

A CASAMENTEIRA E O ARTISTA: POR OUTRAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO SERTÃO

Cláudia Pereira Vasconcelos*
Vânia Nara Pereira Vasconcelos**

Resumo

Considerando as persistentes representações de masculinidades e feminilidades no sertão que associam o masculino à virilidade, a força e a violência, representado na figura do “cabra macho” e o feminino à submissão, a seriedade e a deserotização, o presente artigo visa, a partir dos processos de subjetivação presentes nas trajetórias de Dona Farailda e do Senhor José Carvalho, suscitar possíveis releituras sobre este território/ideia e suas personagens. Para além de serem oriundos de pequenas cidades do sertão da Bahia, esses sujeitos romperam o cerco das definições binárias de gênero ao afirmarem seus desejos e inventarem formas próprias de ser e de viver, ao tempo em que negociaram com regras normativas e discursivas do espaço e tempo em que viveram.

Palavras - chave: gênero; sertão; desconstrução; trajetórias; subjetivação.

Abstract

Considering the persistent representation of masculinities and femininities in the semi-arid region that associate the masculine with virility, force and violence, represented by the figure of the “cabra macho” and the feminine with submission, seriousness and de-eroticization, this article attempts, based on the processes of subjectivation present in the trajectories of Dona Farailda and Senhor José Carvalho, to provoke possible rereadings of this territory/idea and its characters. In addition to being born in small cities in the Bahian semi-arid region, these subjects broke the siege of binary gender definitions by affirming their desires and inventing their own ways of being and living, while negotiating with the normative rules and discourses of the space and time where they lived.

Keywords: gender; semi-arid region; deconstruction; trajectories; subjectivation.

* Doutoranda em Estudos de Cultura (Universidade de Lisboa). Professora Assistente na UNEB/Campus IV. Autora do Livro: Ser-Tão Baiano: O lugar da Sertanidade na configuração da identidade baiana (EDUFBA). Seus interesses de pesquisa remetem às discussões sobre cultura, música, identidades e suas relações com os recortes regionais correspondentes a Sertão, Nordeste e Brasil. Atua também como atriz e cantora. E-mail: claudia.culturas@gmail.com

** Doutora em História pela UFF, com período sanduíche na Universitat Rovira i Virgili (Espanha). Professora Adjunta da UNEB/Campus V na graduação e no Programa de pós-graduação em História Regional e Local. Desenvolve pesquisas sobre gênero, sexualidade, mulheres e biografia, tendo publicado recentemente pela EDUFBA o livro “É um romance minha vida” – Dona Farailda - uma “casamenteira” no sertão baiano. E-mail: vaniauneb5@gmail.com

1. Introdução

Historicamente as representações de gênero ligadas ao sertão foram perpassadas por estereótipos que associam o masculino à virilidade, força e violência, representado na figura do “cabra macho” e o feminino à ideia de submissão, seriedade e deserotização; embora também haja uma associação da sertaneja com a “mulher macho”, vista como forte. Considerando essas persistentes representações pretendemos suscitar no presente texto, possibilidades de releituras sobre o sertão e suas personagens, a partir das trajetórias de sujeitos cujas práticas vão de encontro as convenções de gênero. A saber, apresentaremos brevemente, as histórias de Dona Farailda Santos e do Sr. José Carvalho.

A ideia desse texto surgiu a partir de uma fala realizada por uma das autoras em 2015 na II Semana de História do Campus XIV (UNEB), em Conceição do Coité, quando ao ser convidada para uma mesa cujo tema era: *Sujeitos da Sertanidade* sentiu-se provocada a pensar quem seriam esses sujeitos e, tendo em vista que a sua atuação de pesquisadora e professora encontra-se enredada com o sentido de desconstrução de antigos e inquietantes estereótipos sobre o sertão, optou por trazer à cena sujeitos que fossem na direção contrária das representações convencionais de masculinidades e feminilidades sertanejas. Desse modo, apresentou duas personagens estudadas em trabalhos acadêmicos de doutorado e mestrado, respectivamente, sendo a primeira a Sra. Farailda Santos, estudada pela professora, historiadora e pesquisadora de gênero Dra. Vânia Nara Pereira Vasconcelos e a segunda o Sr. José Carvalho, pesquisado pelo professor e diretor de teatro Dr. Reginaldo Carvalho da Silva, que nos concedeu autorização para divulgar sua pesquisa de mestrado.

Devemos esclarecer ao/a leitor/a duas questões importantes que se referem à abordagem ou a opção teórico-metodológica da escrita. Em vários momentos do texto as autoras se colocam na primeira pessoa, tendo em vista que a narrativa sobre cada personagem é feita por uma delas, ou seja, a primeira história é narrada por Vânia Nara Pereira Vasconcelos e a segunda, por Cláudia Pereira Vasconcelos. A outra questão refere-se a segunda personagem, o Sr. José Carvalho; todas as informações a seu respeito são

oriundas da dissertação de mestrado em Artes Cênicas de Reginaldo Carvalho da Silva intitulada: *Os dramas de José Carvalho: ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano*, realizada em 2008, no PPGAC - UFBA. Desse modo, não nos reportaremos reiteradamente ao autor, visto que, exceto as análises, as informações gerais provêm da mesma fonte.

2. Representações de gênero e estereótipos sobre o sertão

Diversos estudiosos do chamado campo dos estudos culturais ou pós-coloniais, a exemplo de Homi Bhabha, afirmam que o pensamento colonial se construiu com base na classificação e ou categorização de tipos de pessoas, populações, enfatizando seus traços culturais como diferenças. É a repetibilidade e a visibilidade em excesso desses traços de um determinado povo ou sujeito colonial que dá validade à construção do estereótipo e produz um efeito de verdade em uma ideia estabelecida sobre o outro. Desta forma, articula-se uma série de modos de diferenciação, prioritariamente raciais, sexuais, e no caso do nosso estudo, também regionais, para embasar as práticas discursivas da hierarquização cultural (BHABHA, 1998). Desse modo, é importante compreender como se deu o processo de constituição daquilo que chamamos de “identidade sertaneja”, ou simplesmente “sertanidade” e o porquê tal discurso identitário está calcado, especialmente, numa diferenciação entre os gêneros, no qual a representação central dos sertanejos foi impressa sobre um tipo de masculinidade.

De acordo com Albuquerque Júnior (2003) a construção da masculinidade no Nordeste teria surgido nas primeiras décadas do século XX, quando, segundo as próprias palavras do autor, se “inventou” a região Nordeste. Tal construção estaria relacionada à escolha de um tipo de sujeito que pudesse representar bem os objetivos e interesses das elites nordestinas naquele dado momento, visto que a região que outrora detinha a centralidade do poder econômico e político no país, estava na contramão de um Brasil moderno (produtor do café e da indústria), que nascia no Sul/Sudeste.

Nesse caso, seria necessária a emergência de um homem com H maiúsculo, forte, capaz de recuperar a potência e o poderio desse importante lugar, de forma

que, a figura que melhor representaria o Nordeste, segundo o Movimento Regionalista do Nordeste,¹ seria o sertanejo, um homem rude, viril, embrutecido pela natureza. Esse homem tão bem descrito por Euclides da Cunha como um herói, guerreiro e resistente, seria capaz de enfrentar todo tipo de dificuldade, principalmente a seca que assola a região, e de sobreviver a esta.

A figura do sertanejo estaria permeada por representações que, de certa forma, definiria um tipo de masculinidade. Por essa perspectiva, o sertanejo é antes de tudo um “macho”, não é um homem qualquer, é um representante legítimo do patriarcado, pois rejeita as superficialidades e delicadezas da vida moderna, realçando valores tradicionais em um contexto em que outras regiões do país, especialmente o Sul e o Sudeste, vinham se “afeminando” através do contato com os valores burgueses e modernos e a influência de estrangeirismos que descaracterizavam a nação.

Nesse sentido, a masculinidade torna-se essencial para a construção de uma identidade regional nordestina/sertaneja, sendo que nessa constituição não há espaço para o feminino, nas palavras de Albuquerque (2003) “até as mulheres seriam masculinas, macho, sim senhor!”.

Ao longo da História, as representações acerca do feminino no sertão, figuram em torno das ideias de submissão, da seriedade e da deserotização. Tanto as mulheres são vistas como subordinadas, não exercendo papel de sujeita das suas ações e práticas, como se configura uma idealização da sertaneja como “mulher séria”. Essa “seriedade” estaria relacionada ao comportamento recatado ou ao sofrimento advindo da vida difícil que esta leva. Além disso, as imagens iconográficas que aparecem da mulher “tipicamente” sertaneja são compostas por uma certa ausência de sensualidade.

Estudando o século XIX, Miridan Knox Falci ao tratar das “mulheres do sertão nordestino”² apresenta uma análise das mulheres de classes abastadas em que estas aparecem como “fortes e sérias”. Ao apresentar uma

leitura sobre o daguerreótipo (de 1870) de Dona Maria Joaquina, uma rica esposa de um fazendeiro do Piauí afirma:

Tudo de acordo com o esperado dessa certa categoria de mulher: fisionomia austera, de comando, sem nenhum sorriso nos lábios e rosto, cabelos presos singelamente num coque sobre a nuca, vestido preto de mangas compridas (já que o recato era um dos valores mais cultivados). (FALCI, 1997, p. 246)

Na associação entre “seriedade” e “honestidade”, a última, quando referida ao feminino, é vista como diferente da masculina – enquanto a primeira se pauta no quesito econômico - a segunda estaria relacionada à sexualidade: uma mulher “séria” e “honesto” se comporta dentro dos padrões idealizados para “uma mulher de família” (VASCONCELOS, 2007), devendo ser fiel ao casamento monogâmico, se constituindo como esposa e mãe. A deserotização da figura feminina do sertão seria vista, desta forma, como um valor a ser cultivado.

Considerando que as construções acerca do masculino e do feminino são culturais, variando de acordo com o tempo e o espaço, podemos compreender múltiplas representações de gênero, seja no Nordeste, no sertão ou em qualquer outro espaço sociocultural. Quando nos referimos ao sertão, ao mesmo tempo em que nos reportamos às imagens cristalizadas que o associa à seca, fome, atraso, ignorância, etc, podemos desconstruir essas representações a partir de práticas de sujeitos que, de certa forma, subvertem essas imagens.³ Como dito anteriormente, no caso do presente texto, propomos uma releitura ou desconstrução dos estereótipos de gênero no sertão a partir das trajetórias de duas personagens reais do sertão baiano, moradores das cidades de Serrolândia⁴ e de Senhor do Bonfim⁵, na Bahia.

³ Para uma discussão mais aprofundada sobre os sentidos e os estereótipos sobre o sertão na construção da brasilidade ver (VASCONCELOS, 2011).

⁴ Serrolândia está localizada no Piemonte da Chapada Diamantina, interior da Bahia, a 319,9 Km de Salvador, na região Norte. De acordo com o IBGE, a população estimada do município era de 13.774 pessoas em 2016.

Ver:
www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=293060&search=bahia|serrolandia

⁵ Senhor do Bonfim está localizado no Centro Norte da Bahia, a 375 Km de Salvador. De acordo com o IBGE, a população estimada do município era de 80.779 pessoas em 2016. Ver: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=293010>

¹ Trata-se do movimento encabeçado por Gilberto Freyre, articulado nos anos 1920 do século XX.

² O título do artigo nos parece estranho, visto que o Nordeste só se constituiu como uma região por volta de 1910, de acordo com ALBUQUERQUE JÚNIOR (2000).

3. Sujeitos da sertanidade:

3.1. Dona Farailda: A “casamenteira”

Ao estudar as relações de gênero em Serrolândia, me deparei com práticas e representações de homens e mulheres que contrariavam as imagens “tradicionais” de gênero, visibilizadas através de estereótipos sobre o feminino e o masculino. Nesse percurso, encontrei uma mulher que me chamou atenção ao surpreender-me com práticas de iam de encontro às da maioria das pessoas daquela comunidade, especialmente das mulheres.

Dona Farailda Santos nasceu em 1929 no município de Mairi, interior da Bahia, indo morar em Serrolândia aos 14 anos. Casou-se com o primeiro marido (15 anos mais velho) aos 16 anos, com quem teve cinco filhos e após 28 anos de relacionamento ficou viúva pela primeira vez, casando-se novamente. Entre experiências de viuvez e separações, casou-se sete vezes. Atualmente, aos 88 anos, está casada com o Sr. Severino, 12 anos mais jovem que ela. Mulher de ascendência afro-indígena, não escolarizada e pertencente às camadas populares, trabalhou como lavradora, costureira, parteira, pequena comerciante, entre outras tantas atribuições “destinadas” a essa população no sertão.

Além de ter se casado várias vezes, Dona Farailda também era muito conhecida por ser “casamenteira” em Serrolândia, já que realizava “casamentos de contrato”. Apesar de não serem reconhecidos juridicamente, eles eram feitos, com certa frequência, provavelmente até o final da década de 1980. Vistos como um “costume em comum” (THOMPSON, 1998) compartilhado por parte da comunidade, essa prática afirmava valores “tradicionais”, ao mesmo tempo em que representava uma forma de burlar procedimentos jurídicos inacessíveis às camadas populares.

A pesquisa, que inicialmente tinha intenção de questionar os modelos binários de gênero, construindo possibilidades de desconstrução dessas representações no sertão baiano, tornou-se uma biografia. O que me levou a estudar a vida de Dona Farailda foi ter encontrado uma mulher, nascida na década de 1920 em pleno sertão baiano, que ao se casar mais vezes que o aceitável para uma mulher naquela sociedade e realizar

“casamentos de contrato” que afrontavam o poder da Justiça tornou-se singular, mas ao mesmo tempo representativa de um tipo de rebeldia feminina presente nos mais diversos recantos do Brasil. Analisar sua trajetória possibilitou-me realizar várias análises sobre as relações de gênero em Serrolândia. Nesse sentido, afirmo:

A reflexão que me proponho a fazer (...) não é contar a história de Dona Farailda, mas pensar nos significados diversos que ela atribui à vida e como suas práticas podem ter provocado impactos nas hierarquias de gênero, presentes na sociedade em que viveu (e ainda vive) (VASCONCELOS, 2017, p. 27).

O caminho que escolhi percorrer para desvelar os significados da vida dessa personagem foi deixá-la falar. A partir do trabalho com fontes orais as análises foram feitas trazendo suas ideias, concepções, percepções sobre o mundo; nesse sentido, encontrei-me com uma pensadora. A seguir, apresento algumas narrativas que revelam um pouco das concepções de mundo de Dona Farailda:

Todos eu amei (*refere-se ao maridos*), quer dizer, todos eu amei, só que o amor só é até... é como diz: nunca fui apaixonada. Que Deus controlou minha vida de tal maneira que eu nunca me apaixonei por ninguém, chorava, sentia falta, mas... [...] Eu nunca me apaixonei por homem nenhum. Tenho amor, entendeu? Quando nós começa a se conhecer aí entra aquele amor no coração e dá casamento. (Farailda Santos, 24.08.2012)

Na citação acima Dona Farailda apresenta uma diferença entre os conceitos de amor e paixão, sugerindo nunca ter-se permitido experimentar a segunda. Em sua narrativa, quando aborda as diversas experiências matrimoniais vividas, ela deixa claro que nunca gostou de ficar sozinha e que uma vez viúva ou separada tratava logo de encontrar um “novo amor” e casar-se.

A diferença estabelecida entre amor e paixão parece estar pautada na ideia de que a paixão é irracional e deve ser “controlada”, enquanto o amor é algo a ser construído ao longo do tempo e deve ser concretizado através do casamento. No discurso de Dona Farailda aparece a necessidade de justificar sua racionalidade, nesse caso pela recusa em se apaixonar, através da presença e atuação de Deus em sua vida. Esse tipo de construção discursiva é bastante frequente nas entrevistas realizadas com ela. No processo de construção de si, ela normalmente se coloca como uma mulher que não toma decisões, nem é responsável pelas suas escolhas, preferindo atribuir a Deus, ou à

sorte, o rumo da vida. A seguir apresento mais uma fala na qual ela expõe ideias acerca da paixão e do amor:

É porque tem pessoas que apaixonam por outro, tá vindo que o outro não quer e fica andando atrás e eu não. Nunca cheguei a adular ninguém. Vem, quando vem dá certo e quer me parecer que o amor é completo. Quer me parecer, porque eu tenho amor, mas também se o coração deslizar, eu penso assim, Jesus me sustente. Porque o coração do homem ninguém conhece, né não? Só Jesus. Então a gente tem que fazer por viver pra ver se o amor permanece, ver se o amor cresce, porque não é fácil uma pessoa gostar de outro, é marido, é mulher e voltar e se largar e o amor acabar. Eu acho que não é fácil. [...] Se não me quisesse eu também queria não. (Farailda Santos, 24.08.2012)

Nesse trecho a racionalidade de Dona Farailda se revela de forma mais contundente. Fica muito claro que não está disposta a “adular ninguém”, ou seja, interessam-lhe relações possíveis. Aqui, rompe com a concepção romântica de “amor eterno”, propondo-se a construí-lo, mas indica a possibilidade desse sentimento acabar, levando à separação do casal. Essa ideia parece coerente com a forma em que viveu até o presente, tendo se separado três vezes e ficado viúva mais três; vemos que mais uma vez aparece em sua fala a alusão ao discurso religioso no qual conta com a “ajuda de Jesus” para superar possíveis términos amorosos. Seu discurso é fortemente marcado por esse referencial, como no trecho seguinte:

Então fia, com a minha sorte, a minha sina eu tenho me dado muito bem. Porque minha sina e minha sorte é Deus por mim, Deus tem me livrado de tanta coisa e eu digo pra você, digo pras minhas amigas: eu nunca pude me acostumar até aqui, eu tenho encontrado a felicidade porque não pude ficar só e achei quem me acolhesse e quem morreu, morreu e eu tou aqui, ninguém morreu porque eu mandei, morreu foi porque Deus quis, Deus é tão bom que levou tudo (*refere-se à morte dos maridos*) assim ligeiro, tudo ligeiro. (Farailda Santos, 03.08.2010)

Considero essa fala de Dona Farailda muito interessante para discutir seu processo de construção de si. Ao afirmar ser uma pessoa feliz faz questão de apresentar essa felicidade – que está diretamente ligada a não estar sozinha – como fruto dos desígnios de Deus, algo ligado a sua sorte ou sina. Seria Dona Farailda uma escolhida de Deus ou uma mulher que fez escolhas que possibilitaram sua felicidade? Aqui mais uma vez ela se exime da responsabilidade sobre o rumo da vida.

Alguns/mas autores/as (BORGES, 2009; SCHMIDT, 2009; POLLAK, 1992) têm discutido como os processos de construção de uma imagem de si estão

relacionados ao contexto em que vivem os sujeitos, tanto no sentido de negação/transgressão aos valores e normas daquela sociedade, como na incorporação destes à imagem a ser publicizada.

No caso de Dona Farailda em sua construção discursiva aparece a tentativa de mostrar sua adesão às normas de gênero. Ela prefere construir uma imagem de si o mais próxima possível do que se espera de uma “mulher normal”, a de esposa submissa e recatada, e não de uma mulher autônoma e “desobediente” como revelam as narrativas sobre ela, e as suas próprias, em alguns momentos. No entanto, em sua trajetória subverte convenções de gênero, apresentando comportamento inaceitável para as mulheres, mas naturalizado para os homens.

Nesse sentido, ao narrar suas diversas experiências matrimoniais, Dona Farailda não parece ter-se impressionado muito com as normas de gênero no campo sexual. Em suas práticas parece ter vivido a sexualidade não como se esperava de uma mulher naquela sociedade, mas de forma autônoma e livre, apesar de afirmar que a vivia sempre dentro do casamento. Por conta disso era muitas vezes associada por suas amigas a um “macho”, por admitir gostar de sexo:

Dizia elas que meu tabaco (*vagina*) coçava mais que o delas, que o marido morreu... cansava de dizer, (...) parece que tu é doida, se eu ficar viúva eu não caso mais.(...) Amiga de dizer que eu não era como elas, que **parece que eu era macho**, que eu não podia ficar quieta, eu disse: deixe comigo, que eu sou sã. (Farailda Santos, 03.08.2010)

Eu sempre minha fia fui mulher sadia. Tinha amiga que dizia: você é danada, parece que **você é macho**, você gosta. Eu digo: **eu gosto e sou sã e é remédio**. Pra mim me sinto que é saúde. (*Idem*, 15.11.2011)

As representações em torno da sexualidade feminina que aparecem nas duas entrevistas nos fazem pensar nas construções de feminilidades e masculinidades no espaço pesquisado. Dona Farailda diz ser associada a um “macho” por admitir ter vida sexual e gostar da mesma; ou seja, a mulher que assume sua vida sexual é masculinizada, sendo considerada tal atitude uma alteração da natureza feminina. É significativa a defesa que ela faz do próprio comportamento afirmando ser “sã” (saudável), visto que parece estar presente no imaginário social a ideia de que ela não era “normal”, que tinha mais necessidade de sexo que outras mulheres da comunidade. Inclusive ela afirma praticá-

lo com seus atuais 88 anos. Mas, ao afirmar ser “sã”, vai além, dizendo que o sexo era “remédio” para ela, insinuando uma inversão do discurso anterior. Ou seja, seria ela “sã” por fazer muito sexo?

Embora seja muitas vezes “falada” por seu comportamento considerado transgressor, tanto no campo da sexualidade, como pelo fato de realizar “casamentos de contrato” que não possuíam validade jurídica, Dona Farailda defende o casamento como o único lugar de vivência da sexualidade para uma mulher. Ela não apenas nega ter vivido qualquer experiência fora dessa instituição, como condena terminantemente as mulheres que o fizeram.

Em sua narrativa o casamento aparece de forma totalmente idealizado. No entanto, apesar de afirmar inúmeras vezes que suas relações eram tranquilas e que não havia conflitos, em algumas entrevistas narrou os problemas e as dificuldades presentes no cotidiano com os maridos. Chama a atenção a forma como descreve a sua reação ao descobrir que o primeiro marido possuía uma amante.

Peguei uma peixeira que tinha na cozinha, desse tamanho assim, fui e peguei a peixeira. É o diabo, é o diabo que bota aquela raiva na gente. Aí eu fui bater lá no fundo da casa da sujeita. Ah sim... nesse dia ele terminou de tomar café, uma sete e meia da noite. Eu cheguei aqui na janela, fiquei aqui, ele chegou ficou assim, disse: Eu vou aqui mulher... Quem não conhece a treita? Eu vou aqui mulher na farmácia, e saiu (...) Não deu dois minutos uma coisa bateu no meu coração assim, aí eu peguei a peixeira e saí no portão, **peguei o chapéu dele**, que ele tinha chegado e botado no cabide assim na sala. Peguei o chapéu botei na cabeça e saí com a peixeira na mão. Digo: é hoje que eu vou pegar! O diabo que ajuda a crescer aquela coisa ruim. (...) Quando ele ia chegando no portão da sujeita, eu fiquei de pé, digo: oh fio, a farmácia é aqui? Ele quis me empatar de eu falar. Mas eu tava com a faca. Ela tava dentro da casa fumando um cigarro. (...) eu digo: não entra não, que eu tou com a faca aqui, eu te boto os fato⁶ no chão! (...) Eu peguei uma pedra desse tamanho assim, toquei na porta da bicha assim, e gritei: sai pra fora sujeita! (*risos*) Sai pra fora sujeita. Naquele tempo

eu era doida. Ela se trancou, pôs um pauzão assim e trancou a porta. (Farailda Santos, 13.04.2006)

A narrativa da reação violenta que Dona Farailda teve nesse episódio reflete um comportamento considerado condenável para uma “mulher de família”. Ela conta que o marido ficou revoltado com sua reação, visto que ele não aceitava o fato de ela querer ser “diferente das outras mulheres” que aceitavam e naturalizavam a infidelidade dos maridos: “Aí chegou se pôs em pé assim e disse: você foi curiar pra ver, num foi? Você viu? Todo homem tem mulheres e as mulheres num faz nada disso. Você que é a bonita!” (09.02.2011) Para ela, esse comportamento masculino é inaceitável, sendo a fidelidade uma das condições apresentadas ao atual marido para que o casamento fosse realizado.

Na região pesquisada, as relações extraconjugais masculinas eram naturalizadas, sendo que o fato de um homem casado possuir uma ou várias “amantes” fazia parte das construções de masculinidade hegemônicas. Quanto mais mulheres um homem “possuísse”, mais “macho” ele era considerado (VASCONCELOS, 2007). Essa não é uma visão presente apenas no sertão baiano, tendo sido construída historicamente nas sociedades ocidentais.

Algumas reflexões podem ser feitas a partir da fala apresentada acima. Além de Deus, o diabo também parece ser responsável pelas reações de Dona Farailda. A alusão ao poder do “inimigo” é frequentemente utilizada em narrativas nas quais os agentes praticaram algum tipo de violência. É uma forma de se eximir da responsabilidade de ações condenadas socialmente. No caso em questão, Dona Farailda não estava desviando tanto do papel de “esposa traída”. De forma geral, em sociedades marcadas por fortes hierarquias de gênero, como é o caso de Serrolândia, é muito comum que as esposas reajam violentamente contra as amantes do marido, uma vez que este é visto como um bem adquirido. Raramente as mesmas atingem o cônjuge, considerado muitas vezes como vítima da astúcia das “mulheres perigosas”, “destruidoras de lares”.

Outro ponto que chama a atenção na narrativa é a apropriação de um símbolo tido como masculino para realização de uma ação violenta: o chapéu. O uso deste teria sido uma estratégia de Dona Farailda para não ser

⁶ Na região pesquisada, “os fatos” a que Dona Farailda se refere dizem respeito às vísceras do corpo humano.

reconhecida ou uma apropriação simbólica de um lugar masculinizado?

Embora tenha reagido de forma violenta contra outra mulher, Dona Farailda não naturalizou a atitude do marido, afastando-se dele, sendo necessária a intervenção do pai e de um dos irmãos (os homens da sua família) para a reconciliação do casal, segundo narra em uma entrevista.

De forma geral, embora Dona Farailda não se submeta às regras sociais, seu discurso é normativo. Ela reproduz em sua narrativa valores “tradicionais” como a defesa da família e do casamento monogâmico, vistos ambos na perspectiva heteronormativa, ao mesmo tempo em que tem práticas que parecem subverter normas estabelecidas para as mulheres daquela comunidade. Para essa reflexão utilizo os conceitos de “tática”⁷ de Michel de Certeau (2009), procurando compreendê-la como uma mulher que subverte sem o enfrentamento direto, agindo no campo oposto sem propor um contrapoder e o de “paradoxo”⁸ de Joan Scott (2002), na perspectiva de positivar ações aparentemente contraditórias. Infelizmente não é possível desenvolver aqui esses conceitos devido os limites de espaço do artigo.

Dialogo ainda com o conceito de “subjativação” (FOUCAULT, 1984), buscando compreender como Dona Farailda foi-se se reinventando cotidianamente; rompendo com formas de sujeição presentes no contexto vivido, ela vai produzindo novos modos de “ser no mundo”, construindo possibilidades de

⁷ De acordo com Certeau (2009, p. 100) a “tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia *Von Bullow*, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço visível e objetivável. (...) Em sua densidade paradoxal esta palavra destaca a relação de forças que está no princípio de uma criatividade intelectual tão tenaz como sutil, incansável, mobilizada à espera de qualquer ocasião, espalhadas no terreno da ordem dominante, estranhas às regras próprias da racionalidade e que esta impõe com base no direito adquirido de um próprio.

⁸ Para Scott (2002, p. 29) “os paradoxos a que me refiro não são estratégias de oposição, mas elementos constitutivos do próprio feminismo. A história do feminismo é a história das mulheres que só tiveram paradoxos a oferecer não porque – como queriam os misóginos – a capacidade racional da mulher seja deficiente ou a essência de sua natureza seja fundamentalmente diferente, nem porque o feminismo ocidental, de algum modo, não conseguiu alinhar teoria e prática, mas porque o feminismo ocidental e historicamente moderno é constituído por práticas discursivas de política democrática que igualaram individualidade e masculinidade.”

“invenção de si”. Nossa personagem “costurou” seu itinerário a seu modo, mas não apenas “viveu a vida”, como também teceu ideias, criando um mundo no qual os limites do contexto foram sendo taticamente rompidos, como em uma dança em que os passos já existem, mas os pares podem reinventar a forma de bailar.

A seguir apresentaremos outra personagem sertaneja que, através da sua criatividade de artista, também inventou formas de ser e de estar no mundo, rompendo com a normatividade, mas ao mesmo tempo, apropriando-se dela como forma de sobrevivência. A diferença entre eles é que enquanto Dona Farailda é associada ao masculino quando recusa o lugar “reservado” às mulheres naquela sociedade: submissa, assexuada e deserotizada, o Sr. José Carvalho teve que se defrontar com as exigências de uma masculinidade, na qual, não havia espaço para a “dança”, para a presença de um corpo flexível e de uma cabeça flutuante que o mundo das artes lhes proporcionou.

3.2 Senhor Zé D’Almerinda: O artista

O senhor José Carvalho, mais popularmente conhecido como Zé D’Almerinda, nasceu em 1910, na cidade de Senhor do Bonfim. Oriundo de uma família com poucos recursos financeiros e mesmo tendo pouca escolaridade foi criador de um estilo próprio de teatro, denominado por SILVA (2008) de “quintal-teatro”. Inicialmente no quintal da sua casa e posteriormente em escolas e teatros da cidade⁹ produziu, entre os anos de 1930 a 1960, variados gêneros teatrais a exemplo de dramas sacros, números musicais, comédias de picadeiro, com ênfase nos melodramas circenses.

A primeira vez que escutei a sua fascinante história, fui tomada por diferentes sentimentos. Por um lado, senti-me completamente encantada e entusiasmada

⁹ A transferência das apresentações dos “dramas” para os auditórios do Ginásio Sagrado Coração ou Marista (fundado por volta da década de 1940) e do Instituto de Assistência à Infância/Salão Paroquial (fundado na década de 1950) se deu porque além de suas encenações começarem a ganhar maior visibilidade na cidade, a estrutura das citadas instituições era mais adequada a esse tipo de atividade. Além disso, é importante assinalar que Zé D’Almerinda sempre teve uma boa relação com os padres da cidade.

para saber mais sobre esse homem de teatro, mas, por outro, tive uma sensação de curiosidade perpassada por inquietações, o que me levou a suscitar algumas questões: como é possível a história oficial ter conseguido apagar informações tão preciosas para as populações do Brasil e especialmente para as das pequenas cidades do Brasil? Porque nunca ou quase nunca ouvimos falar dessas histórias na Universidade e nos espaços formais de educação em geral?

O estudo de Silva revela que no semiárido baiano, na primeira metade do século XX, existiu um cenário artístico muito movimentado e rico de expressões diversas, com grande circulação de espetáculos e mesmo de produções locais. Ao ler cuidadosamente sua dissertação, que resultou em mais de 300 páginas, pude constatar que as fontes, métodos e teorias apresentadas traziam uma admirável clareza à narrativa, alinhando sentidos a essa história. A utilização rigorosa dos dados, com cruzamento das fontes orais¹⁰ e escritas,¹¹ além da bibliografia especializada sobre o tema, resultou em um trabalho bem fundamentado, pautado por princípios da chamada Nova História Cultural (BURKE, 1992) na qual personagens antes invisibilizadas pela história passam a ter lugar num processo de reescrita da história oficial.

Tal cenário nos leva a refletir o quanto o poder simbólico (BOURDIEU, 2005) presente nos discursos sobre quem somos ou o que podemos ser, ratificado por uma bibliografia canônica que nos é apresentada como verdade, afeta nosso olhar sobre o mundo e nossa forma de fazer pesquisa/ciência. A história do Brasil, de um modo geral, e a história das artes no Brasil, em especial, sempre nos foi contada a partir de determinados pontos de vista e, mais especificamente, a partir de determinadas regiões. No caso da história da arte, a bibliografia a que temos acesso, a chamada bibliografia clássica é, até hoje, centrada no eixo Rio-São Paulo. Tudo o que fora produzido para além desse

circuito era, e às vezes ainda é, estudado como algo exótico, raro e excepcional.¹²

Mas, voltemos ao tema proposto do artigo que é o das releituras de gênero no sertão e a história desse homem das artes. Além de ser um homem de teatro, atuando como diretor, dramaturgo, cenógrafo, ator, iluminador e figurinista, o Sr. Zé D'Almerinda experimentou antes outras profissões, como sapateiro e chofer de praça. Na comunidade onde residia atuou em diversas frentes, às vezes por aptidão, outras por necessidade, assumindo diversificados papéis a exemplo de: “escrevedor” de cartas, “aplicador” de injeções, orador de velório, restaurador de esculturas sacras, decorador de festas, baloeiro¹³ e artesão (produzia brinquedos de madeira e caixões de defunto). Todas essas atividades, sem dúvida, foram de grande importância para o aprofundamento e expansão do seu processo criativo, mas, certamente o que lhe auxiliou ou mesmo lhe possibilitou atuar e investir no fazer teatral foi o seu trabalho formal como estafeta na Viação Férrea Federal do Leste Brasileiro.

Tal profissão lhe propiciava um rendimento razoável, sendo um emprego considerado de bom nível, na época, para um jovem com pouca escolaridade. Além de conseguir manter a família (casou-se em 1943 com Alexandrina Alves e teve quatro filhos), o Sr. Zé D'Almerinda alugou uma casa grande onde, no quintal, construiu um tablado de madeira, equipou o espaço com 100 cadeiras e lá realizava os ensaios e as apresentações das peças. O trabalho na Leste também possibilitava a apreciação de variados espetáculos, o que, sem dúvida, foi essencial para o seu aprimoramento artístico. Apesar de exercer uma profissão com carga horária sistemática e dar conta de uma família com quatro filhos, José Carvalho conseguiu realizar um número expressivo de espetáculos de variados gêneros, sendo alguns de sua autoria, outros adaptados. Tais espetáculos contavam com grande envolvimento da comunidade local, que além de assistir aos dramas com entusiasmo, colaboravam com a realização dos mesmos, como

¹⁰ Entrevistas com pessoas que conviveram e/ou participaram dos processos criativos realizados por José Carvalho.

¹¹ Foram utilizados jornais de Senhor do Bonfim, com ênfase no semanário Correio do Bonfim publicado ininterruptamente de 1912 a 1942, que continha uma página dedicada ao teatro, uma espécie de coluna de crítica teatral.

¹² É importante salientar que há um movimento por parte de alguns estudiosos da história do teatro no Brasil, a exemplo da professora da UNIRIO Ângela Reis, de ampliar o registro e circulação de histórias como a do Senhor José Carvalho.

¹³ Fabricante ou pessoa que solta balões.

podemos conferir nas palavras de Reginaldo Carvalho da Silva e no depoimento de uma vizinha do artista:

No caso do nordestino José Carvalho, a relação com o circo-teatro resultou na criação de um teatro popular fruído por moradores de Senhor do Bonfim e de outras cidades do Piemonte Norte do Itapicuru, onde as peças *Família maldita*, *Condenado inocente*, *Filho do mar*, *Suplício materno*, *A louca do jardim*, entre outras, foram apresentadas. (SILVA, 2010, p. 08)

Ele fazia um palco. Tinha ensaios por um bocado de dia pra dizer o que é que iam fazer: se era poesia, se era cantiga, se era samba, aí a pessoa dançava, sambava ali... E naquele dia do drama, era grátis. Botava muitas cadeiras dos vizinhos, porque o quintal dele era enorme. Botava lâmpadas e aí ficava ali fazendo drama. Ele tinha muita cadeira, mas não dava pra multidão de gente. Então ele pedia aos vizinhos que tinham banco levar. Aqui mesmo tinha dois bancos que ele levava, levava cadeiras... À noite a gente ia pra lá assistir aquele drama. O palco era alto, de tábua, que era pro povo poder sambar. E enfeitava, botava cortinas... Ficava lindo! (Maria Valdete Pereira dos Santos, 24.07.2007).

No início dos anos 1940, como acontece com muitas almas circenses espalhadas pelo Brasil, o Sr. Zé D'Almerinda saiu de Senhor do Bonfim, seguindo um circo.¹⁴ Segundo SILVA (2008), ele viveu intensamente a experiência circense durante aproximadamente seis meses. Porém, em função da morte do pai, teve que retornar para casa para assumir um lugar que, comumente nos interiores do Brasil estava reservado ao filho mais velho, o lugar de liderança da família na ausência do pai, tanto no sentido do sustento da casa, quanto no direcionamento do futuro daquele coletivo.

É interessante pensar como o tempo e o lugar podem interferir decisivamente no destino das pessoas, mas, nesse caso, podemos afirmar que a nossa personagem conseguiu transmutar sua rota, aparentemente tão pré-determinada por seu contexto. O que me parece que Zé D'Almerinda consegue fazer é, de certo modo, subjetivar a sua existência, no sentido Deleuzeano,¹⁵ sendo capaz de reinventar-se para viver intensamente o seu sonho/desejo, conseguindo conciliar a vida de pai admirado, marido, bom vizinho e provedor da família, com a vida de artista, inventor, criativo, transgredindo a ordem vigente, como é possível perceber no depoimento da sua filha Lourdinha:

¹⁴ Em 1941 acompanhou a trupe do Circo Merediva.

¹⁵ Para Gilles Deleuze (2000, p. 142) a subjetivação é compreendida como “a produção dos modos (próprios) de existência ou estilos de vida. (...) a subjetivação se distingue de toda moral, de todo código moral: ela é ética e estética, por oposição à moral que participa do saber e do poder”.

E o Arraial da mesa, eu já disse? Ele fazia na mesa da casa lá na Rua José Jorge. Ele botava a placa bem grande: ‘Arraial da Tapera’, aí fazia as casinhas, a igreja, o cruzeiro, as fogueiras com palitos de fósforos e uns papéis celofanes e fazia uma instalação por debaixo da mesa. Quando acendia as fogueirinhas, todas ficavam iluminadas... Fez o grupo ‘Marinez e Sua Gente’, com a zabumba, sanfona. Ele comprava as bonecas de plástico, fazia a roupa caipira, botava o chapéu de cangaceiro... Eu tinha um retrato de binóculo, mas sumiu. No São João a casa enchia com os blocos de São João e o pessoal que ia olhar. O povo ia mais no dia 23, era muita gente, muita comida. (...) **Teve um ano que meu pai saiu fantasiado de Carmen Miranda.** Eu me lembro ainda: com uma coisa cheia de fruta na cabeça. Meu pai gostava muito de Carmen Miranda. Aí ficaram falando... (Maria de Lourdes Carvalho da Silva, 08.04.2007)

Considero esse depoimento muito interessante, tendo em vista que é trazido pela filha o registro dos feitos e criações do pai que vão além das peças de teatro. É possível perceber com clareza que sua fala está permeada por um teor de admiração e saudade. Outra questão presente no depoimento e que nos dá pistas para perceber que não devia ser fácil ser filha desse inventor e pai fora do padrão, é quando Dona Lourdes, finaliza essa entrevista com a frase: “aí ficavam falando”...

Embora a vigilância sobre os corpos femininos ainda hoje seja exercida de forma contundente e impiedosa para as mulheres, nas regras discursivas das hierarquias de gênero há também dispositivos de controle sobre os corpos masculinos. Ao analisar o ideal de masculinidade posto na figura do "cabra macho", Albuquerque Jr define:

(...) Talvez possamos encontrar esta verdade do macho observando o seu corpo. Corpo que não deve deixar escapar nenhum gesto, nenhuma atitude, nenhum traço que possam ser definidos como femininos. Um corpo retesado, em permanente estado de tensão, corpo sempre com músculos definidos e em alerta, nenhum relaxamento, nenhuma lassidão. Nenhuma delicadeza, corpo rústico, rude, quase em estado de natureza, recendendo a suor e testosterona, viril, másculo. (...) Corpo que não deve vagar, divagar, se dispersar, errar, se dividir, se desorientar, delirar, gingar, rebolar (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 1 e 4)

Nesse sentido, espera-se do "macho" fortaleza e domínio de si e do outro. No caso do sertanejo, o "cabra macho" por excelência, essas características são supervalorizadas em função da vida difícil que a natureza lhe proporcionou. Com a exigência de um

corpo rígido, sem sentimentos, sem delicadeza provavelmente não há espaço para a arte ou para a fantasia. Um artista, especialmente de teatro e circo, artes do corpo por excelência, rompe com esse ideal de masculinidade. É provável que o "falatório" citado pela filha do Sr. Zé quando este se veste de Carmem Miranda esteja relacionado a esta idealização do macho sertanejo.

Para realizar seus empreendimentos artísticos o Sr. José Carvalho dialogou com maestria com os mais diferentes tipos de parceiros sem com isso causar conflito direto, fato que considero importante ressaltar. Para a construção dos seus figurinos, por exemplo, contava, especialmente, com a parceria de uma vizinha e comadre que costurava para algumas meretrizes da cidade, que moravam nas proximidades da sua casa. Como podemos ver no depoimento abaixo, algumas dessas prostitutas, frequentavam a sua casa, a convite dele, o que certamente dava o que falar:

Elas vinham para as peças. A Isaurinha era bem luxuosa... Ia assistir. Maria Costeleta... A Maria Costeleta era bonita, viu? Quando meu pai realizava meu aniversário, fazia o convite e ela dizia que não ia porque não era pra ela estar naquele meio, porque no outro tempo era assim, não é? Depois que ela ia, no outro dia, levava o meu presente e meu pai guardava o bolo, as coisas... Ela se dava muito com meu pai. Ela entrava pelo portão, pelo quintal, ainda me lembro. Sempre que tinha festa, meu pai chamava, mas ela não ia, só ia no outro dia (Maria de Lourdes Carvalho da Silva, 08.04.2007).

Ao mesmo tempo em que convivia com pessoas de "comportamento condenável" pela sociedade, o Sr. José tinha uma boa relação com os padres da Igreja Católica, além de realizar troca de ideias e experiências no campo do teatro; por diversas vezes doou parte da bilheteria para obras da igreja, chegando a ocupar espaços vinculados a instituições católicas, como podemos ver no texto de Silva:

Tanto o *Salão Paroquial* quanto o *Ginásio Marista* eram espaços apropriados para abrigar as peças de José Carvalho, não só pela estrutura física, mas também por razões ideológicas. A administração desses auditórios tinha fundamentos religiosos em função de serem desdobramentos institucionais da Igreja Católica e esses melodramas pregavam os valores da família, da honra e da justiça, temas sempre presentes na pauta cristã. (2008, p. 152)

Provavelmente por conta dessa relação amigável e respeitosa e devido a sua habilidade também com as relações pessoais, o nosso artista conseguiu ir ocupando cada vez mais espaços culturais com maior

visibilidade na cidade para apresentar seus espetáculos.

4. Considerações finais

Histórias como essas, existem em diversos recantos desse imenso país criativo, escondidas, esquecidas e invisibilizadas por uma lógica colonial de contar a história, na perspectiva do Sujeito Humano Universal: homem (macho), branco, cis/heterossexual, cristão, rico e "bem comportado", na qual o "outro" é não apenas estranhado, como inferiorizado, negado e estigmatizado.

Trazer à tona personagens como Dona Farailda e o Sr. José Carvalho rompe com a lógica dessa negação, construindo possibilidade para que esse "outro" se veja, se perceba como possível, como existente e como presença positiva. Para além de sertanejos, esse homem e essa mulher foram capazes de romper o cerco das definições do masculino e feminino, recriando a vida, buscando formas de ser e de afirmar os seus desejos, mas ao mesmo tempo dialogando com as regras discursivas do espaço e tempo em que viveram. O encontro entre eles se dá na capacidade de inventar formas próprias de sobrevivência, ela casando-se várias vezes e intitulando-se uma "juíza popular" e ele realizando suas "estripulias" no quintal de sua casa, para não ter que romper com as obrigações de macho responsável pelos descendentes.

No entanto, não podemos perder de vista que, por mais que essas personagens sejam singulares, é provável que nesse sertão afora haja tantos e tantas Faraildas e Zés, rompendo as barreiras dos dispositivos de poder que afirmam um modo de ser feminino e masculino, de ser sertanejo e sertaneja. Que estejamos atentas/os para encontrá-los, visibilizá-los e desconstruirmos as figuras do "cabra macho" e da "mulher séria".

Entrevistas citadas

Farailda Santos. Entrevista concedida a Tânia Mara Pereira Vasconcelos no dia 13.04.2006

Farailda Santos. Entrevista concedida a Vânia Nara Pereira Vasconcelos no dia 28.05.2010.

Farailda Santos. Entrevista concedida a Vânia Nara Pereira Vasconcelos no dia 03.08.2010.

Farailda Santos. Entrevista concedida a Vânia Nara Pereira Vasconcelos no dia 09.02.2011.

Farailda Santos. Entrevista concedida a Vânia Nara Pereira Vasconcelos no dia 15.11.2011.

Maria Valdete Pereira dos Santos. Entrevista concedida a Reginaldo Carvalho da Silva no dia 24.07.2007

Maria de Lourdes Carvalho da Silva. Entrevista concedida a Reginaldo Carvalho da Silva no dia 08.04.2007.

Maria de Lourdes Carvalho da Silva. Entrevista concedida a Reginaldo Carvalho da Silva no dia 08.04.2007.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino*. Maceió: Edições Catavento, 2003.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2000.

BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BORGES, Vavy Pacheco. “Desafios da memória e da biografia: Gabrielle Brune-Sieller”. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA Márcia (Orgs.). *Memória e Ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. pp. 287-312.

BORGES, Vavy Pacheco. *Em busca de Gabrielle*. São Paulo: Alameda casa editorial, 2009.

BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História – novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.

FALCI, Miridan Knox. “Mulheres do sertão nordestino”. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social” In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-215.

SCHMIDT, Benito Bisso. “Nunca houve uma mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher ‘excepcional’”. In: GOMES, Ângela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso. (Orgs.). *Memórias e narrativas (auto) biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 155-171.

SCOTT, Joan. *A cidadã paradoxal. As feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Os dramas de José Carvalho: ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. “Os dramas de José Carvalho”. In.: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – GT Teatro Brasileiro*. São Paulo, Memória ABRACE Digital, 2010, p. 1-6. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/reginaldocarvalho/dramasdejosecarvalho.pdf>

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VASCONCELOS, Claudia P. *Ser-Tão Baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*. Salvador: EDUFBA, 2011.

VASCONCELOS, Vânia N. P. *Evas e Marias em Serrolândia: práticas e representações acerca das mulheres em uma cidade do interior (1960-1990)*. Salvador: EGBA, Fundação Pedro Calmon, 2007.

_____. *É um romance minha vida” - Dona Farailda - uma “casamenteira” no sertão baiano*. Salvador: EDUFBA, 2017.