e da família como um todo (GOUVEIA *et al*, 2013, p. 582)

No mais, na referida cena, também observamos ao filho de Mariana romper com uma barreira machista ao exaltar, em meios àqueles outros elogios, a beleza de José, mas ele não deixa de frisar que reconhecer a beleza de outro homem pode causar falatório, pois as pessoas poderiam associar esse elogio à homossexualidade,

“bem, um homem num pode achar outro bonito, que metem logo a língua, eu falo como irmão” (RAMALHO, 2005, p. 87).

Ainda sobre Vina, acrescentamos que, diferentemente da mãe de Chicó, ela possui o amparo da figura masculina do marido, mesmo que de modo deteriorado, uma vez que Tonho sofreu um AVC, o que lhe impede de assumir as obrigações de patriarca da família. Aproveitando-se desta situação, ela passa a governar a casa e as terras da família e, por causa de sua língua “ferina”, impõe respeito àqueles que vivem ao seu redor, como ela faz questão de frisar ao mascate Tomás:

VINA – Se vai... É desses traste que os polífticos precisa pra fazer robalheira. Cadê que chamam José? Por muito favor deram o emprego de feitor – e ainda num tomaram com medo da minha língua... Quem se atreve a bulir com Ludovina? Respeitam tudo o que é meu – até o Melado. Sim, senhor, o Melado” (RAMALHO, 2005, p. 66).

É pertinente acrescentar que, embora Tonho tenha se tornado um peso-morto para Vina, é sua representação simbólica de “homem da casa” que a permite usufruir do status social de mulher casada, o que justifica o abandono da vida nômade, agora assumida por Mariana e, além disso, o direito a ser uma voz de denúncia. Com isso, podemos pensar que esse é o motivo que faz a cigana continuar com aquele homem, já que, para a sociedade, um marido é um “traste indispensável às mulheres honestas” (ALENCAR, 2013, p. 115), o que talvez justifique sua indiferença para com o companheiro. À vista disso, ela aparenta estar confortável como chefe de família, porém, como a mãe de Chicó, suas ações também são condicionadas por uma ordem patriarcal, já que seus domínios são, exclusivamente, domésticos, inclusive seu hábito de fiscalizar a vida dos outros, realizando-o diante da porta da cozinha. Além do mais, sua invalidez também pode ser lida como uma representação simbólica das amarras sociais do “ser mulher” em um meio social tradicionalista – quando era só, podia andar pelo mundo; ao se juntar a um homem, fica imobilizada.

Contudo, essas duas mães se assemelham ainda mais quando demonstram o instinto protetor materno e uma extrema valorização do caráter de seus filhos, o que é um dos modos pelo qual se revela a já aludida cultura da honra. Segundo Leite (2007, p. 263) a condição de mulher em um contexto social pobre é o que aproxima essas duas figuras, que

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 mulher/fêmea. Ambas estão vinculadas duplamente: [1] pela condição de fêmea; e [2] pela maternidade.

Habitar esse universo nordestino tradicional também faz com que os sujeitos estejam dispostos a buscar uma conduta honrosa, seja no âmbito individual, seja na coletividade. No que diz respeito à preservação da honra, Rodhen (2006) fala-nos que ela é subsidiária da capacidade do homem de defender sua reputação e a dos tidos como incapazes, como é o caso das mulheres. Porém, no caso de Vina, é ela quem assume a função de externalizar as qualidades de José, revoltando-se quando surgem questionamentos acerca da sua honestidade no trabalho como feitor:

TOMÁS - (De chofre.) E na turma de José?

VINA - Na do meu filho num tem disso não, tá com a grenguena pra pensar uma coisa dessa? José é carne-de-galo, por isso tão danado com ele. Outro dia colocaram nome de um magote de menino-de-cueiro – mas ele cortou na hora [...] (RAMALHO, 20005, p. 68).

Desse modo, ao reforçar a dignidade e a condição de “macho” do filho, ela revela uma preocupação com a honra social de José. Gouveia *et al* (2013, p. 582) apontam que essa perspectiva da honra é

denominada como integridade ou interdependência social, [...] envolvendo a reputação do indivíduo em relacionamentos pessoais [ao enfatizar] a necessidade de estabelecer e aprofundar a harmonia nas relações sociais mediante a manutenção da integridade.

Entretanto, ao envolver-se com Branca e engravidá-la, o jovem rompe a barreira da honestidade e da integridade, principalmente na sua própria concepção, na de Mariana e, possivelmente, na de Chicó, caso ele descobrisse o namoro. Nessa perspectiva, é por meio da relação de Branca e José que notamos o principal resquício de uma ‘cultura da honra’ presente no texto teatral que estamos analisando, e que se revela na constante preocupação com questões da honra feminina, tendo em vista que, em uma sociedade marcada por pressupostos patriarcais como é a nordestina, a virgindade da mulher funciona como um aporte importantíssimo à moral masculina e familiar.

No decorrer da peça, então, Lourdes Ramalho constrói Branca como uma personagem distinta das outras figuras femininas. Logo na primeira cena, ela questiona o comportamento masculino ao criticar a postura do irmão, que mais uma vez ostentava seus atos impulsivos: “Chicó fala se opando todo, como se fosse o dono do mundo... Ô xente. Já vi torres mais alta cair...” (RAMALHO, 2005, p. 54). Assim, é como se ela demonstrasse um pressentimento sobre o declínio que o afetará, por meio da emboscada organizada por Dr. Procópio em que são vítimas ele e José (DANTAS FILHO, 2017). Ao longo das outras cenas, também percebemos que a moça possui sonhos e fantasias típicas da idade, principalmente em relação ao casamento.

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

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

BRANCA – Mas a gente tendo marido, mesmo sendo sujeita a ele, tem direito a outras coisa – [...], a senhora sabe.

MARIANA - Ah, meu Deus, agora eu tou entendendo... [...]. Quem botou isso na sua cabeça?

BRANCA – Ninguém... A gente vê os bicho...

MARIANA – Pois se você tá num quente e dois fervendo – procura-se um homem de idade, ajuizado - um homem que lhe garanta o sustento... e que os anjos diga amém...

BRANCA – (rebelde) Foi-se o tempo de marido encomendado... (RAMALHO, 2005, p. 73-74).

Nesse diálogo com a mãe, é notável que Branca, além de suas questões afetivo-sexuais, enxerga no casamento a oportunidade de mudar de vida. Na sua fala, também desperta a nossa atenção sua opção contrária aos casamentos arranjados, pois ela demonstra o desejo de unir-se a alguém por quem tem amor. Conforme Albuquerque Júnior (2013) essa valorização do matrimônio romântico, bem como a reinvenção do vínculo amoroso podem ser vistos

como indícios de que a sociedade estava se feminilizando e se horizontalizando, já que nesse tipo de reunião conjugal já não imperava a vontade discricionária do pai. [Logo], um par romântico é, em última instância, um par formado pela vontade igualitária dos dois, pela inclinação romântica de ambos em direção um do outro. Além de que pressupõe o predomínio do sentimento que seria um território com o qual as mulheres sabiam lidar com maior desembaraço (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 69).

Posteriormente, observamos que Branca não demonstra pudor ou vergonha por estar na presença de um homem, o que ocasiona um novo conflito com Mariana. No entanto, essa interação com Tomás faz com que ela assuma, perante as figuras masculinas, uma posição de igualdade em uma nítida demonstração da instabilidade das hierarquias de gênero, que apontavam cada vez mais para a horizontalização da sociedade:

MARIANA - (*Entra com o café.*) Deixe de bestidade, Chicó. Num é tempo de se andar cantando não. (*À Branca.*) Que acelero é esse, menina, assentada de parelha com um estranho? Entre pra dentro que tem o que fazer. (*Aos outros.*) E vocês, se sirvam a gosto.

BRANCA - Que tem eu ficar? Ninguém vai me tirar pedaço.

Mariana - Me respeite, desaforada. E escute bem: só depois que tiverem sacudido a derradeira pá de terra na minha cova é que se pode armar escândelo na minha casa. Marche já pra dentro.

CHICÓ - (*Intervindo.*) Deixe de carrancismo, mãe. Deixe a moça ver gente... E aqui é tudo que nem irmão.

MARIANA - Nem que fosse irmão da opa. Mestre mundo já me deu uma lição muito dura. Entre, menina, que já tou injuriada de tanto assanhamento.

[...].

CHICÓ - Tá vendo, mãe, o que a senhora foi fazer sem precisão? A pobrezinha num matou, num roubou nem se desgraçou pra viver num castigo desse não? Ela tem toda razão de ficar sentida com a senhora. Agora – é chaleirar a bichinha, pra ela desaparecer o desgosto (p. 82)

Nas falas acima, não podemos deixar de citar que no comportamento arisco de Mariana está imbricado o medo da menina, futuramente, ter o mesmo destino que ela, abandonada e com um filho nos braços, já que uma sociedade machista e masculinizante, como é a nordestina, passaria a enxergar sua filha como *desonrada*. A propósito, Silva (2005, p. 131-132) revela-nos que a relação mãe e filha nas obras ramalhianas costumam ser pautadas em uma antítese, pois,

diferentemente das mães, as filhas das matriarcas são "viçosas", "sem vergonhas", "rabo quente", "santinhas enfuloradas", são a elas nos textos de Ramalho, somente a elas que cabe o desejo, vontade de desejar um "rói-couro". Em contrapartida, as mães amam, mas em nenhum momento é mencionado o frenesi da paixão que persegue as filhas.

Entretanto, acreditamos que essa é a forma que Lorde Ramalho encontrou para retratar o estereótipo que postula a assexualidade da “mulher velha”⁴. A busca de Mariana não é somente por Tonho, já que ela vaga pelo sertão como uma espécie de sombra-fantasma, devido à perda de sua feminilidade/sexualidade, pois o abandono do marido afastou-a do corpo e ela passou a viver apegada apenas aos valores imateriais como os da honra, dela e da filha, e a do filho, ficando a seu cargo defendê-la, visto que as vivências amorosas/sexuais de Branca são as responsáveis por violar o que prega a cultura da honra para as mulheres: a pureza sexual, que foi transformada, na sociedade brasileira, em forte elemento de controle da sexualidade feminina, visto que

[n]o espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobri-lo; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1999, p. 09).

Por isso, em outro momento, vemos a moça exigir que José tome alguma atitude para solucionar sua condição de mulher desonrada, em “um comportamento inquietante, um procedimento que termina por misturar pressão e chantagem, uma conduta, até então, ausente nos argumentos e nos propósitos dessa menina (DANTAS FILHO, 2017, p. 113). Podemos supor que a adolescente se comporte dessa maneira porque tem consciência que o filho de Vina, nas suas relações pessoais, tende a ser manipulável, e, por isso, ela passa a jogar com a performance de homem honesto que José expressa socialmente e defronte ao seu irmão para sair da situação em que se encontra, já que ela sabe que o fato do namorado tê-la engravidado também faria com que José tivesse sua honra social manchada,

⁴ Nessa fase da vida, espera-se “no imaginário social que o idoso é assexuado, onde dele se espera, no máximo, que seja um (a) bom (a) avô ou avó para cuidar dos netos, privando-o de um direito fundamental que faz parte da condição humana, a sexualidade” (LEÃO; SASAKI, 2016, p. 6). Mesmo assim, isso não impede que Mariana sinta e desperte desejo, posto que, na cena 5, Branca brinca a respeito da possibilidade de Tomás estar ‘paquerando’ a mãe, além de alertá-la sobre a possibilidade de encontrar um novo homem, fazendo com que ela se revolte assumindo, assim, o papel de mulher casada para reforçar sua honra feminina, “que mesmo abandonada pelo marido deve resguardar-se de dois grandes riscos: o de ser infiel ao seu homem e o de cometer pecado casando-se de novo sem saber-se desimpedida para isso” (ANDRADE, 2011, p. 39) .

passando a ser visto como um homem desonesto que se aproveita das filhas e das irmãs alheias.

Todavia, nos diálogos entre o casal, é perceptível que o filho de Vina, no momento, não tem interesse em resolver a situação de Branca, pois está mais preocupado com a glória que as denúncias contra Dr. Procópio lhe trarão: afinal era mais válido ser visto como herói perante a comunidade. Por conseguinte, os dois jovens vivem em um sistema patriarcal e a relação amorosa que mantiveram às escondidas ocasionou a *desonra* da filha de Mariana, pois a tradição cultural postula os envoltimentos pré-matrimoniais como uma prática que mancha a honra familiar (SZYGENDOWSKA, 2017). Não obstante, isso faz com que ele se amedronte, tendo em vista que esse mesmo sistema patriarcal no qual estão inseridos permitiria a Chicó recuperar a honra da família mediante a prática de um crime de honra, definido como “brutais atos de violência contra as mulheres, englobando uma ampla gama de práticas exercidas pelos parentes masculinos sobre as mulheres a fim de limpar a desonra” (SZYGENDOWSKA, 2017, p. 55), que poderia culminar no assassinato do casal. Diante disso, esse é um contexto em que

[a] preocupação com a honra feminina está associada com aquela referente à honra masculina, pois também é esperado que os homens protejam a honra feminina. Nesse sentido, consequências comuns de condutas sexuais impróprias, por parte da mulher, que ameacem a honra masculina e da família tendem a suscitar e “justificar” a agressão e a violência (GOUVEIA *et al*, 2013, p. 583).

Portanto, Mariana, diante da ausência do marido e da incapacidade de ação de José, mais uma vez, assume o papel que se esperava de um pai e decide ela mesma mendigar para que a honra da filha seja limpa. Durante o trajeto, a mãe passa a se referir à jovem como “desavergonhada”, “mulher bulida” e “puta”, pois ter uma “virgem com um menino pinotando no bucho” mancharia a honra da família, trazendo desgraça para todos os seus membros. A aflição dessa mãe também pode ser justificada por sua condição de mulher mais velha, tendo em vista que esse fator é um dos principais motivos para o apego aos valores e comportamentos tradicionais (GOUVEIA *et al*, 2013).

Ao chegar à casa de Vina, reencontra o pai de seus filhos e a mulher por quem ele lhe abandonou, em uma cena estruturada no jogo de posições em que uma

é algoz e a outra é vítima, porém as matriarcas alternam essa posição inúmeras vezes em seus diálogos. Primeiramente, o que desperta a nossa atenção é a interação entre elas durante o *reconhecimento*, pois, até então, Mariana só queria o apoio da mãe de José para resolver a situação de Branca. Vejamos alguns trechos desse momento:

Mariana – (Recordativa.) Primeiro foi as feição, agora é 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 saí, nunca fui retirante...
 Mariana – Mas num tá 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!
 Vina – Quem é você?
 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 – Num tou entendendo nada do que você tá dizendo.
 Mariana – Num tá entendendo? – Pois eu já lhe refresco a memória – há quanto tempo num vai ao vale do Piancó?
 Vina – A senhora tá maluca – saia daqui, senão estrumo o cachorro em cima.
 Mariana – Antes de estrumar seu gozo, me responda a uma pergunta – cadê Tonho? Cadê meu marido que você roubou, sua cigana maldita? (RAMALHO, 2005, p. 91-92).

Por essa conversa, notamos que Mariana, finalmente, encontrou a “inimiga”, e que pode despejar sobre ela toda a sua vingança. Por causa disso, Vina finge-se de desentendida com receio de ser descoberta, já que toda a imagem de *mulher honrada* que construiu junto à comunidade estava ameaçada: ela era a amante de Tonho, e não sua esposa. Entretanto, ser reconhecida por Mariana também significava a perda da casa e das terras que ela tanto se orgulhava de mandar e desmandar, obrigando-a, provavelmente, a assumir o *status* de retirante, até aqui, manifestado pela sertaneja.

Apesar disso, a mãe de Branca já não está diante da cigana como esposa de Tonho, pois, o abandono do marido fez com que “toda a sua afetividade volta-se para os filhos e a mulher transforma-se na mãe, que pode chegar às últimas consequências para não perder os únicos pedaços do marido que lhe restaram” (MACIEL, 2012, p. 11). Então, ela propõe que Ludovina pague por todo o sofrimento que ocasionou à sua família com o casamento de José e Branca. Agora, “a inimiga,

tão perseguida por Mariana, transmuta-se em amiga, lembrando-nos o *philos* (amigo) e o *ekhtrós* (inimigo) das tragédias gregas. Antes, rivais, por uma questão de ajustes de contas, agora, *philos*, saída possível para o impasse” (LEITE, 2007, p. 264).

Não obstante, vendo a fragilidade de Mariana, essa cigana assume o controle da situação e reforça, mais uma vez, o poder que tem sobre o filho: “Qualquer negócio que a senhora tenha e qualquer resposta que meu filho dê – tudo passa pelas minhas mãos, que ele nada faz sem me ouvir primeiro” (RAMALHO, 2005, p. 91). E por isso, mesmo diante das súplicas de outra mãe, afirma que não permitirá o casamento:

MARIANA - (*Suspirando*) Era com José que eu vinha falar...

VINA - Com José? O caso do flagelado ou o chamego roxo dele com a sua desmiolada?

[...].

VINA - (*Escandindo as palavras.*) Então você quer que eu lave a honra de sua filha, é?

MARIANA - (*Humilhando-se.*) É... era isso que eu queria de você...

VINA - (*Arrogante*) Depois escute o que vou lhe responder: quem tiver sua filha doída, amarre no pé da mesa ou cosa as boceta delas – que num tou pronta pra encobrir ruindade nem consertar cabaço de ninguém.

MARIANA - Ludovina, o que vai ser de minha filha, pelo amor de Deus? (96)

Com essa atitude, podemos supor que Vina vê em Branca uma ameaça à segurança que os cuidados do filho lhe trazem, é como se ela não quisesse que sua prole siga adiante com a vida, sendo independente o suficiente para construir a própria família.

E, assim, as tensões entre Vina e José retratam um tipo de relação que mistura amor e poder, proteção e defesa, segurança e dependência, um caldeirão de dualidades que acabam por comprometer as suas próprias individualidades. Por outro lado, a posição matriarcal de Vina é capaz de levar o leitor e o espectador a refletir a respeito das aparentes relações afetivas de cunho familiar, em que uma pessoa intervém no universo da outra invadindo o seu próprio direito de escolha e liberdade (DANTAS FILHO, 2017, p. 23).

Nesses diálogos entre aquelas duas matriarcas, o casamento aparece como a única forma de reparar a honra de Branca. No entanto, Silva (2005) recorda-nos que, antes da gravidez da filha, Mariana recomendava que ela não se casasse, porque, na visão da mãe da jovem, “casamento e merda [era] uma coisa só” (RAMALHO, 2005,

p. 73). Contudo, esse pessimismo acerca do matrimônio é mais o resquício da decepção que ela sofreu com a fuga do marido, passando a enxergar as figuras masculinas todas como “covardes”. Ainda assim, toda essa questão do casamento divide seu espaço com o discurso que condena a mulher por “ceder” aos encantos do macho, o *Don Juan*, numa demonstração dos papéis sociais ocupados por homens e mulheres no Nordeste.

Nessa perspectiva, em mais uma mudança de posição, Mariana inicia uma série de ameaças contra a vida de José, devido a recusa de Vina em apoiar a união dos dois jovens. Em determinado momento da conversa, a sertaneja ensaia pedir o auxílio de Chicó, mas, resolve contornar a situação por si só, passando a travar uma discussão em meio as pragas que rogam uma à outra:

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 entrechoque 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 - (*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 (RAMALHO, 2005, p. 97-98)

Nessas falas de Mariana identificamos que a ameaça que ela faz à Vina trata-se de um crime de honra, uma vez que não era o seu desejo que a filha ficasse desamparada e/ou fosse marginalizada pela sociedade. Dessa maneira,

mulheres [como ela apresentam] maior preocupação com a opinião de outras pessoas, assim como reações emocionais mais intensas de vergonha e raiva em situações associadas com o questionamento de sua reputação [e de seus filhos] (GOUVEIA *et al*, 2013, p. 584)

Entretanto, toda essa alternância de posições encerra-se com a chegada de Tomás, que avisa às duas mulheres que seus filhos foram baleados quando tentavam entregar as provas da corrupção do chefe do barracão, Dr. Procópio, que recorre à violência para silenciar àqueles que questionam sua conduta, demonstrando, assim,

a força e o poder que possui na região. Enquanto isso, em um momento que expõe, concomitantemente, o valor da vida e grandiosidade da morte, essas matriarcas se desprendem dos valores da honra, bem como dos seus rancores e partem uma ao lado do outra em busca dos corpos de seus filhos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apresentamos, a tessitura d'*As velhas* é repleta de conflitos sociais e de gênero que revelam o quanto as relações de poder entre homens e mulheres são extremamente desiguais, uma vez que os papéis sociais são moldados a partir de concepções machistas e patriarcais. Por esse caminho, esse texto ramalhiano permitiu-nos observar a instabilidade das hierarquias de gênero acarretada pelos processos de modernização da sociedade, que reconfigurou os lugares ocupados pelas mulheres, pelos seus filhos e pela própria família.

Ao longo da ação, acompanhamos a jornada de duas mulheres que, diante do desamparo da figura masculina, são obrigadas a assumir o papel de chefes de família. Assim, a estrutura familiar apresentada por Lourdes Ramalho é matriarcal, porém, ainda é de base falocêntrica, já que essas mães conduzem suas vidas e a de seus filhos à sombra de um homem ausente, na tentativa de preservar o que restou de suas famílias. Ademais, a inexistência do Pai determina que os filhos homens assumam a responsabilidade pelo sustento da casa, mas a eles é negada a autonomia para conduzir suas próprias vidas, tendo em vista que suas mães só conseguem enxergá-los como seus filhos, não como homens. Talvez, esse possa ser mais um motivo para a necessidade que Chicó e José sentem de reafirmar a identidade de *macho viril*, seja por meio da violência, seja por meio da sexualidade, já que a concepção de masculinidade hegemônica ainda permeia o imaginário desses rapazes.

Porém, nenhum deles obedece aos arquétipos de masculinidade e virilidade construídos para reagir à feminização da sociedade, já que abandonam toda a macheza quando se deparam com as figuras severas de Mariana e Vina. Dessa maneira, nos conflitos desses rapazes, quase sempre, está implícito o receio de não serem vistos como machos, o que faz com que José e Chicó vivenciem uma masculinidade repleta de proibições, em que é permitido aos sujeitos masculinos demonstrar sentimentos ou reconhecer a beleza de um outro homem.

Em contrapartida, é por meio da figura de Branca que conseguimos observar o quanto a cultura da honra ainda continua a ditar os papéis sociais assumidos pelos

indivíduos, visto que, enquanto as mulheres mais velhas perdem sua sexualidade, a jovem burla as normas que estabelecem a pureza sexual como atributo do feminino através de suas vivências erótico-sexuais com José, o que obriga as matriarcas d'*As velhas* a abdicar de suas individualidades em prol de valores patriarcais marcados pela preservação da honra feminina.

Consequentemente, os enunciados tradicionalistas que rondam a construção identitária do homem nordestino também atuam sobre as mulheres. Por fim, constatamos que Vina e Mariana, ao fazerem parte de uma cultura masculinizante, mesmo que não tenham um seio familiar que siga os moldes tradicionais, acabam por assumir não só o lugar do Pai, mas também seus valores.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. De fogo morto: mudança social e crise dos padrões tradicionais de masculinidade no nordeste do começo do século XX. **História Revista**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2010. DOI: 10.5216/hr.v10i1.10103. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/10103>. Acesso em: 26 ago. 2021.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino**: uma invenção do falo – uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940) – São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros)

ALENCAR, José. **Senhora**. – São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

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: Ideia, 2007. p. 207–222.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **A feira; O trovador encantado**. Campina Grande: EDUEPB; A Coruña: Universidade da Coruña, 2011. p. 29-51

ANDRADE, Valéria. A professora e o jogo de sonhos. In: **Correio das Artes** – A União, João Pessoa, ago. 2020. [online] Disponível em: <<https://auniaio.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/correio-das-artes/edicao-digital-2020/correio-das-artes-agosto-de-2020>> Acesso em: 28 ago. 2021.

CAMPOS JÚNIOR, José de Souza. Tendências da literatura paraibana de autoria feminina. In: **Sociopoética**, n. 21, v.1, p. 75-91, jan-jun. 2019.

COLAÇO, Monalisa Barboza Santos. **Do trágico moderno e regional em Os mal-amados, de Lourdes Ramalho**, 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) –: Universidade Estadual da Paraíba: Campina Grande, 2019. Disponível em: <<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3564#:~:text=para%20este%20item%3A-,http%3A//tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3564,-Tipo%20do%20documento>> Acesso em: 20 ago. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.15, p. 127-135, 2007.

DANTAS FILHO, João. **As Velhas, de Lourdes Ramalho**: dramaturgia e encenação. – Tese de doutorado – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

DÓRIA, Carlos Alberto. A tradição honrada: a honra como tema de cultura e na sociedade ibero-americana. **Cadernos Pagu**, Campinas: Unicamp, n. 2, p. 47-111, 1994.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999.

GOUVEIA, V. V., Guerra, V. M., Araújo, R. C. R., Galvão, L. K. S., & Silva, S. S. Preocupação com a honra no nordeste brasileiro: correlatos demográficos. **Psicologia & Sociedade**, 25(3), 581-591, 2013.

GUERRA, Valeschka Martins Guerra; SCARPATI, Arielle Sagrillo; BRASIL, Julia Alves; LIVRAMENTO, André Mota do; SILVA, Cleidiane Vitória da. Concepções da masculinidade: suas associações com os valores e a honra. **Psicologia e Saber Social**, 4(1), 72-88, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

JÚNIOR, Ribamar José de Oliveira; SALMITO, Ricardo Rigaud. O medo do homem de não ser macho: desconstrução de masculinidade no "homem mole" em três cordéis nordestinos. In: **XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Natal – RN, 2015**. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2335-1.pdf>> Acesso em 23 set. 2021.

LEITE, Valter Nobre. As velhas: velhas angústias, um novo grito. In: Maciel, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (org.). **Dramaturgia fora da estante**. – João Pessoa: Ideia, 2007.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade; Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva — Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 176p.

MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (org.). **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Maceió: EDUFAL, 2008. (V. 1: Teatro em cordel)

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes André Vieira; SHNEIDER, Liane. O teatro feminista-libertário de Lourdes Ramalho. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (org.). **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Maceió: EDUFAL, 2011. (V. 2: Mulheres)

MACIEL, Diógenes André Vieira. A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.26, n.1, p.23-42. 2017.

MACIEL, Diógenes André Vieira; COLAÇO, Monalisa Barboza Santos. Os mal-amados, de Lourdes Ramalho: tragédia moderna, regionalidade e cultura da honra. In: **Revista Investigações**, Recife, v. 33, n. 1, p. 1 - 26, 2020

MACIEL, Diógenes André Vieira; Novas veredas da dramaturgia ramalhiana (apresentação). In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Dois textos místicos**.; Organização e notas Diógenes Maciel. – Campina Grande: EDUEPB, 2020, p. 9-24. (Col. Obras teatrais de Lourdes Ramalho; 2)

MORAIS, José Marcos Batista de. **Do texto à cena, da cena ao texto**: reflexões sobre diferentes encenações D'as velhas, de Lourdes Ramalho. 2014. 122f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB.

PERISTIANY, J. G. (org.). Introdução. In: _____. **Honra e Vergonha**: valores das sociedades mediterrâneas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

PIMENTEL, Silvia; PANDJIARJIAN, Valéria; BELLOQUE, Juliana. Legítima defesa da honra: ilegítima impunidade dos assassinos: um estudo crítico da legislação e jurisprudência da América Latina. **Cadernos Pagu**, Campinas: Unicamp, p. 65-134, 2006. (Coleção Encontros).

Pinto, A. D. C., Meneghel, S. N., & Marques, A. P. M. K. (2008). Acorda Raimundo! homens discutindo violências e masculinidade. **Psico**, 38(3).

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.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. O ibérico na dramaturgia do Nordeste. In: MOREIRA, Nadilza M. B.; SCHNEIDER, Liane (Orgs). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 49-54.

RAMOS, Margarita Danielle. Reflexões sobre o processo histórico-discursivo do uso da legítima defesa da honra no Brasil e a construção das mulheres. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 1, 53-73, jan.-abr. 2012.

ROHDEN, Fabíola. Honra no Brasil: da moral sexual à imagem da nação. **História, Ciências, Saúde**, 3, 767-773, 2001.

ROHDEN, Fabíola. Para que serve o conceito de Honra, ainda hoje?. **Ensaio Bibliográfico**, Campos, v.2, n.7, p.101-120, ago. 2006.

SANTOS, Guilherme Dearo Vieira. O teatro político de Gianfrancesco Guarnieri sob a censura. **Anagrama**, v. 2, p. 8, 2008.

SILVA, Roberto Marinho Alves da. Entre dois paradigmas: combate à seca e convivência com o semi-árido. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 18, n. 1/2, p. 361-385, jan./dez. 2003.

SILVA, Vanuza Souza. **O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina. 2005.** 203f. (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande - Paraíba - Brasil, 2005.

SOUZA, Monica Gomes Teixeira Campello de. **Cultura da honra e homicídios em Pernambuco: um novo modelo psicocultural**, 2001 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A história da literatura tem gênero? – anotações sobre o tempo (in)acabado de um projeto In: _____. **Descenramentos/Convergências: ensaios de crítica feminista** Porto Alegre: UFRGS, 2017.

TEIXEIRA, Carla Costa. O preço da honra. In: **Série Antropologia**, Brasília, DF, n. 255, p. 1-27, 1999.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. Coordenação de textos de Carla Bassanesi. São Paulo: Contexto, 2004, p. 336-370.

VELLASCO, Ivan de Andrade. A cultura da violência: Os crimes da comarca do Rio das Mortes – Minas Gerais, século XIX. **Tempo**, 9, p. 171-198, 2015.

VIEIRA, Paulo. A pedra do nosso reino. In: _____. **O laboratório de incertezas**. João Pessoa: Editora universitária, 2011, p. 191-2001.

SZYGENDOWSKA, Marta. Los crímenes de honor como prácticas culturales perjudiciales. **Opinión Jurídica**, Colombia, v.16, n. 32, p. 51-73, jul.-dic. 2017.