

ELTON BRUNO SOARES DE SIQUEIRA

**A CRISE DA MASCULINIDADE NAS DRAMATURGIAS DE
NELSON RODRIGUES, PLÍNIO MARCOS E NEWTON MORENO**

RECIFE – 2006

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ELTON BRUNO SOARES DE SIQUEIRA

**A Crise da Masculinidade nas Dramaturgias de
Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**

**Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
da UFPE para obtenção do grau de
Doutor em Teoria da Literatura.**

**ORIENTADORA: MARIA DA PIEDADE
MOREIRA DE SÁ**

RECIFE – 2006

Siqueira, Elton Bruno Soares de
A crise da masculinidade nas dramaturgias de
Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno
/ Elton Bruno Soares de Siqueira. – Recife : O
Autor, 2007.
323 folhas : il., fotog.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

Inclui bibliografia e anexos.

1.Literatura brasileira. 2. Dramaturgia. 3.
Estética. 4.Masculinidade. 5. Análise do discurso.
I. Rodrigues, Nelson. II. Plínio Marcos. III. Moreno,
Newton. IV. Título.

869.0(81)
869

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
CAC2007-
37

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS / UFPE

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A
TESE INTITULADA: *"O Mito da Masculinidade nas Dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno"*, DE AUTORIA DE: ELTON BRUNO SOARES DE SIQUEIRA, ALUNO DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14 horas do dia 12 de janeiro de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a tese de doutorado intitulada: O MITO DA MASCULINIDADE NAS DRAMATURGIAS DE NELSON RODRIGUES, PLÍNIO MARCOS E NEWTON MORENO, de autoria de Elton Bruno Soares de Siqueira, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Maria da Piedade Moreira de Sá (Orientadora), Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola, Prof. Dr. Marcos Araújo Bagno, Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel. Sob a Presidência da primeira, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof. Maria da Piedade Moreira de Sá: *Aprovado com distinção*, Prof. Anco Márcio Tenório Vieira: *Aprovado com distinção*, Prof. Alfredo Adolfo Cordiviola: *Aprovado com distinção*, Prof. Marcos Araújo Bagno: *Aprovado com distinção*, Prof. Diógenes André V. Maciel: *Aprovado com distinção*. Em seguida, a prof. Maria da Piedade Moreira de Sá, comunicou ao candidato Elton Bruno Soares de Siqueira, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaias Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 12 de janeiro de 2007.

Elton Bruno Soares de Siqueira
- Maria da Piedade Moreira de Sá
- Diógenes André Vieira Maciel
- Anco Márcio Tenório Vieira
- Marcos Araújo Bagno

Confir. c/ o original,
em 13.02.07

Dr.
Diva Maria do Rego B. e Albuquerque
Secretária
UFPE Programa de Pós-Graduação em Letras
SIAPE 1132312

Resumo

Partindo do suposto de que a literatura corresponde a um discurso que se insere num contexto cultural e, por isso, marcado ideologicamente, propomo-nos investigar como o teatro brasileiro, a partir de Nelson Rodrigues, expressa indícios de uma crise dos valores masculinos hegemônicos. O mito moderno da masculinidade é problematizado a partir da análise da obra de três escritores de considerável destaque na produção dramatúrgica brasileira moderna e contemporânea: Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno. O *corpus* da pesquisa é composto de seis peças: ***Perdoa-me por me traíres*** (1957) e ***O beijo no asfalto*** (1961), de Nelson Rodrigues; ***Dois perdidos numa noite suja*** (1966) e ***Navalha na carne*** (1967), de Plínio Marcos; ***Dentro*** (2002) e ***Agreste*** (2004), de Newton Moreno. O objetivo principal da pesquisa foi caracterizar a forma em que cada autor trabalha as personagens masculinas ou os discursos masculinos em suas peças, a fim de deduzir uma gama de valores concernentes à questão da masculinidade. Outros objetivos, mais específicos, orientaram a investigação, como: identificar que recursos discursivos, presentes nessas dramaturgias, contribuem para criar alteridades masculinas; interpretar como essas alteridades corroboram a crise dos referentes masculinos; investigar que relações possíveis podem ser apontadas entre a forma dramatúrgica e o tema abordado. Para tanto, nos valemos de algumas orientações metodológicas da Análise Crítica do Discurso Literário, baseando-nos, sobretudo, em Fairclough (2001), para uma abordagem crítica do discurso, o que nos fez intervir sobre a materialidade lingüística e estética dos textos, sem perder de vista os objetivos e as finalidades que fazem da nossa pesquisa uma investigação do caráter político da produção dramatúrgica brasileira, e em Bakhtin (1981a), para as considerações sobre a arte literária. Demonstramos que as peças de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno, além das inovações formais, trataram de temas pertinentes ao homem contemporâneo, oferecendo uma concepção lúcida do mundo pós-Segunda Guerra e de suas contradições. Constatamos que o discurso masculino nessas dramaturgias converge para a idéia de que o homem, inserido no mundo contemporâneo, se depara com situações e tipos de relações sociais não mais condizentes com o quadro de referências que ele tinha de sua própria imagem masculina — o sistema de crenças burguês.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia; estética; discurso; masculinidade.

Abstract

Starting from the hypothesis that literature corresponds to a discourse which is part of a cultural context, hence ideologically marked, we aim to investigate how the Brazilian theatre, from Nelson Rodrigues on, expresses signs of a crisis in the hegemonic male values. The modern myth of masculinity is studied by the analysis of the works of three playwrights of considerable importance in the modern and contemporary Brazilian dramaturgy: Nelson Rodrigues, Plínio Marcos and Newton Moreno. The research *corpus* is composed of six plays: *Perdoa-me por me traíres* (1957) and *O beijo no asfalto* (1961), by Nelson Rodrigues; *Dois perdidos numa noite suja* (1966) and *Navalha na carne* (1967), by Plínio Marcos; *Dentro* (2002) and *Agreste* (2004), by Newton Moreno. The main objective was to characterize the way how each author deals with the male characters or the male discourse in their plays, so as to deduce an array of values concerning the issue of masculinity. Some other more specific objectives also guided the investigation, such as: to identify which discourse resources, present in those dramaturgies, contribute to create male alterities; to interpret how these alterities corroborate the crisis of the male referents; to investigate which possible relations can be pointed out between the dramaturgic form and the theme addressed. To do so, we used some of the methodological orientations of the Critical Analysis of the Literary Discourse, based, mainly, on Fairclough (2001), to achieve a critical approach to the discourse, which made us intervene in the linguistic and aesthetic materiality of the texts, without losing sight of the objectives and aims which make our research an investigation of the political character of the Brazilian dramaturgic production; and on Bakhtin (1981a), for the considerations about the literary art. We show that the plays by Nelson Rodrigues, Plínio Marcos and Newton Moreno, besides bringing formal innovations, addressed themes which pertain to the contemporary man, offering a lucid conception of the post-II World War reality and its contradictions. We have concluded that the male discourse in those dramaturgies converges to the idea that the man, as part of the contemporary world, comes across situations and types of social relations which do not agree anymore with the reference he had of his own image as a male - the bourgeois belief system.

KEYWORDS: dramaturgy; aesthetics; discourse; masculinity.

Résumé

En partant de l'hypothèse selon laquelle la littérature correspond à un discours qui s'insère dans un contexte culturel et, donc, idéologiquement marqué, on se propose de chercher comment le théâtre brésilien, à partir de Nelson Rodrigues, exprime des indices d'une crise des valeurs masculines hégémoniques. Le mythe moderne de la masculinité est mis en question à partir de l'analyse de l'œuvre de trois écrivains d'une importance considérable dans la production dramaturgique brésilienne moderne et contemporaine: Nelson Rodrigues, Plínio Marcos et Newton Moreno. Le *corpus* de la recherche est composé de six pièces: *Perdoa-me por me traíres* (1957) et *O beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues; *Dois perdidos numa noite suja* (1966) et *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos; *Dentro* (2002) et *Agreste* (2004), de Newton Moreno. Le but de ce travail est de caractériser la manière dont chaque auteur travaille les personnages masculins ou les discours masculins dans ses pièces, afin de déduire une gamme de valeurs concernant la question de la masculinité. D'autres buts, plus spécifiques, ont orienté la recherche, à savoir: identifier quels recours discursifs, présents dans ces dramaturgies, contribuent à créer des altérités masculines; interpréter comment ces altérités corroborent la crise des référents masculins; chercher quelles relations possibles on peut remarquer entre la forme dramaturgique et le thème abordé. On a utilisé quelques orientations méthodologiques de l'Analyse Critique du Discours Littéraire, en se basant surtout sur Fairclough (2001), pour une approche critique du discours, intervenant sur la matérialité linguistique et esthétique des textes, sans perdre de vue les objectifs et les finalités qui font de notre travail une recherche sur le caractère politique de la production dramaturgique brésilienne; et sur Bakhtin (1981a), pour les considérations sur l'art littéraire. On a démontré que les pièces de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos et Newton Moreno, outre les innovations formelles, nous ont offert des thèmes qui traitent de l'homme contemporain, en apportant une conception lucide du monde post-Deuxième Guerre mondiale et de ses contradictions. On a constaté que le discours masculin dans ces dramaturgies converge vers l'idée selon laquelle l'homme, inséré dans le monde contemporain, affronte des situations et types de relations sociales non plus équivalentes au système de référence qu'il a eu de sa propre image masculine — le système de croyance bourgeois.

MOTS-CLÉS: dramaturgie; esthétique; discours; masculinité.

Agradecimentos

Meu profundo agradecimento à orientadora e amiga Piedade de Sá, pelo exemplo de profissionalismo e de dedicação acadêmica. Sem a sua desmesurada paciência, o percurso do Doutorado poderia ter sido incomparavelmente mais espinhoso.

Ao professor e amigo Anco Márcio Tenório Vieira, leitor crítico e profissional comprometido, que sempre me estimulou a perseguir, cada vez mais profundamente, meus objetivos acadêmicos. Valiosos foram seus comentários no Exame de Qualificação desta tese.

Ao professor Alfredo Cordivola, pelos comentários lúcidos e inteligentes na ocasião do Exame de Qualificação.

A Suely Figueiredo, grande amiga e exímia educadora, responsável pelo meu amadurecimento como homem e como pensador.

A Wilde Mary, tia e amiga, que se dispôs a ler parte de minha tese, além de ter oferecido sugestões valiosas para o desenvolvimento teórico deste trabalho.

Ao amigo Wellington Júnior, eterno interlocutor para as questões teatrais. Devo a você o contato com alguns dos títulos que serviram de referência bibliográfica para esta tese.

A Johnny, amigo e interlocutor sagaz. Sua paciência foi fundamental para meus momentos de crise ao longo deste percurso.

A Roberta, que, sempre em nome da amizade, deu-nos apoio em nossos momentos mais difíceis.

A Diva Albuquerque e Eraldo Lins, que, no secretariado do Programa de Pós-Graduação, sempre se mostraram prestativos em resolver as questões solicitadas.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

	PAG.
Introdução	10
PARTE I: DISCURSO E MASCULINIDADE	20
1. Prolegômenos a uma Teoria do Discurso Literário	21
1.1. O ponto de partida: uma concepção de discurso	22
1.2. Análise Crítica do Discurso: Problemas e Métodos	26
1.3. A análise crítica do discurso literário	31
2. Discurso e Ideologia	43
2.1. Ideologia como Crenças Fundamentais de um Grupo	48
2.2. A ideologia nas artes	58
2.3. Discurso literário e ideologia	62
3. Masculinidade em Questão	66
3.1. Gênese do mito moderno da masculinidade	69
3.2. O mito da masculinidade na era contemporânea	80
3.3. O mito da masculinidade no Brasil	90
3.4. A literatura moderna e o mito da masculinidade	102

3.5. Categorias centrais: o <i>discurso masculino burguês</i> e sua <i>alteridade</i>	109
 PARTE II: ANÁLISE DO CORPUS	114
 4. O teatro brasileiro moderno econtemporâneo — situando Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno	115
 5. Nelson Rodrigues	147
 6. Plínio Marcos	189
 7. Newton Moreno	243
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	284
 BIBLIOGRAFIA	288
 ANEXOS	
ANEXO 1: <i>DENTRO</i>	
ANEXO 2: <i>AGRESTE</i>	

Introdução

Nos seus estudos sobre teatro e literatura dramática, Brecht (1898-1956) anuncia o surgimento de uma nova dramaturgia, profundamente marcada pelo teatro épico. Dramaturgo, poeta, teórico, encenador, ele chamou a atenção, direta ou indiretamente, para o caráter ideológico do drama e, por extensão, do teatro. Comprometido com as causas sociais e políticas, seu teatro foi aos poucos evoluindo para um distanciamento da chamada “forma dramática” e para um desabrochar da “forma épica”. Sob clara influência das idéias de Piscator (1893-1966) a respeito de um teatro político, Brecht passou a refletir sobre a ação política pelo e com o teatro. Para o pensador alemão, o teatro deve ser concebido como um espaço de discussão, onde se travam as mais diversas lutas ideológicas, e oferecido aos espectadores como objeto estético a ser observado, analisado e ponderado, a fim de poder despertar neles a consciência e a ação política para a superação das injustiças sociais.

A forma dramática, de tradição aristotélica, era tida por Brecht como ideológica, uma vez que, propondo ao público uma imersão na vivência dos sentimentos, não oferecia outra alternativa além da alienação. Nesse tipo de teatro, o homem e a realidade são apresentados como categorias fixas, imutáveis, naturais, interpretação equivocada para aqueles que, como Brecht, sentiam a necessidade de transformar a realidade em favor do homem, concebido como sujeito histórico e social. O contexto político em que Brecht se inseria era de muita turbulência, e a situação econômica da Europa, sobretudo da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, era caótica. Movimentos sociais reivindicavam melhores condições de vida para o povo. Era um momento que exigia mudança. Brecht utilizou o teatro para promover debates sobre a condição política, econômica e social do homem numa sociedade capitalista cruel.

Brecht estava propondo uma nova forma de conceber a realidade por meio do teatro e, por isso mesmo, elaborou um sistema de idéias para a construção de uma nova cena, com a presença de uma dramaturgia épica e dialética. A nova forma do teatro e do texto dramático deveria ser, portanto, determinada por esse propósito político, fortemente marcado pela ideologia da esquerda.

O pensador alemão compreendeu claramente a natureza ideológica do fenômeno teatral, em que se insere a produção dramatúrgica. Podemos traçar um paralelo entre as idéias de Brecht e a afirmação de Bakhtin (1990) de que todo signo é ideológico. O autor russo insere a literatura nas produções ideológicas, uma vez que ela mantém uma relação dialética com os mais diversos valores sociais. Esses valores determinam a obra não do exterior para o interior, mas são eles mesmos elementos constitutivos da forma que assume o objeto literário.

Partindo do suposto de que a literatura corresponde a um discurso que se insere num contexto cultural e, por isso, marcado ideologicamente, propomo-nos investigar como o teatro brasileiro, a partir de Nelson Rodrigues, expressa indícios de uma crise dos valores masculinos hegemônicos. Apesar de a concepção de masculinidade merecer uma investigação mais atenta, sobretudo em face às transformações sócio-culturais ocorridas no mundo contemporâneo, há muito poucos estudos brasileiros sobre o assunto. O que é ser homem nas sociedades contemporâneas? Qual a função social do homem num mundo dominado pela economia global? Em que medida as idéias atuais sobre o masculino equivalem às idéias próprias das sociedades burguesas dos séculos XVIII e XIX ou delas se afastam? Que é comportamento próprio de homem? Todas essas questões têm estimulado muitas pesquisas, desde os anos 80, sobretudo nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, como França e Inglaterra. No Brasil, contudo, os estudos sobre a masculinidade são ainda muito incipientes. É na tentativa de contribuir de alguma maneira para a discussão sobre o tema que problematizaremos o mito moderno da masculinidade a partir da análise da obra de três escritores de considerável destaque na produção dramatúrgica brasileira moderna e contemporânea: Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno.

Nelson Rodrigues nasceu no Recife, em 1912, mas aos quatro anos de idade foi morar com sua família no Rio de Janeiro. Apesar de ser natural de Pernambuco, produziu uma obra fortemente determinada pela realidade carioca do século XX. Tendo escrito um total de dezessete peças, o dramaturgo ajudou a construir a história do teatro moderno brasileiro. Seu *Vestido de Noiva* (1943) é considerado o marco da moderna dramaturgia brasileira, tanto pela estrutura complexa e inovadora do drama quanto pela aliança estabelecida entre o dramaturgo e o encenador polonês radicado no Brasil, Zbigniew Ziembinski (1908-1978), que assinou a direção do espetáculo mais revolucionário apresentado nos palcos brasileiros até então¹. Com

¹ Além de Sábatu Magaldi (1992; 1993; 1997; 1998) e de Décio de Almeida Prado (1987; 1988; 2001), dois dos mais respeitáveis críticos e historiadores do teatro brasileiro, comungam da tese de ter sido *Vestido de Noiva* o marco do teatro brasileiro moderno Ângela Leite Lopes (1983; 1993; 2000; 2002), João Roberto Faria (1998), Eudinyr Fraga (1998), entre tantos outros intelectuais e críticos, como Manuel Bandeira, Álvaro Lins, Edélcio Mostaço, que tiveram seus comentários reunidos na *Fortuna Crítica* do autor (1993).

Vestido de Noiva, Nelson Rodrigues conheceu a fama, mas suas futuras peças foram responsáveis por muitas polêmicas, todas de ordem moral. Nas suas próprias palavras, ele escrevia um “teatro desagradável”, pela sinceridade com que abordava, explicitamente, temas considerados tabus pela sociedade carioca da segunda metade do século XX.

A dramaturgia de Nelson Rodrigues, pela sua riqueza, suscita discussões as mais diversas, como atestam os estudos sobre sua obra. No entanto, ao que parece, nenhuma análise dos discursos sobre o masculino, presentes em seus textos, foi realizada ainda. Salomão (2000) desenvolve um estudo sobre o feminino e o masculino na obra do dramaturgo, mas seu propósito é analisar a questão de gênero sob um enfoque psicológico, o que termina por redundar numa abordagem estritamente temática. Nossa interesse, entretanto, é realizar uma abordagem, sob enfoque crítico, dos discursos masculinos nas peças de Nelson Rodrigues.

Nosso segundo dramaturgo é, ainda hoje, considerado um escritor maldito, marginal, “aquele que escreve palavrões”, “aquele pirado que vende livro na rua”, “um boca-suja” (LANYI, 1999, p. 14). Plínio Marcos (1935-1999) foi futebolista amador, biscateiro, camelô, estivador e palhaço de circo. Apesar de ter escrito sua primeira peça, *Barrela*, em 1958, só começou a ter sua obra sistematicamente estudada nos anos 80, depois que personalidades como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Paulo Vieira, críticos e historiadores do teatro brasileiro, debruçaram-se com maior rigor sobre as particularidades da dramaturgia de Plínio Marcos². Muitas de suas peças, produzidas em poucas tiragens, estão, hoje, esgotadas no mercado editorial, dificultando o acesso do público leitor à sua obra³.

² Saliente-se que muitos críticos, nos anos 60 e 70, escreveram, em diferentes jornais, resenhas de espetáculos concebidos a partir de textos de Plínio Marcos, elogiando, as mais das vezes, o talento desse dramaturgo. Entre eles, citemos Alberto D'Avessa, Yan Michalski, João Apolinário, Paulo Mendonça, Roberto Freire, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Para a leitura de alguns de seus textos, indicamos o sítio oficial do dramaturgo.

³ Em http://www.pliniomarcos.com/teatro_obraCompleta.htm, consultado de janeiro de 2005 a maio de 2006, encontramos a seguinte listagem das peças do dramaturgo:

TEATROADULTO:

Barrela (1958); *Os Fantoches* (1960) (1^a versão de Jornada de um Imbecil até o Entendimento); *Enquanto os Navios Atracam* (1963) (1^a versão de Quando as Máquinas Param); *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém Chutar* (1965) (2^a versão de *Os Fantoches*); *Reportagem de um Tempo Mau* (1965); *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966); *Dia Virá* (1967) (1^a versão de JESUS-HOMEM); *Navalha na Carne* (1967); *Quando as Máquinas Param* (1967) [2^a versão de *Enquanto os Navios Atracam* (1963)]; *Homens de Papel* (1968); *Jornada de um Imbecil até o Entendimento* (1968) (3^a versão de *Os Fantoches*); *O Abajur Lilás* (1969); *Oração para um Pé-de-Chinelo* (1969); *Balbina de Iansã* (1970) (musical); *Feira Livre* (1976) (opereta); *Noel Rosa, O Poeta da Vila e Seus Amores* (1977) (musical); *Jesus-Homem* (1978) [2^a versão de *Dia Virá* (1967)]; *Sob o Signo da Discoteca* (1979); *Quero, Uma Reportagem Maldita* (1979) (adaptação para teatro do romance do mesmo título, escrito em 1976); *Madame Blavatsky* (1985); *Balada de um Palhaço* (1986); *A Mancha Roxa* (1988); *A Dança Final* (1993); *O Assassinato do Anão do Caralho Grande* (1995) (adaptação para teatro da novela do mesmo título); *O Homem do Caminho* (1996) (monólogo adaptado de um conto do mesmo título, originalmente intitulado *Sempre em Frente*); *O Bote da Loba* (1997); *CHICO VIOLA* (inacabada).

TEATRO INFANTIL: *As Aventuras do Coelho Gabriel* (1965); *O Coelho e a Onça (História de Bichos Brasileiros)* (1988); *Assembléia dos Ratos* (1989); *Seja Você Mesmo* (inacabada).

O universo de que trata a maioria de suas peças é o da marginalidade, dos párias da sociedade. Seu teatro é profundamente comprometido com os problemas sociais urbanos, especificamente da sociedade paulistana da segunda metade do século XX. Nesse ambiente da marginalidade, ocupado sobretudo por sujeitos da classe popular, a tendência maior é encontrarmos valores morais e ideológicos mais conservadores. É sobre esse viés que nossa análise incidirá, investigando os discursos masculinos e os discursos sobre a masculinidade. Por outro lado, enfocaremos as situações-limite em que se encontram as personagens masculinas: ao mesmo tempo em que sustentam um discurso de identidade masculina, costumam ter comportamentos muitas vezes avessos ao ideal burguês de masculinidade, sobretudo no que tange à vivência da sexualidade. Plínio Marcos é um autor ainda pouco estudado nas academias, não obstante a qualidade de seus textos. Quanto à masculinidade na sua obra, nenhum estudo parece ter se detido sobre o tema, o que nos motiva a investigá-lo.

Por fim, o terceiro dramaturgo é pernambucano e nasceu em 1968. Newton Moreno é formado em Artes Cênicas pela UNICAMP e vive em São Paulo desde 1990. Ele é integrante do grupo teatral “Os Fofos Encenam”, onde atua como intérprete. Começou a escrever para o teatro e dirigiu o espetáculo a partir de seu próprio texto, *Deus Sabia de Tudo e Não Fez Nada* (2000). O seu trabalho dramatúrgico, divulgado mediante espetáculos de diferentes diretores, vem sendo reconhecido e aclamado pela crítica paulistana, e começa a se tornar tema de debates acadêmicos, sobretudo na USP e na UNICAMP. A temática homoerótica é uma constante em sua obra, o que nos permite levantar questionamentos a respeito da imagem masculina e dos valores da masculinidade.

Dos três dramaturgos que estudaremos, Newton Moreno é o mais novo, não apenas do ponto de vista cronológico, mas sobretudo do estético, se considerarmos a preocupação por parte do dramaturgo em experimentar novas linguagens, novas formas. O homoerotismo, nas suas mais diversas formas de manifestação social, sinaliza, no mundo contemporâneo, uma crise da noção burguesa de masculinidade. Isso se tornará mais claro na análise do *corpus*.

As peças dos três autores, após uma leitura analítica, nos levaram a formular as seguintes indagações: quais são, nas dramaturgias estudadas, os elementos discursivos da e sobre a masculinidade que revelam uma crise das representações sobre o que vem a ser homem? Que valores masculinos são construídos nessas obras? Há alguma ligação, nas obras que compõem o *corpus*, entre o tema da masculinidade, em suas diversas vertentes, e a forma dramatúrgica, ou seja, a construção estética dos dramas?

Para tentar responder a essas questões, procuraremos, como objetivo principal da pesquisa, caracterizar a forma em que cada autor trabalha as personagens masculinas ou os discursos masculinos em suas peças, a fim de deduzir uma gama de valores concernentes à questão da masculinidade. Entre os objetivos específicos estão: identificar que recursos discursivos, presentes nessas dramaturgias, contribuem para criar alteridades masculinas; interpretar como essas alteridades corroboram a crise dos referentes masculinos; e investigar que relações possíveis podem ser apontadas entre a forma dramatúrgica e o tema abordado.

Trabalharemos com discursos masculinos e com o discurso da masculinidade em seis peças que fazem parte do que se convencionou chamar “moderna dramaturgia brasileira”⁴. São elas:

- de Nelson Rodrigues: ***Perdoa-me por me traíres*** (1957); ***O beijo no asfalto*** (1961);
- de Plínio Marcos: ***Dois perdidos numa noite suja*** (1966); ***Navalha na carne*** (1967);
- de Newton Moreno: ***Dentro*** (2002); ***Agreste*** (2004).

A escolha dos autores deveu-se a dois critérios. Antes de mais nada, eles se encontram inseridos no rol de dramaturgos brasileiros modernos, com obras produzidas substancialmente numa época histórica que equivale ao período contemporâneo, ou seja, pós-Segunda Guerra Mundial. Além disso, são autores que, do nosso ponto de vista, problematizam, cada qual à sua maneira, aspectos intimamente relacionados à masculinidade. Nelson Rodrigues, em suas tragédias cariocas, por exemplo, constrói personagens masculinos que, inseridos num mundo contemporâneo, vêem seus valores masculinos confrontados com valores concebidos na contemporaneidade⁵. Plínio Marcos enfocou personagens masculinas da marginalidade paulistana que se deparam muitas vezes, direta ou indiretamente, com a ambigüidade sexual. Newton Moreno, enfim, apesar de não possuir ainda uma antologia de textos dramáticos satisfatória para, dela, construirmos interpretações de ordem mais genérica, uma vez que se trata de um jovem autor, com uma obra pouco numerosa, trabalhou o tema do homoerotismo nos textos que compõem nosso *corpus*, com implicações decisivas para as discussões contemporâneas sobre a masculinidade.

⁴ Cf. Magaldi (1998). O termo “moderna” no sintagma “dramaturgia brasileira” corresponde à produção dramática produzida no Brasil a partir do Modernismo.

⁵ Valemo-nos da classificação feita por Magaldi (1993) para os textos do dramaturgo: para o crítico, os textos de Nelson Rodrigues se dividem em *Peças Psicológicas*, *Peças Míticas* e *Tragédias Cariocas*.

Para a organização do *corpus*, um dos critérios utilizados foi o cronológico, a fim de delimitar uma fase que vai da década de 1950 à de 2000. Nelson Rodrigues, apesar de ter escrito sua última peça em 1978, teve a maior parte de sua produção dramática compreendida nas décadas de 1940 e 1950. Plínio Marcos, por sua vez, à exceção de *Barrela* (1958), produziu seus textos a partir da década de 1960, tendo escrito sua última peça, *O Bote da Loba*, em 1997. Por fim, Newton Moreno começou a sua produção dramática a partir da década de 2000. Localizadas nas décadas de 1950, 1960 e 2000, respectivamente, as peças que iremos analisar nos permitirão compreender aspectos das produções dramatúrgicas brasileiras na contemporaneidade.

Em relação à escolha dos seis textos dramáticos, seguimos um critério, de certa forma aleatório, uma vez que os discursos masculinos estão presentes, de alguma maneira, em todas as peças da obra dos três dramaturgos. No entanto, procuramos selecionar os dramas que trazem, a nosso ver, o tema da masculinidade mais evidenciado.

No caso de Nelson Rodrigues, por exemplo, *Perdoa-me por me traíres* é uma peça cujo título corresponde a uma fala da personagem Gilberto, marido que pede perdão à esposa, Judite, por ela o ter traído, o que contraria os valores adotados pelo homem “macho” na família burguesa. *O beijo no asfalto*, por sua vez, explora a imagem da imprensa marrom, que, no caso da peça, transforma num fato jornalístico sensacionalista a cena de um transeunte beijando um homem atropelado. Valemo-nos do *Teatro Completo* de Nelson Rodrigues, da editora Nova Aguilar, conforme consta da bibliografia.

Quanto a Plínio Marcos, encontramos em *Dois perdidos numa noite suja* apenas personagens masculinas: dois homens, companheiros de quarto de uma pensão decadente, entram num conflito de forte sugestão homoerótica. *Navalha na carne* é uma peça que contém duas personagens masculinas e uma feminina: o cafetão, a prostituta e o empregado da pensão em que se encontram hospedados os dois primeiros. Há, nesta peça, um discurso masculino violento, no que se refere à forma como o cafetão trata a prostituta e o empregado, assumidamente homossexual. Além do mais, há sugestão de um jogo erótico entre o cafetão e o empregado. Os textos analisados fazem parte de *Plínio Marcos*, da Global Editora, edição à qual estaremos nos reportando.

Newton Moreno, finalmente, explora o homoerótismo nas relações de suas personagens. *Dentro* é uma peça cujo enredo transcorre ao longo de um ato de *fist-fucking* entre dois homens, únicas personagens do texto. O cerne da fábula em *Agreste* corresponde ao relacionamento amoroso entre duas mulheres, uma das quais, travestida de homem, faz sua esposa e toda a cidade acreditarem na falsa identidade sexual. *Dentro* ainda não se encontra publicada, mas teve

sua concreta existência no palco, quando, em 2002, Nilton Bicudo a encenou como parte do projeto *Mostra SESI de Dramaturgia Contemporânea. Agreste* foi encenada por Marcio Aurélio, em 2004, e publicada, nesse mesmo ano, na Revista *Sala Preta*, do Departamento de Artes Cênicas da USP. Soubemos da publicação da peça muito tarde e não conseguimos ter acesso à revista. As duas peças foram cedidas pelo próprio dramaturgo, que nos autorizou a transcrevê-las nos anexos deste trabalho. Portanto, sempre que fizermos referência aos textos, remeteremos o leitor ao Anexo 1, no caso de *Dentro*, e ao Anexo 2, no caso de *Agreste*.

A seleção desses textos, num total de seis peças, foi feita a partir da necessidade de se construir um material empírico suficiente para procedermos a uma análise satisfatória, tendo em vista a formulação de conclusões razoáveis a respeito do tema em questão. Considerando que o estudo da obra teatral completa dos três autores (no caso de Newton Moreno, a obra produzida até o presente momento) poderia suscitar considerações mais enriquecedoras sobre a masculinidade na dramaturgia brasileira, consideramos, para fins de uma análise mais verticalizada, ser imperiosa a delimitação do *corpus* numa amostragem representativa da produção literária dos referidos dramaturgos.

É necessário que o método de análise utilizado compreenda um olhar crítico sobre as manifestações discursivas de e sobre a masculinidade, e sobre as questões ideológicas que envolvem o gênero masculino. Para tanto, nos valemos de algumas orientações metodológicas da Análise Crítica do Discurso Literário, tais como se encontram expostas nos capítulos 1 e 2. Com base nas idéias de Fairclough (2002), conceberemos os discursos masculinos presentes nas peças enfocadas como responsáveis pela construção de identidades e relações sociais, bem como de sistema de crenças e valores sobre o masculino. Compartilhamos do projeto dos analistas críticos do discurso em ressaltar a importância da linguagem na produção, manutenção e mudança das relações sociais de poder. Os nossos textos dramáticos tiveram e têm participação na vida sociocultural brasileira, o que permite uma aplicação concreta dos resultados da pesquisa. Ou seja: por nos basearmos numa dimensão sociocultural, acreditamos que nosso estudo está potencialmente habilitado a fornecer descrições não apenas formal, mas culturalmente significativas.

A análise partirá da materialidade lingüística (léxico, sintaxe, organização textual) e estética (elementos ou estratégias retóricas, elementos de criação textual e aspectos formais da estrutura textual, como a questão dos gêneros literários), sem perder de vista os objetivos e as finalidades que fazem da nossa pesquisa uma investigação do caráter político da produção dramatúrgica brasileira.

Consideraremos, também, as avaliações sociais sobre a masculinidade e como elas correspondem às esferas ideológicas, constituindo a obra literária não somente do exterior, mas também se apoiando nos elementos estruturais intrínsecos. Esta será a contribuição de ordem estética que pretendemos oferecer às discussões sobre o texto teatral.

O trabalho se divide em duas partes. Na primeira, construímos nosso objeto teórico, que servirá de aporte para a análise a ser desenvolvida na segunda parte.

O primeiro capítulo é dedicado à exposição de alguns princípios para uma teoria do discurso literário. A perspectiva adotada é a da Análise Crítica do Discurso (ACD), que estuda as manifestações discursivas a partir de elementos lingüísticos. Vale salientar que compreendemos o texto literário como uma manifestação discursiva e, por isso, não deve ser estudado sob um enfoque imanentista. Essa informação é relevante na medida em que nossa concepção teórica não se insere no paradigma estruturalista francês, vigente na segunda metade do século XX, cujos estudos se voltavam para a relação entre estruturas lingüísticas, na esteira da lingüística saussuriana, e estruturas literárias, de modo que, em muitas obras estruturalistas, encontrávamos termos como “gramática da narrativa”, “processos metafóricos e metonímicos na atividade de criação literária” etc.

Acreditamos que as condições de produção são extremamente significativas para a leitura e interpretação do texto literário. Fatores como momento histórico, relações sócio-político-econômicas e ideológicas deixam de ser concebidos como simples e descomprometido “entorno” e passam a ser interpretados como elementos estruturantes da obra literária. Daí a necessidade de partir da base lingüística, por meio da qual se realiza a obra, para depreendermos valores e informações que estão ocultas — ou pressupostas ou subentendidas — e que contribuem para a avaliação e apreciação do texto literário num determinado contexto histórico e social.

Para maior clareza do conceito de ideologia, realizamos, ao longo do segundo capítulo, uma investigação mais detida das diversas acepções que o termo assume. Nossa objetivo, por ora, não é construir uma definição de ideologia, tarefa árdua para as ciências humanas. Procuramos delimitar o fenômeno e propor a concepção que será adotada na análise. Além disso, propomos uma reflexão sobre as determinações ideológicas do pensamento estético e da criação da obra artística. Por fim, retomamos a discussão apresentada no capítulo 1 e reforçamos o caráter ideológico da produção literária.

No capítulo 3, delimitando ainda mais os tipos de ideologias que serão alvo de nossa análise, apresentamos os valores sociais atribuídos à masculinidade, com enfoque nos períodos moderno e contemporâneo. Fundamentado em Cecchetto (2004), Foucault (1999; 2001a;

2001b), Oliveira (2004) e Mosse (1996), procuramos caracterizar os valores burgueses de masculinidade e compreender em que sentido eles, de maneira geral, se encontram em crise no mundo contemporâneo. A partir de Gilberto Freyre (1996; 1998), de James Naylor Green (2000) e de Trevisan (2002), investigamos valores e comportamentos do e sobre o homem na sociedade do Brasil colonial, imperial e republicano. Concluímos o capítulo com a citação de alguns textos da literatura européia e brasileira que mantiveram, conscientemente ou não, pouco importa, relação com valores masculinos burgueses.

A segunda parte do trabalho é dedicada à análise do *corpus*. Como exigência de nosso método, dedicamos o Capítulo 4 a um breve panorama da produção teatral brasileira, partindo da eclosão do Modernismo no Brasil até o surgimento do que veio a se denominar a “nova dramaturgia brasileira”, que se encontra hoje em processo. A finalidade do capítulo é situar historicamente a produção dos três dramaturgos em foco. Se a investigação do *corpus* implica, em nosso caso, um olhar crítico, precisamos recuperar a história, as relações sociais e ideológicas de uma época. Evitando trilhar pela senda das simplificações cronológicas, guiamos nossos passos pelo curso do tempo, mas aportamos em determinados trechos, em determinadas mônadas, para nos valer do termo usado por Benjamin (1994), que correspondem ao despontar de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno. Procuramos problematizar um pouco o aparecimento de cada um deles no cenário teatral brasileiro. Para tanto, dialogamos com algumas vozes críticas, que representaram institucionalmente a recepção das obras que analisaremos a seguir.

Nos capítulos 5, 6 e 7, serão analisadas, respectivamente, as peças de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno. Tendo em vista que o tema de nossa pesquisa é a crise da masculinidade na dramaturgia brasileira, acreditamos que relacionar as peças desses dramaturgos poderá nos garantir uma leitura segura da forma como a dramaturgia brasileira vem acompanhando as transformações das ideologias masculinas na contemporaneidade. Não nos furtaremos, portanto, a essa tarefa. Assim, no final de cada capítulo, construiremos algumas inferências, não deixando de estabelecer, quando necessário, um paralelo entre os escritores.

Para dar termo a esta introdução, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que nenhuma leitura crítica é desprovida de viés ideológico. O “verossímil crítico”, a “objetividade”, o “gosto”, a “clareza”, a “assimbolia”, valores tão consagrados pela crítica de outrora, estão sendo colocados em questão, há pelo menos quatro décadas, pelo discurso crítico contemporâneo⁶. Se eles continuam constituindo valores majoritariamente perseguidos pela Academia, não podemos

⁶ Contra esses valores opõe-se Roland Barthes (1987), em seu ensaio/panfleto em torno da *Nouvelle Critique Française*, apontando o obsoletismo da “velha crítica”.

deixar de considerar, no espaço onde nos encontramos, que se trata de um parâmetro necessário ao crítico. Entretanto, jamais a análise conseguirá alcançá-los plenamente, uma vez que, na linha de argumentação de Barthes (1987), a própria linguagem, de que se vale o analista em seu ofício, é simbólica e obscura. Em razão de nossa consciência do mundo ser construída com e pela linguagem, é impossível obtermos um olhar objetivo para essa mesma linguagem. O olhar crítico costuma, pois, estar contaminado por diversos fatores.

Longe de desejar apresentar uma leitura definitiva sobre as obras analisadas e sobre o tema proposto nesta tese, pretendemos levantar algumas discussões que possam servir para engrossar os debates sobre a dramaturgia brasileira moderna e de nossos dias, sobre os autores aqui estudados e sobre a masculinidade no Brasil contemporâneo. Se os resultados alcançados não corresponderem às nossas expectativas, ainda assim acreditamos ter sido proveitoso vivenciar a experiência desta empreitada.

PARTE I: DISCURSO E MASCULINIDADE

1. Prolegômenos a uma Teoria do Discurso Literário

“[...] la situation extra-verbale n'est en aucune façon la cause extérieure de l'énoncé, elle n'agit pas sur lui de l'extérieur comme une force mécanique. Non, la situation s'intègre à l'énoncé comme un élément indispensable à sa constitution sémantique. Donc l'énoncé quotidien considéré comme un tout porteur de sens se décompose en deux parties: 1) une partie verbale actualisée, 2) une partie sous-entendue”

(Bakhtine In: TODOROV, 1981, p. 191)

Nossa pesquisa está centrada no *discurso literário*, considerado um tipo de prática social que se utiliza, as mais das vezes, da palavra escrita. Na crítica, foram muitas as tentativas de se caracterizar a literatura por meio de um enfoque lingüístico. Aristóteles (1987b, p. 218-223), em sua *Poética*, identifica seis elementos estruturais e essenciais da tragédia, entre os quais a elocução, termo que pode ser entendido de duas maneiras: 1) *modo* de imitação, que é de conhecimento próprio do ator — consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais; 2) recursos da escrita, compreendendo **letra, sílaba, conjugação, nome, verbo, artigo, flexão e proposição**. Os recursos usados pelo poeta na elocução poética são: uso de nomes correntes ou estrangeiros; metáfora (transporte do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia); ornato; nomes inventados, alongados, abreviados ou alterados.

Ao estudar a tragédia, o autor distingue três níveis de análise lingüística: um pragmático, que diz respeito às ações realizadas pela linguagem; um gramatical, quando o analista se atém à composição escrita propriamente dita; e, finalmente, um nível retórico, que consiste num uso particular da linguagem, tendo-se em vista os efeitos estéticos⁷. Aristóteles, no entanto, não desenvolve uma teoria do discurso dramático, tarefa que extrapola os objetivos de sua *Poética*.

⁷ No livro III da *Retórica*, do capítulo I ao XII, Aristóteles (2002) toma da *Poética* o termo *elocução* [*lexis; elocutio*], concebendo-o como a passagem adequada das idéias (*res*) para as palavras (*verba*).

Somente no século XX de nossa era vamos encontrar, nos estudos dos formalistas russos, uma teoria lingüística do discurso poético. A preocupação desses autores era caracterizar a linguagem poética, diferenciando-a da linguagem corrente do cotidiano. Apesar da grande contribuição dos seus estudos para uma abordagem científica do texto literário, eles foram alvo de muitas críticas, entre outras razões, por privilegiarem aspectos imanentistas do texto literário, com o fito de qualificar a palavra poética, objeto de suas pesquisas. Os estudos contemporâneos de Teoria Literária partem do pressuposto de que a existência de uma língua poética, em contraposição a uma cotidiana, é uma visão epistemologicamente insustentável, uma vez que, de fato, não há nenhuma marca propriamente lingüística que diferencie um uso do outro. Outros são, portanto, os fatores que devem ser observados para a caracterização de um discurso literário.

Em nossa perspectiva, o estudo da obra literária deverá realizar-se levando em conta sempre a totalidade do objeto em foco, ou seja, o analista deverá considerar não somente a estrutura lingüística estrita, mas também as condições de produção — os fatores sociais, históricos, ideológicos, políticos e econômicos que, direta ou indiretamente, interferem na formação dessa mesma estrutura lingüística. Partimos do princípio de que todo enunciado é determinado por sua enunciação. Como se verá mais adiante, esta determinação não se efetiva sob o enfoque positivista, causal e unidirecional, mas de forma dialética, daí a importância que estamos atribuindo à noção de totalidade. Uma análise do discurso literário, tema sobre que nos debruçaremos de agora em diante, poderá oferecer instrumentos valiosos para uma compreensão da literatura como prática estética e social.

1.1. O ponto de partida: uma concepção de *discurso*

O termo **discurso** é de uso tão comum quanto diversificado. Maingueneau (1976, p. 11), referindo-se à polissemia do termo, afirma que

contrariamente ao que se passa com outras áreas da lingüística, a análise do discurso domina com muita dificuldade seu objeto; lingüistas e não-lingüistas fazem do conceito de discurso um uso muitas vezes sem controle: enquanto alguns têm uma concepção muito restrita do termo, outros utilizam-no como sinônimo muito abrangente de ‘texto’ ou de ‘enunciado’.

Consideraremos, por ora, três concepções de discurso, uma proveniente do campo filosófico; as outras, do campo da lingüística.

Sob enfoque filosófico, Foucault faz do termo discurso um uso muito particular. Segundo o autor, um estudo sobre os discursos pode se articular a uma reflexão lingüística, mas sem jamais se fixar nela. Mesmo não definindo muito claramente o que vem a ser “discurso”, encontramos em suas pesquisas termos como «regularidades discursivas», «unidades do discurso», «formações discursivas», «ordem do discurso» etc.

O autor parte do princípio de que os discursos se constituem por uma dispersão, ou seja, por elementos ligados sem nenhum imperativo de unidade. O papel do analista do discurso é descrever essa dispersão e as regras capazes de reger a formação discursiva. Sendo concebido o discurso como um conjunto de enunciados que tem seus princípios de regularidade numa mesma formação discursiva, Foucault (1995, p.43) assim descreve o que entende por formação discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*.

Em outras palavras, a formação discursiva constitui todas as injunções que tornam possível a existência do discurso numa instituição. Diz ainda o autor que

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p.9)

O discurso passa a ser, no seio das práticas sociais, o espaço de interação entre o saber e o poder. O sujeito falante se pronuncia de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Este discurso que passa por verdadeiro é, pois, gerador de poder. Mas, no dizer de Brandão (1995, p.32), “a produção desse discurso gerador de poder é controlada,

selecionada, organizada e redistribuída por certos procedimentos que têm por função eliminar toda e qualquer ameaça à permanência desse poder”.

À formação discursiva pertenceria uma família de enunciados regida pela mesma ordem discursiva. Em *Arqueologia do Saber* (FOUCAULT, 1995), a noção de enunciado é discutida numa perspectiva diferente da noção de proposição ou de frase. O enunciado é concebido como unidade elementar que forma um discurso.

Foucault concebe, portanto, o discurso como modos, quase sempre lingüísticos, mas não exclusivamente, de organizar o significado, os sistemas de poder/conhecimento em que assumimos posições de sujeito.

O pensamento foucaultiano é de capital importância para o analista do discurso, pois inaugura uma epistemologia do discurso que não está de maneira alguma distanciada dos fatores extrínsecos ao texto, como a ideologia, a luta de classe, o poder. O discurso é produto de uma constelação de elementos que determinarão sua existência ou sua interdição, sua censura. Nada obstante, Foucault declara explicitamente que o seu problema de pesquisa não é de ordem lingüística, e isso está bem claro na construção do objeto e nos métodos de abordagem. Para ele, o discurso é compreendido como um conjunto de enunciados que dependem da mesma formação discursiva, e é no que se refere às relações de poder que sua pesquisa se aterá.

Acreditamos que encontrar uma concepção e uma abordagem do discurso numa perspectiva de base lingüística, sobretudo dentro de nossa área de interesse, o contexto da obra literária, nos fornecerá bases mais sólidas para uma intervenção crítica precisa.

A concepção proposta por Kress (apud PEDRO, 1997, p. 21-22) parece-nos muito coerente e clara no que concerne à compreensão do que vem a ser discurso:

Discursos são conjuntos de afirmações sistematicamente organizadas que dão expressão aos significados e valores de uma instituição. Para além disso, de forma marginal ou de forma central, definem, descrevem, e delimitam o que é possível dizer e o que não é possível dizer (e, por extensão, o que é possível fazer) em relação à área de preocupação dessa instituição. Um discurso fornece um conjunto de afirmações possíveis sobre uma dada área, e organiza e dá estrutura ao modo como se deve falar sobre um tópico particular, um objeto, um processo.

Considerar o discurso como «conjuntos de afirmações», como um «dizer», um «falar», abre espaço para uma abordagem discursiva de ordem lingüística, pois se trata da relação entre a linguagem e o seu contexto (instituição), numa perspectiva dialética. O contexto não é enfocado apenas como entorno, como um cenário exterior ao texto, mas como elemento que interfere na forma de falar, na forma de dizer.

Percebe-se, na concepção de Kress, uma forte influência do pensamento filosófico de Foucault, sobretudo quando afirma que os discursos definem, descrevem e delimitam o que é ou não possível dizer em relação à área de preocupação da instituição que o enforma. Kress, no entanto, ao contrário de Foucault, enfoca o discurso não somente como práticas histórica e socialmente situadas, mas como construções lingüísticas que mostram uma estrutura articulada. A partir daí, o autor procura criar uma metodologia em que não escapa um olhar lingüístico, no sentido lato do termo, sobre o discurso.

O que nos interessa particularmente é tomar o conceito de discurso, em especial o de discurso poético, como uso de linguagem, forma de prática social, e não como atividade individual ou como reflexo de variáveis situacionais. Estamos de acordo com Fairclough (2001, p.91), quando diz que o discurso é um modo de ação, “uma forma como as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação”. Uma noção como essa implica ser o discurso

moldado e restringido pela estrutura social no sentido mais amplo e em todos os níveis: pela classe e por outras relações sociais em um nível societário, pelas relações específicas em instituições particulares, como o direito ou a educação, por sistemas de classificação, por várias normas e convenções, tanto de natureza discursiva como não-discursiva, e assim por diante. (FAIRCLOUGH, 2001, p.91)

Tanto Kress quanto Fairclough comungam do mesmo ponto de vista sobre o fenômeno discursivo. Ao contrário da perspectiva estruturalista, segundo a qual a linguagem deve ser estudada a partir da *langue*, sistema abstrato de signos, os autores reivindicam a necessidade de conferir um estatuto crítico aos estudos sobre o discurso. A lingüística definitivamente não pode mais ficar restrita às estruturas imanentes, mas deve englobar todos os fatores que contribuem para que a linguagem se forme e se enforme num contexto particular.

O discurso é uma prática de representação de mundo, na medida em que interpreta e atribui significados à realidade concreta em que nos encontramos inseridos. Vale salientar que o termo **representação** do qual fazemos uso está sendo entendido a partir de seu étimo latino *re-*

praesentatio, um apresentar novamente, com todas as implicações subjetivas e sociais que o fenômeno encerra⁸.

É esta a concepção que adotaremos em nossa pesquisa: a abordagem do discurso numa perspectiva da análise crítica.

1.2. Análise Crítica do Discurso: Problema e Métodos

A Análise Crítica do Discurso (doravante ACD) é uma perspectiva de análise de natureza lingüística, que teve como um de seus principais idealizadores o lingüista inglês Norman Fairclough. Trata-se de um olhar crítico sobre o discurso, que tenta superar os obstáculos epistemológicos da análise do discurso de linha francesa, tal como desenvolvida por Pêcheux, Maldidier, Courtine, Authier-Revuz, entre outros.

A tradição francesa da AD, iniciada por Pêcheux, a despeito do ranço estruturalista dos primeiros estudos (cf. PÊCHEUX, 1997; GADET, HAK, 1997), contribuiu na tentativa de combinar uma teoria social do discurso com um método de análise textual. A fonte principal dos trabalhos do autor foi a teoria marxista da ideologia, desenvolvida por Althusser (1992). Em sintonia com o sociólogo francês, Pêcheux considera que o discurso é o espaço da luta ideológica e reconhece, portanto, a materialidade lingüística da ideologia.

A AD francesa concebe o **discurso** como uma atividade comunicativa, que engloba não somente os enunciados produzidos pelos interlocutores, mas também o processo de sua enunciação. Essa atividade é determinada por fatores históricos, sociais e ideológicos, responsáveis pela circulação de sentidos. No entanto, os dispositivos de análise utilizados por Pêcheux e seus seguidores são insatisfatórios e apresentam problemas de ordem epistemológica. Fairclough (2001), apesar de reconhecer na AD francesa da primeira geração uma abordagem crítica do discurso, questiona a ênfase dada pelos franceses aos elementos componentes do texto, ou seja, às orações, em detrimento de aspectos distintivos da organização textual. Os textos são tratados como produtos, e os processos discursivos de produção e interpretação textual (a interação entre os sujeitos) não são problematizados.

Além do mais, a perspectiva francesa da AD apresenta uma noção de sujeito com a qual Fairclough não concorda: para os franceses, o sujeito não é o centro do processo discursivo, não

⁸ Apesar da “crise da representação”, tão discutida pelos filósofos contemporâneos, acreditamos que os sujeitos sociais interagem a partir de uma crença na representação, na construção de uma realidade que para eles é estável e coerente.

está na origem dos discursos, mas é atravessado pelos discursos, tornando-se, pois, assujeitado⁹. O objetivo principal de Fairclough é desenvolver uma abordagem para a análise do discurso que pudesse ser usada como um método dentre outros para investigar as relações de poder, a fim de que, conscientes da dominação, os sujeitos sociais possam reagir e se libertar, promovendo, assim, mudanças sociais. Daí a sua crítica às abordagens de Pêcheux e de Foucault, entre outras, que tomam a posição do sujeito como efeito do discurso, negligenciando a capacidade dos sujeitos de atuarem como agentes sociais e de transformarem as bases da sujeição. O método crítico que ele propõe implica “mostrar causas que estão ocultas, implica também intervenções – por exemplo, fornecendo recursos por meio da mudança para aqueles que possam encontrar-se em desvantagem” (2001, p. 28).

O discurso é, pois, uma prática de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado. Nessa perspectiva, Fairclough (2001, p. 91) distingue três aspectos dos efeitos construtivos do discurso:

- 1) o discurso contribui para a construção do que é referido como “identidades sociais” “e ‘posições de sujeito’ para os ‘sujeitos’ sociais e os tipos de ‘eu’”;
- 2) o discurso “contribui para a construção das relações sociais entre as pessoas”;
- 3) o discurso “contribui para a construção de sistemas de conhecimento e de crença” .

Fairclough (2001, p. 92) relaciona esses três efeitos a três funções de linguagem, que ele denomina de *identitária, relacional* e *ideacional*, respectivamente.

A função identitária relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso, a função relacional a como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas, a função ideacional aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações.

⁹ Em sua versão mais recente, a AD relativiza esse conceito, como atestam as obras de Maingueneau (2001; 2005).

Vale salientar que a prática discursiva é, para o autor, tanto construtiva quanto criativa: serve para reproduzir a sociedade tal como ela se apresenta, mas também contribui para transformá-la.

Concebido como prática social, o discurso estabelece com a estrutura social uma relação dialética, uma vez que se apresenta como um dos seus princípios estruturadores, ao mesmo tempo em que é por ela estruturado e condicionado. Nas palavras de Gouveia (1997, p. 30),

a estrutura social é condição para a existência do discurso, mas é também o efeito de tal existência: por um lado, o discurso é constrangido e formado por relações ao nível da sociedade, por relações específicas a instituições particulares, por sistemas de classificação e por várias normas e convenções, de natureza quer discursiva, quer não discursiva, de tal forma que os eventos discursivos variam na sua determinação estrutural, de acordo com o domínio social particular ou enquadramento institucional em que são gerados; mas, por outro lado, o discurso é um princípio estruturador, no sentido em que Foucault usa o termo discurso, i. e., os objectos, os sujeitos e os conceitos são formados discursivamente.

Determinado pelas estruturas sociais, o discurso tem efeitos, por sua vez, sobre a sociedade, na medida em que reproduz as estruturas sociais. Saliente-se que Gouveia se vale da perspectiva foucaultiana para a abordagem do discurso e das formações discursivas, e revela a atualidade inconteste das pesquisas do filósofo francês. No entanto, por si só, a filosofia de Foucault não se mostra suficiente para uma abordagem lingüística do fenômeno discursivo, nem era esse o objetivo do filósofo. Gouveia destaca o que se afigura como contribuição da epistemologia do discurso em Foucault e articula essa perspectiva com os objetivos da ACD.

A ACD estuda, pois, o discurso em sua relação íntima com o contexto, e se diferencia de outras abordagens ao conceber o sujeito não como entidade autônoma, mas como sendo "construído por e construindo os processos discursivos a partir da sua natureza de actor ideológico" (PEDRO, 1997, p. 20). Os sujeitos não são compreendidos como categorias abstratas, mas como atores sociais que assumem papéis dentro das instituições sociais.

Apesar de algumas discrepâncias teóricas e metodológicas, os analistas críticos do discurso compartilham de um mesmo projeto: ressaltar a importância da linguagem na produção, manutenção e mudança das relações sociais de poder. Fairclough propõe que a ACD

oferece uma maior conscientização de como a linguagem contribui para a dominação de umas pessoas sobre outras. Isso proporcionará, portanto, uma maior reflexão sobre as práticas sociais, tendo em vista a emancipação social dos sujeitos que se vêem em posição de dominados. Uma tal abordagem permite ao pesquisador assumir uma postura política mais ampla, ao questionar as formas do texto, as condições de produção e as estratégias de leitura, juntamente com as estruturas de poder que criaram as condições de produção discursiva. Dessa forma, os analistas críticos do discurso constroem um corpus formado por textos que ocorrem de forma regular em domínios importantes da vida sociocultural, o que permite uma aplicação concreta de seus resultados. Por se basear numa dimensão sociocultural, a ACD está potencialmente habilitada a fornecer descrições não apenas formal, mas culturalmente significativas.

O problema a ser resolvido pela ACD, de acordo com Pedro (1997), é a articulação das macronoções, como grupo, poder e dominação institucionais, e das micronoções, como texto, fala ou interação comunicativa. A dominação pode ser produzida e reproduzida nos textos de modos bastante sutis, como "naturais" e "aceitáveis". Por isso, a ACD se centraliza nas estratégias discursivas que legitimam o controle, que "naturalizam" a ordem social e as relações de desigualdade.

Há uma questão epistemológica que merece ser ressaltada: a ACD requer uma abordagem multidisciplinar, tornando menos relevantes as distinções tradicionais entre teoria, descrição e aplicação. Para tanto, tornam-se imprescindíveis teorias complexas que permitam o entendimento de problemas igualmente complexos. Faz-se, portanto, necessária a

construção de um aparelho teórico integrado, a partir do qual seja possível desenvolver uma descrição, explicação e interpretação dos modos como os discursos dominantes influenciam, indirectamente, o conhecimento, os saberes, as atitudes, as ideologias, socialmente partilhadas. (PEDRO, 1997, p. 30)

O interesse está, em última análise, em saber como estruturas específicas de discurso determinam ou facilitam processos de formação ideológica.

Impõe-se, para tanto, uma questão de ordem metodológica. A ACD trabalha com um amplo leque de categorias descritivas e metodológicas. Dois pontos são importantes: a orientação deve ser lingüística, ou seja, a análise deve partir de uma materialidade lingüística (léxico, sintaxe, texto); os analistas não podem perder de vista os objetivos e as finalidades que fazem de sua pesquisa um projeto antes de mais nada político.

Quanto à orientação lingüística mais ampla, não se deve menosprezar qualquer aspecto da forma, "sejam elementos ou estratégias retóricas, elementos de criação textual e aspectos formais da estrutura textual, ou categorias e formas sintáticas mais previsíveis" (PEDRO, 1997, p. 33). Kress, por exemplo, considera a categoria textual do gênero como um dos aspectos da forma que devem ser levados em consideração. Para ele, o gênero deve ser entendido como categoria que explica formas convencionalizadas e convencionalmente disponíveis, como estruturações contingentes das ocasiões sociais, da relação entre os participantes sociais e as suas finalidades e intenções. Todavia, a forma textual não é um assunto de interesse, senão quando é concebida como um meio através do qual se pode alcançar uma compreensão da organização social e cultural.

Em suma, um estudo nessa perspectiva se efetivará mediante dois processos metodológicos: a descrição e a análise, estando o primeiro no âmbito da Lingüística e o segundo, no da Sociologia. A análise, no entanto, não pode prescindir de uma dimensão interpretativa: por mais rigoroso e sistemático que seja o método de abordagem, ele não consegue superar a necessidade de realizar uma construção criativa do significado, uma explicação de teor interpretativo. Entendemos pelo termo *interpretação* não somente o ato de atribuir um sentido a um dado fenômeno — e que se opõe à produção —, mas sobretudo à dimensão de análise que visa a mostrar as relações, quer entre as propriedades de um texto, quer entre as práticas de interpretação (na primeira acepção que apresentamos acima) e as propriedades sócio-culturais que enformam a prática discursiva.

No que tange especificamente à relação entre discurso e ordem do discurso, concepção foucaultiana por excelência, Fairclough (2001) propõe um método de análise intertextual, que deverá ligar o texto à prática discursiva e, para além da localização do texto na ordem do discurso, mostrar a localização do texto relativamente à rede social das ordens do discurso.

Por fim, adotaremos aqui uma perspectiva tridimensional do discurso, proposta por Fairclough (2001, p.101). Caberá à ACD proceder a uma análise que compreenda a articulação das três dimensões do discurso, como mostra o gráfico a seguir:



As pesquisas em ACD deverão dar conta de **textos** escritos ou orais, das **práticas discursivas**, que compreendem os processos de produção, distribuição e consumo de textos, e de eventos discursivos, como instâncias da **prática sócio-cultural**.

Nosso interesse, na presente pesquisa, é estudar o texto literário como fenômeno discursivo em associação com as práticas discursivas e sócio-culturais. Como todo acontecimento discursivo, o discurso literário também passa pelo processo de produção, distribuição e consumo de textos. A seguir, procuraremos levantar algumas características relevantes desse tipo de discurso.

1.3. A análise crítica do discurso literário

Definida a perspectiva teórica que iremos adotar, precisamos, agora, fazer uma adaptação para os estudos da obra literária, de tal maneira que possamos compreender como o texto literário é uma produção ideológica, na acepção bakhtiniana do termo; como ele constitui um tipo de discurso que reproduz valores, mas, sobretudo, apresenta uma natureza de ação particular sobre o mundo. Essa característica dos textos literários não pode ser comparada, num mesmo nível e por meio de traços superficiais, às propriedades de outras espécies de texto, de

outras esferas socioculturais, pois a ação realizada pela literatura é mediada pelo trabalho estético com a linguagem, fenômeno social por excelência, e por isso apresenta um significado particular sobre o mundo.

Consoante Barthes (1998), a literatura realiza uma subversão, uma espécie de anarquismo pela linguagem, uma vez que é refratária a qualquer tipo de poder. Apesar da liberdade de que goza a literatura, não podemos concordar plenamente com a visão enfática do semiólogo francês, uma vez que partimos do princípio de que todo e qualquer discurso é controlado pelas formações discursivas. Sendo a literatura um tipo de discurso, não estaria completamente livre das injunções próprias de uma ou várias formações discursivas.

Para uma análise crítica do discurso literário, faz-se necessário pensarmos a produção da obra literária em relação dialética com a realidade concreta em que está inserida. Somente essa realidade pode dar as condições para a produção, distribuição e apreciação do texto poético. A esse respeito, são úteis as valiosas considerações estético-filosóficas de Bakhtin (1981a), o qual analisa a relação profunda entre obra literária e contexto social.

O método sociológico aplicado aos estudos literários tem sido construído desde o século das luzes, mas não sem algumas ressalvas. Podemos dizer que até a construção de um pensamento marxista, os estudos literários de enfoque sociológico tomavam geralmente o dado social como pano de fundo da obra literária, sem estabelecer uma relação orgânica entre obra e contexto, mostrando que um interfere na outra e vice-versa. É certo que esses estudos não tinham preocupações científicas. Os seus resultados servem para satisfazer a curiosidade dos mais diversos leitores e para oferecer um conhecimento sobre o momento histórico em que a obra foi produzida, mas não chegam a problematizar a relação entre linguagem e real concreto no seio da obra literária.

Os estudos literários de orientação marxista começam a questionar a relação entre infra-estrutura e superestrutura na obra literária, procurando abranger a totalidade concreta, bem aos moldes de um método dialético. No entanto, conforme Bakhtin (1981a), em sua grande maioria, as obras clássicas de teóricos da linha marxista não conseguem ser bem sucedidas na aplicação do método dialético. Valendo-se de uma visão errônea, partilhada por alguns desses marxistas, o método sociológico só é legítimo quando a forma poética artística começa a se desenvolver historicamente no quadro da realidade social exterior; “quanto à forma, tomada separadamente, possui sua natureza própria e se determina segundo leis específicas, que são artísticas e não sociológicas” (BAKHTIN, 1981a, p. 181). Como se vê, esse ponto de vista contradiz os fundamentos

do verdadeiro método em Marx, orientado pela perspectiva dialética da totalidade. A consequência é a ruptura entre forma e conteúdo, entre teoria e história.

Para esses críticos “marxistas”, a literatura se realiza por processos imanentes, e o meio social extra-artístico só dialoga com a obra por uma relação causal. Não caberia ao sociólogo realizar uma análise dos elementos imanentes da literatura, da sua estrutura e da sua evolução autônoma. O papel do sociólogo seria estabelecer uma interação causal entre a literatura e o meio social que a envolve. Por sua vez, a teoria da arte, concebida como ciência particular, se protege de qualquer interferência da sociologia, uma vez que estaria preocupada com questões que dizem respeito tão somente à estrutura da obra.

De acordo com Bakhtin (1981a), caberia ao método sociológico, em sua concepção marxista, permitir, pela primeira vez, realizar um estudo verdadeiramente científico das produções ideológicas. Deve, para isso, considerar que as determinações sociais não provêm do exterior do objeto; as formações ideológicas são de natureza social, mas estão presentes no interior do objeto artístico, fazendo parte do seu material de construção, a linguagem. A estética é apenas uma variedade do social, e a teoria da arte, uma sociologia da arte¹⁰.

Ainda conforme o pensamento bakhtiniano, há duas concepções equivocadas no que diz respeito à teoria da arte e que devem ser evitadas: a primeira é a fetichização da obra de arte como coisa; a segunda reduz o estudo da obra ao psiquismo, seja do criador, seja do receptor. Uma das variantes da primeira concepção vem a ser o método formal, que coloca o material, a forma, no sentido mais estreito da palavra, em primeiro plano. O discurso é analisado do ponto de vista lingüístico-abstrato. Na segunda concepção, no entanto, está em primeiro plano a psicologia do autor ou do receptor.

Ora, constatamos que, no caso da teoria literária, as correntes críticas como o Formalismo Russo e o Estruturalismo se enquadram na primeira concepção destacada por Bakhtin. No afã de construir uma verdadeira ciência mediante os estudos literários, tanto os formalistas quanto os estruturalistas encerraram a obra de arte numa moldura completamente à parte das condições de sua produção. O texto era visto como uma máquina, cujas peças tinham de ser decifradas e interpretadas. A obra literária perdia, então, a sua vitalidade e a sua função estético-social determinada.

¹⁰ A tensão entre poético e meio social foi posta também, de forma sucinta e crítica, por Luiz Costa Lima (1980, p. 69), a partir de suas reflexões sobre a *mimesis*, como podemos ler neste trecho: “Imantenismo e teoria do reflexo — não importa o seu grau de refinamento — se equilibraram, enquanto se opõem. Se o primeiro deriva o poético do poético, a segunda deriva o poético do social e em ambas passam a faltar as mediações que conduzem a transformação da matéria social em tradição poética”.

A psicocrítica de Charles Mauron, por exemplo, desenvolve um trabalho que reflete a segunda concepção apontada pelo teórico russo. A obra de arte é concebida como um sintoma das neuroses do autor, e é estudada tendo em vista a decifração da vida psíquica do autor empírico. Ora, no âmbito clínico, um estudo como esse teria, provavelmente, muito a contribuir; basta lembrar que Freud construiu muitas de suas teorias a partir da leitura e interpretação de textos literários (Édipo Rei, Hamlet, etc.). No entanto, para a teoria literária, uma concepção dessa ordem não poderia oferecer solução para as questões estéticas que a obra literária impõe.

Para Bakhtin, ambas as concepções compartilham do mesmo equívoco: tentam descobrir o todo na parte. Todavia o fato artístico considerado em sua totalidade não se encontra nem na coisa nem no psiquismo do criador, tomado isoladamente, nem no do receptor: ele contém esses três aspectos. Tanto uma como outra concepção têm seu significado na medida em que são submetidas à abordagem sociológica, fundamental e mais concreta. “O fato artístico é a forma particular de uma relação recíproca entre o criador e os receptores” (BAKHTIN, 1981a, p. 187). A tarefa de uma poética sociológica seria compreender esta forma particular de comunicação social que se realiza e se fixa no material da obra de arte, participando do fluxo da vida social, que, por sua vez, reflete na obra a infra-estrutura econômica geral. A obra entra com as outras formas de comunicação num processo de interação e de troca de forças.

Vale, aqui, uma nota sobre a comunicação artística. O verbo latino *communicare* deriva do étimo *communis*, na acepção de pertencer a todos ou a muitos. Comunicar é tornar comum, fazer saber. Sob a influência da teoria estruturalista da comunicação, sustentada por Jakobson, muitos teóricos da literatura trataram a comunicação literária como um processo em que um emissor veicula uma mensagem para o receptor. Conforme Jakobson (1969), a função poética da linguagem se caracteriza pela ênfase que na comunicação é dada à mensagem. Não concordamos com a idéia de que o texto literário veicula uma mensagem, como a perspectiva estruturalista da Teoria da Comunicação nos fez acreditar. Para defender nosso ponto de vista, valemo-nos de alguns argumentos. Numa obra teoricamente desprestensiosa, mas de elogiável perspicácia, Duarte Júnior (2000, p. 81) estabelece uma distinção entre *comunicar* e *expressar*: “Comunicar supõe transmitir significados os mais explícitos possíveis. Já a expressão se refere a determinados sinais que indicam (e, não, significam) elementos e formas do sentimento humano”. No entanto, constituem dois processos que se imbricam, na medida em que toda comunicação, por mais objetiva que pretenda ser, carrega em si alguma expressão, isto é, exprime a subjetividade dos interlocutores; de maneira semelhante, toda expressão oferece elementos de comunicação, na medida em que a interpretação do signo expressivo implica um sentido que lhe é atribuído. No entanto, em se tratando de arte, aqui concebida como “criação de

formas perceptíveis expressivas do sentimento humano” (cf. LANGER, 1971, p. 82), não podemos considerá-la como um símbolo de natureza estritamente lingüística, cuja função é transmitir uma mensagem. Fora de si mesma, a arte não poderia transmitir significados, mensagens, nada impedindo que da experiência estética resultem discussões acerca de determinados temas, que nunca poderão, no entanto, determinar um significado único, como assim requer a comunicação ordinária. Na arte, a comunicação deve ser entendida a partir de seu étimo, como um compartilhar, “tornar comum” a experiência estética entre produtor e consumidores, mediada pela obra artística. Daí concordarmos com Bakhtin quando se refere à obra de arte como uma comunicação particular. Essa comunicação se realiza por um processo que vai além do puramente racional, do convencionalizado, pois implica um partilhar de saberes sensitivos. A experiência estética contém o componente social, uma vez que nela existe a relação de três elementos: produção, produto e consumo. Ou seja, há “o” que produz a “obra de arte” para que o “apreciador” (leitor) a consuma.

O discurso literário, particularmente, surge de uma situação vivida, de natureza extraverbal, que o completa e não pode dele ser separado sem que se comprometa o valor da obra. De acordo com Bakhtin (1981a, p. 190), o contexto extraverbal do enunciado se divide em três aspectos:

- 1) O horizonte social comum aos locutores (unidade de lugar visível: o comportamento, a janela, etc.), 2) o conhecimento e a compreensão da situação, igualmente comum aos dois locutores e, enfim, 3) a avaliação — também comum aos dois — que eles fazem da situação.

Tudo isso é englobado na significação viva do enunciado, é absorvido por ele, ficando, portanto, verbalmente não-marcado, não-dito, subentendido.

A obra literária é construída a partir desta tridimensionalidade: há um horizonte social comum aos locutores — escritor e público leitor —; há um conhecimento partilhado, sem o qual a obra se tornaria ilegível; e há uma avaliação que ambos fazem da situação. Sem levar em consideração esses elementos, o analista tende a não apreender um sentido mais totalizante da obra literária. Bakhtin é categórico quando afirma que a situação extraverbal se integra ao enunciado como um elemento indispensável à sua constituição semântica particular: quando o enunciado é deslocado do contexto, ele perde quase totalmente seu sentido, não se podendo mais compreendê-lo. O que se deve levar em conta não é a obra fora da vida nem a vida fora da obra, mas a sua complexa inter-relação.

Nesse ponto específico, a concepção bakhtiniana merece ser problematizada. Compreendemos o ponto de vista do autor, com o qual concordamos. No entanto, havemos de considerar mais profundamente, sem pretendermos ser arrogante, essa relação entre enunciado e situação extraverbal. Não podemos dizer que um leitor, desconhecendo o contexto em que uma obra se insere, deixe de compreendê-la “completamente”. A Ilíada e a Odisséia, epopéias ocidentais das mais antigas de que dispomos, remetem-nos a um tempo que não deixou vestígio sequer da existência concreta de seu autor, Homero. No entanto, qualquer leitor que estiver com alguma dessas obras em mãos, independentemente de ser acadêmico ou não, poderá experimentar na leitura um prazer estético. Vale salientar, porém, que Bakhtin se dirige aos estudiosos da literatura, e, de fato, em se tratando de uma análise literária, o conhecimento do contexto extraverbal se torna de capital importância, pelas razões já expostas. O autor chama a atenção para a “constituição semântica particular” do enunciado, querendo com isso salientar que o processo de significação do enunciado apela para o conhecimento, por parte do leitor crítico, dos elementos extraverbais, uma vez que eles são partes constitutivas do enunciado. Sem levar em conta isso, fica realmente difícil apreendê-lo adequadamente. A questão levantada por Bakhtin chama a atenção para o fato de que a obra literária, por exemplo, é produzida num meio e num tempo histórico que determinam, dialeticamente, sua própria forma artística. Daí a “semântica particular” do enunciado a que se referia Bakhtin. Adotando o ponto de vista do autor, acreditamos ser possível experimentar o prazer na leitura de um texto desconhecido qualquer. No entanto, tomar esse texto como objeto de análise requer um conhecimento dos elementos contextuais em que ele foi inserido.

Além disso, havemos de considerar, no caso do leitor comum, que informações sobre o contexto histórico da produção artística se revelam uma fonte capaz de amplificar o prazer estético. O que dá charme à Ilíada e à Odisséia é, também, o fato de elas terem sido escritas há 28 séculos, terem sobrevivido em matéria e forma, terem sido criadas por um homem sobre cuja existência não temos provas cabais. Nesse caso, o maravilhamento pelo contexto pode ser maior do que o causado pela beleza do objeto. O caráter de belo poderá se estender ao histórico. Na manifestação estética estão todos os sonhos, problemas, anseios, deslumbres, medos e realizações dos homens em seus respectivos contextos históricos. Para quem cultua o saber, informações e contextualizações dos fatos artísticos se tornam fundamentais.

Esclarecido esse ponto, falemos do último aspecto do contexto verbal conforme Bakhtin. A avaliação social, por exemplo, é própria da vida de todos os representantes do grupo em sociedade, e é responsável pela organização da forma enunciativa e da sua entonação. Ela determina a escolha das palavras e a forma da unidade verbal. A entonação, por sua vez,

estabelece uma relação estreita entre o discurso e o contexto verbal. Ela é social por excelência: o seu sentido depende das avaliações que dela faz o grupo social.

É certo que o termo «entonação» não é bem desenvolvido na teoria bakhtiniana, mas podemos inferir que se trata de um fenômeno de estilo, de expressão, de uso social da linguagem, que implica a seleção de palavras, expressões, sintagmas, mediante a representação que o sujeito social faz da realidade.

A obra de arte literária está profundamente imbricada no contexto extraverbal vivido. É particularmente importante na literatura o papel representado pelas avaliações sociais subentendidas, que organizam tanto as formas artísticas quanto sua expressão direta. Para uma compreensão mais ampla da avaliação, discutiremos no próximo capítulo a relação entre obra, crítica e ideologia.

Por ora, podemos fazer um paralelo entre a concepção bakhtiniana de avaliação e a noção de *formações discursivas*, tal como encontramos nas formulações de Foucault e como esse conceito foi aproveitado pela ACD. Ao contrário da filosofia platônica, de marcado teor idealista, o pensamento dialético de Bakhtin aponta para o fato de que a criação poética não comunga com a linguagem dos deuses nem é de responsabilidade única do indivíduo criador. O artista é compreendido como sujeito social e não como uma personalidade inserida num plano entre homens e deuses; além disso, sua produção estética é influenciada pelo contexto social concreto. É certo que o artista poderá não estar integrado numa instituição determinada, mas ele estabelece uma interação com diversas esferas sociais, que, de maneira talvez não consciente, interferem na sua produção. Como assinala Bakhtin, são as avaliações sociais, ou seja, um conjunto de crenças partilhadas por um determinado grupo, que interferem também na construção das formas artísticas. O artista dialoga com essas crenças, podendo mantê-las ou contestá-las, mas essa avaliação social, de uma maneira ou de outra, se encontra presente nas opções estéticas do criador. Se a arte opera com uma *versão* de mundo, esta *versão* interage com as diversas esferas de pensamento do contexto social.

A entonação, os gestos estão enraizados no contexto imediato. Tanto pela entonação quanto pelo gesto, o homem toma uma posição ativa em relação a certos valores da sua existência social. Toda palavra realmente pronunciada é a expressão e o produto da interação social de três participantes: o locutor (ou autor), o ouvinte (ou leitor) e aquele ou aquilo de que se fala (ou herói). O leitor e o objeto do discurso (herói) participam constantemente da criação da obra de arte, que não deixa de ser por um instante o acontecimento de uma comunicação vivida entre eles.

O gesto, outro termo também não muito claro na teoria bakhtiniana, será compreendido em nossa perspectiva de análise como elemento ideológico do texto, responsável pela manutenção do sistema ou por sua mudança, por sua transformação. Do ponto de vista metodológico, a obra literária deve ser estudada, de acordo com uma poética sociológica, em dois sentidos: em relação ao conteúdo, para o qual ela é uma avaliação ideológica, e em relação ao material mediante o qual esta avaliação se realiza tecnicamente. O movimento interpretativo tem de ser, pois, dialético, contemplando estes dois aspectos dentro da totalidade da obra. Conforme Bakhtin (1981a, p. 203):

não é absolutamente necessário que a avaliação ideológica expressa pela forma passe pelo conteúdo sob o aspecto de alguma sentença, de um julgamento moral, político ou outro. A avaliação deve se manter no ritmo, no movimento axiológico do epíteto, da metáfora, na ordem segundo a qual se desenvolve o acontecimento representado; ela deve se realizar apenas através dos recursos formais do material. Mas, ao mesmo tempo, a forma, sem que passe no conteúdo, não deve tampouco perder sua ligação com ele; caso contrário, ela se torna uma experimentação técnica desprovida de todo sentido artístico verdadeiro.

Os diferentes aspectos que determinam a forma do enunciado artístico são: 1) o valor hierárquico do objeto (“herói”) ou do acontecimento que constitui o conteúdo do enunciado, 2) seu grau de proximidade em relação ao autor, 3) o ouvinte e suas relações recíprocas com o autor, de um lado, e com o objeto (“herói”), de outro (p. 213). “Todos estes aspectos constituem pontos de aplicação das forças sociais da realidade extra-artística à poesia” (BAKHTIN, 1981a, p. 213).

Parece-nos que as metodologias criadas pela ACD convergem para o método sócio-formal de análise do discurso poético de que trata Bakhtin. Se os analistas críticos do discurso não devem perder de vista o elemento lingüístico, no estudo particular do discurso poético o analista não poderá deixar de enfocar a forma, uma vez que o produto estético se caracteriza pela *forma*

que o criador dá aos seus sentimentos¹¹. Essa forma, no caso a literatura, constitui o material lingüístico, o que faz do fenômeno literário uma arte distinta das demais¹².

Vale considerar, mais uma vez, que o elemento lingüístico que caracteriza a literatura deve ser entendido não numa perspectiva estrita, mas abrangente; ou seja, na da língua como uso social. No caso da literatura, a língua é trabalhada com propósitos de efeito estético.

As esferas ideológicas, em particular a estrutura sociopolítica e econômica, determinam a obra poética não somente do exterior, mas se apoiando nos elementos estruturais intrínsecos. Por outro lado, a interação artística do criador, do ouvinte e do objeto (“herói”) pode exercer sua influência sobre os outros domínios da comunicação social, considerando-se, pois, que as relações sociais são mediadas por relações de poder.

Uma questão que diz respeito à sociologia da forma, e à qual gostaríamos de dedicar um pouco mais de tempo, vem a ser a natureza e função dos gêneros discursivos.

Para Bakhtin (1992), os gêneros são espécies de enunciados relativamente estáveis, elaborados por cada esfera da atividade humana que faz uso da língua. Uma vez que as atividades humanas são inúmeras e variáveis, os gêneros discursivos são, consequentemente, ilimitados.

Como orientação metodológica para os estudos dos gêneros, Bakhtin propõe a divisão preliminar entre os gêneros primários e os gêneros secundários, sendo os primeiros considerados os mais simples, relacionados a atividades lingüísticas espontâneas, como, por exemplo, a conversação e a carta pessoal; e os segundos, mais complexos. Os gêneros secundários do discurso, nas palavras do autor, “aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica” (BAKHTIN, 1992, p. 281). Os textos literários — romance, teatro, poemas — se enquadram no grupo dos gêneros secundários.

A partir de Bakhtin, muitos autores têm recuperado a velha discussão sobre os gêneros, antes restrita apenas ao campo literário. Apesar da contribuição do autor aos estudos pioneiros sobre o assunto, não podemos deixar de flagrar em sua concepção um viés marcadamente formalista. Ao caracterizar o texto literário como um gênero “complexo”, fruto de uma comunicação “evoluída”, em contraposição à conversação, um gênero “simples”, revela, se não uma concepção valorativa (simples *vs.* complexo), uma compreensão das espécies textuais como

¹¹ Quanto à relação *sentimento e forma* na produção estética, nos apoiamos no estudo de Langer (1980), para quem o criador encontra uma forma para expressar seus sentimentos.

¹² Aristóteles (1987) usa a categoria *meio* para diferenciar os diversos tipos de imitação na arte. A literatura se caracteriza por ser uma arte que se expressa por meio do verbo, quer metrificado, quer não.

organismos “simples” e “complexos”, o que não nos parece bem adequado. A generalização que uma tal dicotomia incorre não nos permite prever os casos mais variados da literatura, de um lado, e da conversação, do outro. Além disso, como sua teoria se encontra num curto ensaio, pode dar margem à associação entre “fala” *vs.* simplicidade e entre “escrita” *vs.* complexidade. Ainda poderíamos considerar a substituição dos termos por gêneros “espontâneos” e “não-espontâneos”, referindo-se, respectivamente, à “conversação espontânea” e ao texto literário escrito, por exemplo. Mesmo assim não conseguimos evitar a perspectiva redutora da dicotomia. Os estudos sobre os gêneros textuais estão mais avançados, tentando dar conta da proliferação e pluralidade das espécies de texto.

Uma opção de estudo válida vem a ser a análise da intergenericidade, na medida em que, por exemplo, um gênero, ao ser inserido noutro, transforma-se dentro deste e adquire uma característica particular. No caso do teatro, quando as réplicas são inseridas no drama, perdem sua forma e significados cotidianos e se remodelam, ressemantizam-se conforme as exigências do gênero dramático.

Sabe-se que, depois do Romantismo, a teoria dos gêneros literários caiu em certo ostracismo, na medida em que a clássica tripartição épico-lírico-dramático não tinha mais espaço numa literatura que reivindicava a mistura dos gêneros.

Foi com Bakhtin que se percebeu a importância dos inumeráveis gêneros discursivos que participam da esfera social. Os gêneros não são fixos: eles apresentam uma dinâmica homóloga à dinâmica da sociedade: à medida que se modificam as atividades sociais, novos gêneros vão sendo requeridos. A nossa comunicação se efetiva, pois, a partir de um gênero determinado.

É nessa perspectiva que Maingueneau (1995) discute o papel dos gêneros no contexto da obra literária. Para o autor,

a obra é indissociável das instituições que a tornam possível: não existe tragédia clássica ou epopéia medieval fora de uma certa condição dos escritores na sociedade, fora de certos lugares, de certos modos de elaboração ou de circulação de textos. (MAINGUENEAU, 1995, p. 19)

No que diz respeito aos gêneros discursivos, há uma espécie de contrato tácito entre o escritor e a tradição literária, mediante certo número de regras que se supõe serem conhecidas pelos sujeitos que participam da esfera literária: escritor e público.

Como se vê, estamos concebendo os gêneros literários como espécies de realização textual/discursiva, não como modelos ideais de que tratava a poética clássica: épica, lírica e dramática. Vamos considerar, a exemplo de Genette (1979), os três gêneros clássicos como arquitextos, modos textuais, ou, no vocabulário da lingüística contemporânea, como tipos textuais¹³.

A poética clássica, até bem pouco tempo, concebia os gêneros como fenômenos acessórios, não como a manifestação de um fato constitutivo. A escolha de um gênero literário não é uma opção aleatória do escritor a partir de um leque de possibilidades: não se trata de uma decisão exterior ao ato de criação literária. A escolha de um tema e o tratamento de um conteúdo implicam a constituição da forma genérica. O que o texto **diz** (o conteúdo) e o que **faz** (a forma) estão, portanto, intimamente ligados. Dessa maneira, a proposta de Maingueneau (1995, p. 75) é bem clara:

Se o gênero não é um contexto contingente, mas um componente completo da obra, deve-se levar em conta a maneira como esse investimento se efetua, restabelecer a força que une um certo ‘conteúdo’ a um certo ‘contexto’ genérico. [...] Racine não tem uma ‘mensagem’ que poderia ter expresso através das tragédias, das máximas ou dos poemas líricos: o fato de investir de um certo modo na tragédia clássica é uma dimensão completa da ‘mensagem’ de sua obra.

Além disso, há de se considerar, também, a relação entre os gêneros e o poder. Ivo Lucchesi (1992), num breve artigo intitulado “Gêneros Literários e a Genealogia do Poder”, revisa a clássica divisão triádica dos gêneros literários — épica, lírica e dramática — e reconhece uma íntima associação entre os gêneros épico e dramático com diversos mecanismos de poder. Considera que essa associação se estabeleceu desde os primórdios dos estudos literários, quando Aristóteles delimita o estudo de sua *Poética* à investigação do épico e, sobretudo, do dramático. O gênero lírico se caracteriza histórica e culturalmente (no Ocidente, vale ressaltar) por um descaso pelo poder instituído e por uma liberdade que tenderá a subverter esse mesmo poder. O curto espaço em que Lucchesi desenvolve seu pensamento não nos permite investigar essas relações com maior acuidade, resultando, no cômputo geral, em afirmações que o autor sustenta,

¹³ Bronckard (1999) assim define os tipos discursivos: segmentos constitutivos de um gênero, ou melhor, formas específicas de semiotização ou de colocação em discurso, dependentes do leque de recursos morfossintáticos e das propriedades semânticas de uma língua. São, por isso, em número necessariamente limitado.

mas sem se remeter a um *corpus* amplo, para, assim, poder chegar às conclusões generalizantes a que se propôs.

Dos autores com os quais trabalharemos nesta investigação, Nelson Rodrigues e Newton Moreno, por exemplo, oferecem textos cujos gêneros desafiam o analista. O primeiro cria, para muito de seus textos, uma designação genérica que não encontra respaldo na tradição dos estudos sobre gêneros literários. O segundo, a partir do momento em que aborda a questão da ambigüidade do sujeito masculino, parece tratar dessa ambigüidade numa forma estética em que se confundem o dramático e o épico. Na análise propriamente dita, observaremos o tratamento que os dramaturgos deram ao gênero dramático em que seus textos se inserem.

Como se vê, há uma longa série de questões relacionadas à técnica da forma, que só podem ser isoladas das questões da sociologia da forma por uma espécie de abstração. Neste trabalho, o que vai nos interessar é a forma como o discurso literário, particularmente o dramático, de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno, se articula com os diversos discursos sobre a masculinidade, provenientes da esfera social de cada período histórico em que foram produzidos. Ou seja, objetivamos saber como estruturas específicas de discurso dramático determinam ou facilitam processos de formação ideológica. Para tanto, uma noção crítica de discurso, tal como foi apresentada neste capítulo, assim como uma concepção mais ampla dos gêneros discursivos, servirão de base teórica para análise e discussão do nosso *corpus*.

Para uso de uma tal noção de discurso, não podemos prescindir de uma discussão sobre as estratégias de poder. No capítulo seguinte faremos uma abordagem crítica da relação entre discurso-poder-ideologia.

2. Discurso e Ideologia

O termo ideologia é apenas uma maneira conveniente de classificar em uma única categoria uma porção de coisas diferentes que fazemos com os signos.

(EAGLETON, 1997, p.171)

O estudo da ideologia é, entre outras coisas, um exame das formas pelas quais as pessoas podem chegar a investir em sua própria infelicidade.

(EAGLETON, 1997, p.13)

O conceito de ideologia é, hoje, um dos mais complexos e polêmicos nas ciências sociais e humanas. Para se ter uma idéia, Eagleton (1997, p. 15-16) catalogou, “mais ou menos ao acaso”, dezesseis acepções do termo, atualmente em circulação. Este capítulo apresentará algumas características do fenômeno ideológico, a fim de precisar a concepção que será por nós adotada na abordagem do discurso literário, particularmente o dramático.

Antes de iniciarmos a discussão do assunto, gostaríamos de fazer algumas considerações sobre o pensamento de Marx e Engels, os primeiros a abordar o tema com maior profundidade teórico-filosófica. Vale salientar que o objetivo dos autores foi levantar questões sobre a ideologia alemã, de forma que não podemos, como muito se tem feito, interpretar a noção marxista como uma teoria geral da ideologia.

Para os autores,

cada nova classe que toma o lugar daquela que dominava antes dela é obrigada, mesmo que seja apenas para atingir seus fins, a representar o seu interesse como sendo o interesse comum de todos os membros da sociedade ou, para exprimir as coisas no plano das idéias: essa classe é obrigada a dar aos seus pensamentos a forma de universalidade e representá-los como sendo os únicos razoáveis, os únicos universalmente válidos. (MARX; ENGELS, 1998, p. 50)

O ponto de vista de Marx e Engels apresenta algumas limitações próprias da época em que foi concebido. A partir dele, uma série de formulações muito em voga nos debates de tradição marxista foram elaboradas. Por exemplo, ideologia seria um conjunto de idéias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante. Ou mesmo uma comunicação sistematicamente enviesada, na medida em que distorce o entendimento sobre a realidade concreta. A fim de se manterem no poder, os burgueses criavam mecanismos para naturalizar algumas idéias que lhes eram necessárias; ou seja, idéias que correspondiam aos interesses da classe burguesa eram propaladas como verdades naturais, inquestionáveis.

Aqui nos deparamos com alguns problemas de ordem epistemológica. Valemo-nos das críticas feitas por Eagleton (1997) a essas definições de cunho negativista para compreender melhor o funcionamento do fenômeno ideológico. Como veremos mais detalhadamente adiante, nem todo conjunto de crenças normalmente denominado de ideológico corresponde a um poder político dominante.

Além disso, o segundo questionamento que podemos fazer à concepção marxista de ideologia, que não nos permite tomá-la generalizadamente, é de ordem cognitiva. A noção de “falsa consciência” esbarra com o ponto de vista aristotélico segundo o qual há uma racionalidade moderada dos seres humanos em geral. De acordo com esse ponto de vista, a maioria das crenças tem um fundamento qualquer de verdade. Logo, se verificamos na política, a partir do século XX, certos “irracionais patológicos”, no dizer de Eagleton (1997, p. 24), é difícil sustentar a idéia de que massas de pessoas reproduziriam, durante um longo período histórico, idéias e crenças que fossem falsas, absurdas. Para Eagleton (1997, p. 25),

ao depararmos com um corpo de doutrina religiosa, mitológica ou, digamos, mágica, à qual muitas pessoas se devotaram, podemos, com freqüência, ter razoável certeza de que ela contém algo. [...] Podemos supor, de modo geral, em razão simplesmente do caráter disseminado e duradouro de tais doutrinas, que elas codificam, ainda que de maneira mistificada, necessidades e desejos genuínos.

Para serem eficazes, as ideologias devem fazer algum sentido para as pessoas; devem corresponder, em alguma medida, ao que os sujeitos conhecem da realidade social com a qual interagem. Se podemos falar de ideologia dominante, esta moldaria necessidades e desejos, mas

estaria atenta aos desejos e necessidades que as pessoas já possuem, a fim de, com isso, construir um corpo de idéias que pareçam plausíveis e atraentes àqueles a quem se dirige. A ideologia não pode mais ser compreendida como “ilusões impostas”. O fenômeno ideológico funciona dialeticamente, o que possibilita evitar a interpretação causalista de que os sujeitos dominados, destituídos absolutamente de uma racionalidade moderada, se submetem à dominação como simples marionetes.

Além disso, a concepção negativista da ideologia em Marx e Engels pode nos conduzir a uma atitude polarizadora na análise do fenômeno ideológico. De acordo com Van Dijk (2003, p. 15), “este uso negativo do conceito comporta a seguinte polarização entre Nós e Eles: Nós temos o conhecimento verdadeiro; Eles têm ideologias”, o que não nos parece razoável, uma vez que se trata de uma postura tão arbitrária e arrogante quanto a natureza do fenômeno ideológico que critica.

Essas observações não desmerecem em absoluto o riquíssimo texto que Marx e Engels produziram sobre a ideologia burguesa. Eles foram os primeiros a enfocar a relação dialética entre as bases materiais concretas e a produção de pensamento. No entanto, seu objetivo era compreender o funcionamento da economia política burguesa, o que lhes permitiu chegar a conclusões satisfatoriamente críticas para o momento histórico em que produziram suas teorias. Dessa forma, obedecendo aos princípios do materialismo dialético, procuraremos ampliar a discussão marxista, refletindo sobre a produção e reprodução das ideologias à luz das bases históricas do nosso segundo milênio.

No outro extremo da discussão, encontramos os chamados “críticos da ideologia”, que questionam a existência do fenômeno ideológico. A crítica pós-estruturalista, por exemplo, vigente na segunda metade do século XX, aboliu do pensamento contemporâneo a questão da ideologia. Imbuídos das noções confusas do *pós-modernismo*, a principal crítica desse grupo incide sobre a concepção de *representação*, tão cara à definição clássica de ideologia.

Segundo Eagleton (1997, p. 174), o pós-estruturalismo “é uma teoria latentemente libertária do sujeito, que tende a ‘demonizar’ o próprio ato de fechamento semiótico e que celebra acriticamente a libertação eufórica das forças de produção lingüística”. Antes dos estudos pós-estruturalistas, o estruturalismo teve o mérito de separar o signo do referente, ao propor, de acordo com os postulados da lingüística saussuriana, a divisão do signo em *significante* e *significado*, sendo aquele a base material do signo e este o conceito que se associa, arbitrária e convencionalmente, ao significante. Um princípio epistemológico como tal conseguiu dar um salto qualitativo em relação à verdade, até então dominante, proposta por S. Tomás de Aquino,

da adequação entre as coisas e a inteligência (*adaequatio rei ac intellectus*) (cf. KONDER, 2002, p. 177). O signo, portanto, não mantém uma relação com dados referenciais senão por uma atitude arbitrária e convencional. O pós-estruturalismo, por sua vez, problematiza ainda mais a questão, quando propõe uma separação entre o significante e o significado. A significação está dispersa numa cadeia de significantes, tornando-se difícil fixá-la. Ela nunca está totalmente presente em apenas um signo. Cada signo num processo de significação está marcado e influenciado por todos os outros, formando um sistema complexo difícil de se esgotar. Longe de ser uma estrutura bem definida, como propalavam os estruturalista, a linguagem passa a ser estudada como uma cadeia que se estende *ad infinitum*, cujos elementos não podem mais ser passíveis de uma definição absoluta. Como declara Eagleton (1983, p. 140), na interpretação dessa tendência crítica,

não há nada totalmente presente nos signos: seria ilusão pensar que poderia estar plenamente presente ao leitor aquilo que digo ou escrevo, porque o uso dos signos sempre implica alguma dispersão das minhas significações, implica sua divisão, e o fato de que jamais serão idênticas a si mesmas em todas as ocasiões. Não só as minhas significações, na verdade, mas também *eu*: como sou feito de linguagem, não sendo esta apenas um instrumento cômodo que uso, toda a noção de que sou estável, de que sou uma entidade unificada, também deve ser fictícia.

Derrida (1995) denomina de metafísico todo sistema de pensamento construído a partir de uma base sólida, inatacável, sobre o qual se podem construir significações estáveis. O termo *desconstrução*, cunhado pelo autor, corresponde a uma operação crítica através da qual podemos mostrar que a “estruturalidade da estrutura” (DERRIDA, 1995, p. 230) é antes de mais nada produto de um determinado sistema de significações, comumente definido pelo que exclui. Esse tipo de pensamento sustentado por “oposições binárias” era muito cultuado pelos estruturalistas. O desestruturativismo propõe um enfraquecimento dessas oposições binárias ao estudar o sistema de significantes no processo de significação textual. Com isso, chega à conclusão de que as oposições binárias representam uma concepção típica das ideologias, que “tendem a traçar fronteiras rígidas entre o que é aceitável e o que não é, entre o eu e o não-eu, a verdade e a falsidade, o sentido e o absurdo, a razão e a loucura, o central e o marginal, a superfície e a profundidade” (EAGLETON, 1983, p. 143). O método desestruturativista pretende,

pois, desmistificar a natureza do fenômeno ideológico e construir um pensamento que transcenda os limites impostos pela ideologia.

Estamos de acordo com a crítica de Eagleton (1997) em relação à perspectiva desconstrutivista, que supõe ser todo “fechamento” semiótico contraproducente. O “fechamento” deve ser compreendido como um efeito provisório de qualquer semiose, que pode ser politicamente positivo ou negativo, dependendo do contexto discursivo e ideológico em que se desenvolve. O problema maior de uma tal epistemologia é que, no afã fetichista de investigar a linguagem como “texto”, não considera a relevância do contexto discursivo, resvalando, assim, para um formalismo crítico.

O pós-estruturalismo e a teoria do pós-modernismo, de maneira geral, se relacionam dialeticamente com a dinâmica do capitalismo tardio, como observou muito bem Jameson (2000). De acordo com o pensador norte-americano, pós-modernismo é um conceito historicamente necessário ao terceiro estágio do capitalismo ocidental¹⁴. O fenômeno da *hipertextualidade* e da *cibercultura*, próprio da comunicação virtual desenvolvida na produção do sistema capitalista da segunda metade do século XX, não nos permite que tratemos dos sistemas de significação como fenômenos centralizadores e unificadores, tal como costumávamos proceder até então. Uma nova forma de cultura se nos impõe, o que nos impele a refletir sobre ela. No entanto, Jameson, crítico de forte tendência marxista, propõe uma reflexão sobre a ideologia na era histórica em que estamos vivendo, a do “capitalismo tardio”.

Para o autor, existe na cultura um horizonte particular de determinada classe social que convive com a expressão utópica da coletividade. A crítica marxista da cultura, além de desmistificar as distorções ideológicas, deverá também “buscar, através e além dessa demonstração da função instrumental de um dado objeto cultural, projetar seu poder [o poder do objeto cultural] simultaneamente utópico como a afirmação simbólica de uma forma de classe específica e histórica da unidade coletiva” (JAMESON, 1992, p. 301). Com isso, Jameson propõe à prática crítica um trabalho de interpretação que pode redundar numa *hermenêutica negativa* (crítica das distorções ideológicas) ou numa *hermenêutica positiva* (resgate do conhecimento novo que está sendo produzido na cultura).

Tomando por base a crítica de Jameson, a subjetividade do pós-modernismo apresenta, entre outras características, o predomínio do espaço sobre o tempo, o que enfraqueceria, pela fixação do presente espacial, o senso histórico, propiciando a diluição do passado e suprimindo

¹⁴ Conforme Jameson (2000), o primeiro está relacionado às máquinas a vapor; o segundo, aos motores elétricos; e o terceiro, aos motores eletrônicos e/ou nucleares.

as esperanças relativas ao futuro. O passado se transforma em matéria fragmentada para bricolagem e o presente se fixa no instantâneo. As fronteiras entre as culturas *clássica*, *tradicional* e *popular* se diluem, multiplicando-se os estilos, que passam a ser, todos, legitimados.

Reagindo a essa tendência *a-historicizante*, Jameson assume o desafio da crítica dialética da sociedade *pós-moderna*: procura compreender de que forma essa cultura expressa a realidade contemporânea e aponta limites e distorções dessa expressão. A pesquisa realizada pelo autor demonstra que a ideologia, mesmo na sociedade contemporânea, não pode ser descartada como uma falsa questão, e alerta para o fato de que a cultura dos simulacros (cf. BAUDRILLARD, 1993), apesar de romper com os sistemas de pensamentos tradicionais, camufla a reprodução ideológica de um capitalismo altamente sofisticado.

Como observa Eagleton (1997), de forma irônica, é surpreendente que num mundo eivado de conflitos ideológicos, a própria noção de ideologia tenha se evaporado, sem deixar vestígios, dos escritos pós-modernistas e pós-estruturalistas. Contrariamente a esses vieses críticos, proporemos, a partir de agora, a concepção de ideologia que será adotada ao longo de nosso trabalho.

2.1. Ideologia como Crenças Fundamentais de um Grupo

Discutiremos, neste ponto, a relevância da aplicação de alguns princípios teóricos no que tange ao tema. Antes de mais nada, partiremos de uma noção um tanto quanto difusa, a de *crenças*, para daí chegarmos a algumas conclusões.

Quando afirmamos que os membros de um grupo compartilham determinadas ideologias, queremos dizer que estão a favor de certas idéias muito gerais, idéias que constituem a base de algumas crenças mais específicas sobre o mundo e que guiam sua interpretação dos acontecimentos, ao mesmo tempo que condicionam as práticas sociais.

Essa é a concepção de Van Dijk (2003, p. 14), o qual define ideologia como “crenças fundamentais de um grupo e de seus membros”. O autor parte de uma crítica à concepção marxista de ideologia, qualificando-a como uma noção negativa, e propõe um conceito mais geral de ideologia, que comportará as ideologias positivas, isto é, sistemas que sustêm e legitimam a oposição e a resistência contra o domínio e a injustiça social. Da mesma forma que as ideologias não precisam ser sempre negativas, tampouco hão de ser forçosamente dominantes.

Como sistemas de idéias dos mais diversos grupos sociais, as ideologias não só dão sentido ao mundo, mas também fundamentam as práticas sociais de seus membros. Com freqüência, as ideologias surgem da luta e do conflito de um grupo: nos situam a Nós mesmos contra Eles.

Claro está que não trataremos do conceito em termos de classes sociais, tal como a tradição marxista, mas alargando-o à noção de sistemas de crenças produzidos e reproduzidos pelos grupos sociais. Um estudo crítico da Ideologia supõe uma análise crítica que vai de encontro a todos os tipos de abuso de poder e de dominação. É com essa perspectiva que procuraremos utilizar o termo na análise crítica do discurso masculino.

As contribuições teóricas de Van Dijk (2003) a respeito do tema “Ideologia” são de valiosa importância para a construção do nosso objeto de pesquisa, uma vez que, por se tratar de um analista crítico do discurso, o autor articula coerentemente uma noção de ideologia com a análise lingüística do discurso. Apesar de utilizar exemplos do discurso racista para explicitar o conceito de ideologia que desenvolve, a obra nos será útil no que se refere à definição do termo e à proposta de uma metodologia de análise.

Seu objetivo central está disposto já na apresentação: oferecer uma “introdução multidisciplinar ao conceito de ideologia, com ênfase na expressão, construção ou legitimação, mediante o discurso, de algumas ideologias” (VAN DIJK, 2003, p. 13). Para o autor, o uso da linguagem e do discurso é uma das práticas sociais mais importantes condicionadas pelas ideologias. Este uso influí na forma de adquirir, apreender ou modificar as ideologias.

Van Dijk utiliza algumas noções de cognição social para problematizar o conceito do fenômeno ideológico. Para ele, as idéias têm com freqüência uma dimensão avaliadora. No entanto, não podemos compreender a dinâmica da ideologia (produção, reprodução e modificação de crenças) a partir de uma perspectiva subjetivista apenas. O que nos interessará, no momento, é a forma como os sujeitos sociais constroem e reproduzem, socialmente, suas crenças. Assim, da mesma forma que não temos idiomas individuais, tampouco temos ideologias individuais. Elas são crenças sociais compartilhadas e não opiniões pessoais, e se associam às propriedades características de um grupo, como identidade, posição na sociedade, interesses e objetivos, relações com outros grupos, reprodução e meio natural.

Para maior compreensão do fenômeno ideológico, Van Dijk apela para a Psicologia, a fim de associar tipos de memória a sistemas de cognição distintos: memória a curto prazo (MCP) e memória a longo prazo (MLP). As crenças ideológicas se encontram geralmente na MLP. No entanto, faz-se necessário distinguir alguns tipos de crenças, que reproduziremos a seguir:

- a) **memória episódica:** pessoal, subjetiva, se forma a partir das experiências pessoais.
- b) **conhecimento sociocultural:** crenças mais gerais, compartilhadas socialmente, com membros do mesmo grupo, de outras sociedades ou culturas. Elas formam a memória social. O conhecimento sociocultural se converte num sistema central de representações mentais na memória social. O conceito de conhecimento é relativo e depende das crenças do grupo, da sociedade e da cultura.
 - bb) **Fundamento comum:** conhecimento que nunca é questionado e que é aceito por todos os membros potencialmente competentes de uma cultura.
- c) **memórias sociais:** opiniões do grupo compartilhadas socialmente.

Desses tipos, somente o conhecimento sociocultural e as memórias sociais se relacionam à ideologia entendida como um conjunto de crenças compartilhadas por membros de grupos determinados. A memória episódica, por corresponder a uma experiência de ordem estritamente subjetiva, não será considerada na compreensão do fenômeno ideológico, entendido como uma questão de cognição social. Por sua vez, o fundamento comum também não está especificamente relacionado a questões ideológicas, uma vez que corresponde a conceitos convencionais, necessários para a manutenção da ordem da comunicação. Ao contrário do fundamento comum, o fenômeno ideológico pressupõe diferenças de opinião, conflitos e lutas.

O mesmo grupo ideológico se define precisamente porque seus membros compartilham mais ou menos da mesma ideologia, das mesmas crenças, das mesmas opiniões. Van Dijk (2003, p. 24) acredita que “as ideologias formam as representações sociais das crenças compartilhadas de um grupo e funcionam como marco de referência que define a coerência global dessas crenças”. Em toda sociedade, as normas e os valores organizam nossas ações e as avaliações que temos uns dos outros. Para que os valores e as normas se traduzam em crenças ideológicas, é necessário que haja polêmica no grupo. A interpretação dos valores de uma maneira específica, em função do grupo e de seus interesses, estabelece os pilares das crenças ideológicas. Podemos citar como exemplo a crença, ainda hoje vigente em nossos arquétipos, de que a mulher corresponde à figura de Penélope e o homem, à de Ulisses. Se esse arquétipo nos

remonta ao sistema de crenças da Grécia antiga, o mito grego assume uma representação particular nas sociedades burguesas dos séculos XVII e XIX, que estabelecem, na vida social, a dicotomia esfera pública *vs.* esfera privada, encerrando a mulher no âmbito da esfera privada (ela é a dona do lar, responsável pelos filhos e pelo bem-estar do marido) e projetando o homem na esfera pública. Até o século XX, essa crença era tida como fundamento comum, quando grupos de mulheres começaram a questionar o mito de Penélope atribuído à mulher ocidental, gerando polêmica e dividindo as crenças em paradigmas ideológicos distintos: ideologia masculina e ideologia feminina (ou feminista). Podemos, assim, nos apoiar num quadro de referência provisório: a ideologia é um tipo de cognição social e, mais especificamente, um conjunto de crenças básicas que fundamentam as representações sociais de um grupo. Se as crenças, assim como a memória, nos sugerem ordem e organização, podemos considerar que as ideologias, de algum modo, formam “sistemas” de crenças.

Para melhor compreensão dos sistemas de crenças, observemos como Van Dijk (2003, p. 27) sintetizou, de maneira clara e objetiva, os esquemas que organizam as ideologias do grupo:

Critério de pertinência: *Quem (não) pertence ao grupo?*

Atividades típicas: *Que fazemos?*

Objetivos Gerais: *Que queremos? Por que o fazemos?*

Normas e Valores: *Que é bom ou mau para Nós?*

Posição: *Quais são as nossas relações com os outros?*

Recursos: *Quem acede aos recursos de nosso grupo?*

E complementa:

Uma ideologia, em certo sentido, é uma forma de auto-representação (e representação dos Outros) que resume as crenças coletivas e, para tanto, os critérios de identificação dos membros do grupo. Quer dizer, a ideologia é uma das formas básicas de cognição social que definem a identidade de um grupo e,

por conseguinte, os sentimentos subjetivos da identidade social (pertinência) de seus membros. (VAN DIJK, 2003, p.28)

Um dos critérios usados por Van Dijk (2003) para identificar a formação de ideologia é o estabelecimento do conflito. No entanto, ao contrário do que supunha a teoria clássica de ideologia, esse conflito ideológico não se restringe a oposições binárias sobre temas específicos – a favor ou contra o tema. A ideologia não pode ser compreendida como um sistema estável de crenças. De acordo com o teórico holandês, alguns investigadores chegaram à conclusão de que não existem atitudes ou ideologias estáveis. Por isso, não devemos postular cognições sociais gerais e abstratas. Os indivíduos costumam expressar uma grande variedade de opiniões conflitivas sobre um mesmo tema. Nada obstante, há de se observar certo grau de permanência e continuidade do conhecimento social, das atitudes e das ideologias nas diferentes situações, do contrário não poderíamos nos comunicar, interagir, falar e cooperar com o grupo. “Devemos compartilhar, pelo menos com um certo conhecimento do mundo e determinadas atitudes, normas e valores gerais que guiam as ações e nos permitem antecipar aquilo que esperam os demais de nós mesmos” (VAN DIJK, 2003, p. 34).

Quanto às relações entre discurso e ideologia, Van Dijk (2003) fornece princípios metodológicos compatíveis com as propostas de Kress, Pedro, Fairclough apresentadas no capítulo anterior. Analisemos alguns que nos servirão de base para a abordagem da masculinidade no discurso dramático.

Há duas formas a partir das quais as ideologias são veiculadas nos discursos: uma explícita e outra implícita. Quando as ideologias são veiculadas explicitamente, fica fácil para o analista identificá-las. No entanto, há determinadas estratégias, menos óbvias, que são expressas implicitamente: entonação, ambigüidade, uso de determinados pronomes em contextos específicos.

Tomemos como ponto de partida que as ideologias podem ser convertidas em proposições. Não é preciso frisar que os elementos proposicionais das ideologias não se fecham às unidades lingüísticas como as orações.

Estamos de acordo com Van Dijk (2003) quando admite que é mais provável a ideologia modificar mais incisivamente o significado semântico e o estilo de um discurso que a morfologia e certos aspectos da sintaxe, já que estes dependem muito menos do contexto. Lembremos que as categorias ***pertinência, atividades, objetivos, normas e valores, posição e recursos*** organizam as ideologias do grupo e determinam as formas discursivas que reproduzem as

determinadas ideologias. As informações adquiridas a partir dessas categorias são sobre ‘Nós’ mesmos em relação a ‘Eles’. As ideologias organizam, assim, as pessoas e a sociedade em termos polarizados. A nossa posição em comparação com a dos demais é socialmente fundamental.

No que se refere ao aspecto semântico, o funcionamento do discurso ideológico se dá a partir desta estratégia, conforme Van Dijk (2003, p. 57-58):

- Falar de ‘Nossos’ aspectos positivos.
- Falar de ‘Seus’ aspectos negativos.
- Não falar de ‘Nossos’ aspectos negativos.
- Não falar de ‘Seus’ aspectos positivos.

A partir de então, o autor chega às bases do que chama de “quadrado ideológico”, dispostas a seguir:

- Enfatizar ‘Nossos’ aspectos positivos.
- Enfatizar ‘Seus’ aspectos negativos.
- Atenuar ‘Nossos’ aspectos negativos.
- Atenuar ‘Seus’ aspectos positivos.

Nossas crenças são produzidas ou reproduzidas tendo em vista, consciente ou não-conscientemente, a preservação da imagem de nosso grupo e a avaliação, geralmente negativa, do que é estrangeiro ao grupo. Mais uma vez recorremos às ideologias masculinas, cujas crenças organizam discursos e comportamentos muito particulares do grupo social masculino: “isso” é de homem; “isso é de mulher”; “isso” é de *veado*¹⁵. Aqueles que não compartilham das mesmas ideologias flagrantes no discurso do “macho” são preteridos pelo grupo socialmente estabelecido.

Numa perspectiva lingüística da análise crítica do discurso, não poderemos deixar de considerar alguns aspectos que dizem respeito à organização textual propriamente dita.

¹⁵ Palavra de uso popular, refere-se ao homossexual masculino. Constatamos que, em textos os mais diversos, ora o vocábulo é escrito com “e” ora com “i”.

Comecemos pelos temas. Todo discurso versa sobre algum assunto e sobre algum tema. Os temas representam a informação mais importante do discurso e explicam de que trata, em geral, este discurso. Constitui, portanto, o que melhor recordamos desse discurso. Distinguimos tema de assunto a partir daquilo que já se tornou um truismo nos estudos sobre texto: o assunto corresponderia às idéias mais abstratas, geralmente reduzidas a uma palavra (masculinidade, feminilidade, homoerotismo), sobre o qual formulamos um tema; ou seja, o tema seria uma delimitação da idéia mais abstrata, em que expressamos um ponto de vista, que servirá de norte para o desenvolvimento dos nossos discursos. Essa delimitação temática poderá revelar opções ideológicas por parte do sujeito produtor.

Outro aspecto que mencionamos anteriormente e que merecerá atenção no percurso da nossa análise crítica são as informações implícitas. Como foi dito, nem sempre as proposições ideológicas vêm expressas explicitamente num discurso. Chamaremos de significado ‘inferido’ do discurso a todas as proposições que aparecem num modelo (mental), mas não explicitamente no discurso. Apesar de não fazer parte de nossos objetivos na presente pesquisa, o estudo da cognição social nos fornecerá elementos para a abordagem crítica das ideologias masculinas nos discursos dramáticos analisados. Na análise ideológica do discurso, é muito importante estudar por que se encontram explícitas ou implícitas algumas proposições de caráter ideológico. Como explica Van Dijk (2003, p. 60-61),

a opção de expressar ou deixar implícita uma informação não é neutra. É fácil antecipar que num esquema geral a gente tenderá a deixar implícita a informação que não é consistente com sua auto-imagem positiva. Por outro lado, qualquer informação que transmita ao receptor os aspectos negativos de nossos inimigos ou dos que consideramos fora do grupo tenderá a expressar-se explicitamente, tanto na linguagem escrita quanto na oral.

O estudo das informações implícitas abrirá caminho para a investigação das ambigüidades e vaguezas no discurso. Um discurso pode não ser claro em virtude de questões de caráter político, por exemplo, como ocorre quando as informações não são apropriadas ao contexto ou são ‘politicamente incorretas’. Na opinião de Van Dijk (2003, p. 67), “a ambigüidade implica mitigação, eufemismo e, indiretamente, negação”. Muitas vezes, os enunciados ambíguos são assim construídos para valorizar a imagem positiva do enunciador, membro de determinado grupo social. Os sentidos que na ambigüidade se mantêm implícitos nos possibilitam

compreender esse tipo de comunicação da seguinte maneira: não expressamos claramente uma opinião que seria, em determinado contexto, espúria, mas não deixamos de veiculá-la implicitamente, satisfazendo nosso desejo de reproduzir as ideologias do grupo a que pertencemos.

O fenômeno da ambigüidade, por sua vez, abre espaço para a análise de algumas formas de negação que costumam ser marcadas ideologicamente. Van Dijk (2003, p. 64) apresenta um rol dessas formas, que reproduziremos abaixo:

- **Aparentes:** “não tenho nada contra X, mas...”.
- **Concessão aparente:** “Talvez seja elegante, mas...”.
- **Empatia aparente:** “Talvez tenham tido problemas, mas...”.
- **Desculpa aparente:** “Saberão perdoar-me, mas...”.
- **Esforço aparente:** “Fazemos tudo o que podemos, mas...”.
- **Transferência:** “Não tenho nenhum problema com eles, mas meus clientes...”.
- **Culpabilização da vítima:** “Não são eles os discriminados, somos Nós!”.

Em todas essas formas, verificamos que há uma negação aparente porque só a primeira parte nega os sentimentos negativos em relação a um grupo, ao passo que o resto do discurso afirma aspectos muito negativos dos outros. A negação funciona, nesse caso mais uma vez, como uma forma de preservar a imagem positiva do grupo, uma forma de manter as aparências.

Antes de chegarmos aos elementos sintáticos da Ideologia, vale salientar outros dois aspectos essencialmente semânticos: a sinônima e a ilustração. A sinônima pode ser lexical ou estrutural – no primeiro caso, temos as palavras sinônimas; no segundo, as paráfrases. Tendo em vista que a sinônima perfeita não existe e que as paráfrases são expressões ou textos que têm mais ou menos o mesmo significado, mas não exatamente o mesmo, a análise das sinônimas num discurso se mostra relevante para a depreensão das crenças de grupo. Por exemplo, num grupo de homens que compartilham mais ou menos as mesmas crenças sobre as mulheres,

referir-se ao outro sexo como “mulher”, “esposa”, “segundo sexo”, “pirraia” faz diferença do ponto de vista ideológico¹⁶.

Quanto às ilustrações, observa Van Dijk, de maneira muito perspicaz, que o discurso sobre “Nós” e “Eles” se caracteriza por exemplos e ilustrações, muitas vezes na forma de narrativas pessoais ou vicárias sobre “nossas” boas obras e o mau comportamento “deles”. As histórias, em muitos casos, servem de premissas de uma argumentação, considerando-se que elas têm a função de apoiar outra proposição já expressa primeiramente.

No que se refere à sintaxe, mesmo admitindo, a partir de Van Dijk (2003), que é um nível menos suscetível à ideologia que o semântico, gostaríamos de destacar três aspectos que podem expressar ideologias, conforme o contexto: topicalização, ordem das palavras na frase e vozes verbais. Salientamos que a forma, em si, não apresenta significado ideológico senão quando se relaciona com o significado ou com o contexto interacional.

Há topicalização quando um sintagma nominal ou verbal é deslocado para a esquerda da oração, funcionando como ‘tópico’ de todo o enunciado. A escolha do tópico é marcada ideologicamente, a partir do contexto em que se desenvolve a interação. Quanto à disposição das palavras na frase, valemo-nos da explicação de Van Dijk (2003, p. 70), quando diz que “a ordem das palavras nas orações marca de diversas formas se o significado que expressamos com certas palavras recebe mais ou menos ênfase e se essa ênfase tem implicações ideológicas”. Esse item está estreitamente relacionado com a topicalização, pois o lugar que ocupam as palavras na estrutura frasal pode dizer respeito ao tópico frasal, logo à orientação ideológica. Por último, as vozes verbais, ativa e passiva, são usadas, muitas vezes, de forma marcada do ponto de vista ideológico. Também se trata de uma questão relacionada à topicalização. Por exemplo, duas manchetes de jornal, que versam sobre o mesmo tema – “Marido mata mulher com 20 facadas” e “Mulher morta por marido com 20 facadas” –, implicam escolhas tópicas que geralmente expressam a orientação ideológica dos discursos.

Há outro aspecto importante para uma análise crítica, situado entre a sintaxe e as estratégias discursivas: a modalização. Trata-se de uma marca metadiscursiva, que pode ser tomada no sentido amplo ou estrito. *Stricto sensu*, os modalizadores expressam modalidades que têm sido objeto de estudo da lógica e da semântica. São eles:

¹⁶ O termo “pirraia” expressa a forma carinhosa com que o homem jovem da classe popular nordestina trata sua namorada. Variação de “pirralha”, corresponde ao hoje pouco usado “pequena”.

- **Modalizadores aléticos:** referem-se à necessidade ou possibilidade da existência dos estados de coisas no mundo (**É impossível** não se comover com as palavras de X.);
- **Modalizadores epistêmicos:** assinalam o grau de comprometimento do locutor com relação a seu enunciado; o grau de certeza com relação aos fatos enunciados (**Evidentemente** o homem tem mais capacidade do que a mulher para desenvolver trabalhos que exigem força.);
- **Modalizadores deônticos:** indicam o grau de imperatividade/possibilidade atribuído ao conteúdo proposicional (**É preciso** acabar com o machismo!).

Lato sensu, eles podem ser:

- **Modalizadores axiológicos:** expressam uma avaliação dos eventos, ações, situações a que faz menção o enunciador (**Bravamente**, a moça pegou da espingarda e arregimentou mais de 100.);
- **Modalizadores atitudinais:** correspondem à atitude psicológica do enunciador diante dos eventos de que fala o enunciado (**Infelizmente**, o Ministério da Economia foi ocupado por um parlamentar do sexo feminino.);
- **Atenuadores:** têm em vista a preservação das faces dos interlocutores (**Ao que me parece**, nunca foi dada a oportunidade para a mulher publicar suas obras literárias antes do século XX.)¹⁷.

Como se verifica, por se tratar de elementos metadiscursivos, os modalizadores expressam a posição ideológica do enunciador diante do conteúdo que está sendo veiculado com e pelo enunciado.

¹⁷ Cf. Koch (2004). Os exemplos foram por nós criados, a partir de fragmentos de diversos discursos, que constituem, antes de mais nada, estruturas de pensamento cristalizadas.

Quanto às proposições no nível geral do discurso, algumas delas se expressam em orações que podem situar-se no princípio ou no final. Geralmente as proposições que se situam no princípio do discurso têm mais ênfase: entendemo-las primeiro; portanto, elas controlam melhor a interpretação do resto do texto. O modo em que se constrói um discurso é, pois, ideologicamente relevante.

A partir da apresentação dos elementos discursivos que podem vir marcados ideologicamente, trataremos, a seguir, da relação entre ideologia e artes.

2.2. A ideologia nas artes

O termo *estética* provém do grego *aisthesis* e significa todo o domínio da percepção e das sensações humanas, em contraste com o domínio mais árido do pensamento conceitual. Da raiz da palavra, *aisth*, deriva o verbo grego *aisthanomai*, que significa “sentir, mas não com o coração ou com os <sentimentos>, mas sim com os sentidos, com a rede de percepções físicas” (BARILLI, 1994, p. 18). O termo foi cunhado, como se sabe, por Baumgarten e trai, em sua etimologia, um discurso sobre o corpo, sobre os aspectos psicofísicos inerentes à experiência estética. Baumgarten (1993) parte do étimo para construir o que chama de uma “ciência do conhecimento sensitivo”.

A distinção que o termo estética estabelece inicialmente não é entre a *arte* e a *vida*, mas entre o *material* e o *imaterial*: experiência direta com as coisas, de um lado, e pensamentos, de outro. Trata-se de um território que constitui

nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas víceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo. (EAGLETON, 1993, p. 17)

Ela é a dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana se empenhou em ignorar.

Uma das teses que Eagleton (1993) sustenta – e com a qual nos afinamos – é que a estrutura política de uma sociedade interfere diretamente nessa área mais tangível do “vivido”, em tudo o que pertence à vida somática e sensual de uma sociedade. E uma de suas hipóteses é

que “os caminhos misteriosos” da experiência viva de algum modo podem ser mapeáveis pela intelecção, o que teria gerado uma ciência completamente nova, a ciência da sensibilidade. Por exemplo, o discurso da estética, que germinou a partir do século XVIII, não teria se mostrado como um desafio à autoridade política, mas pode ser lido como sintoma do dilema ideológico inerente ao poder absolutista. Baumgarten teria resolvido esse dilema de forma notável, procurando estabelecer um equilíbrio delicado entre o racional e o sensível. “Para Baumgarten, a cognição estética é mediadora entre as generalidades da razão e os particulares dos sentidos: a estética é um domínio da existência que participa da perfeição da razão, mas de um modo ‘confuso’” (EAGLETON, 1993, p. 18). “Confusão” significa, nesse contexto, fusão, inter penetração orgânica entre o elemento racional e o sensível. Não significa que o discurso resultará obscuro, pelo contrário, “quanto mais ‘confusas’ elas [as representações expressas pelo discurso] são – quanto mais unidade-na-variedade elas produzem – mais claras, perfeitas, determinadas, elas se tornam” (EAGLETON, 1993, p. 19). Percebe-se, dessa forma, que a experiência do “vivido” não escapa às determinações ideológicas. Mas, concomitantemente, esse tipo de experiência é capaz de subverter a ordem política, determinando, por sua vez, as ideologias. A relação é, pois, dialética.

Outro exemplo que podemos oferecer é o caso do movimento estético Realismo/Naturalismo. Consideramos que a linguagem, especificamente na criação do texto literário, é infinitamente produtiva. A tendência realista da estética tende a reprimir essa produtividade no “fechamento” (occlusão) do texto. O pensamento, marcado pela “estabilidade ideológica”, reprime as forças “desagregadoras”, “descentradas” da língua, em nome de uma unidade imaginária. Nas palavras de Eagleton (1997, p. 174),

o processo de forjar “representações” sempre envolve esse fechamento arbitrário da cadeia significante, restringindo o jogo livre do significante a um significado espuriamente determinado que pode então ser recebido pelo sujeito como natural e inevitável. [...] a representação ideológica envolve reprimir o *trabalho* da linguagem, o processo material da produção significante subjacente a esses significados coerentes e que, potencialmente, sempre pode subvertê-los.

Ainda no que concerne à relação entre arte e ideologia, consideraremos a “prática intersemiótica”, tal como foi discutida por Maingueneau (2005). Ele parte do modelo da formação discursiva (FOUCAULT, 1996) como um “sistema de restrições” para defender que se

trata de um modelo aplicável não apenas aos objetos lingüísticos, mas a qualquer tipo de organização de sentido. Como salienta Maingueneau (2005, p. 145), “os diversos suportes intersemióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escanções [sic.] históricas, às mesmas restrições temáticas etc”. As noções de “escola” e “movimento” na estética, por exemplo, constituem um conjunto de crenças sobre a arte, que não podem estar imunes a determinações ideológicas. A formação discursiva que constitui a estética romântica entra em conflito com a que constitui a estética neoclássica ou parnasiana. A luta ideológica é travada pelo conflito entre conceitos distintos, que expressam as crenças dos membros de cada comunidade intelectual/estética. Portanto, é relevante investigar as relações entre as diversas artes e entre as artes e os sistemas lingüísticos de produção conceitual, a fim de mapear as influências ou correspondências ideológicas. Essa hipótese leva Maingueneau (2005, p. 146) a formular a seguinte proposição: “O pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos de domínios intersemióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas”. Ou seja, as produções discursivas de diversas ordens são, num dado momento histórico, suscetíveis senão de todas, mas de muitas das restrições semânticas.

A noção de texto precisa, nesse caso, ser expandida aos diversos tipos de produções semióticas que pertencem a uma mesma prática discursiva. A coexistência de textos que pertencem a domínios semióticos distintos não é, portanto, livre no interior de uma formação discursiva determinada. “Não é qualquer domínio que pode figurar com qualquer outro, e essas restrições são função ao mesmo tempo do gênero de práticas discursivas concernidas e do conteúdo próprio de cada uma” (MAINGUENEAU, 2005, p. 147).

Essa discussão sobre arte e ideologia desmistifica a concepção idealista e formalista da estética, hoje mais enfraquecida, mas que congrega ainda muitos acólitos, e abre espaço para uma reflexão sobre a arte como instituição. Bloom (1995) é um dos representantes dessa concepção idealista da estética, quando supõe que as obras canônicas ocidentais contêm um valor trans-histórico. Shakespeare, por exemplo, cuja produção data do período elisabetano, nos legou uma gama de textos que ainda hoje são apreciados. Constituem obras que teriam transcendido os limites históricos. Nossa discordância em relação ao ponto de vista de Bloom parte já da noção de cânone (do grego *kanon*, “vara de medir”). Trata-se de uma noção puramente estética, com base na filosofia kantiana, em que se enfatiza na arte o belo “desinteressado”. O belo seria dotado de um caráter metafísico e imanentista. Questiona-se muito, hoje, a legitimidade do belo artístico. Apelando para o étimo da palavra cânone, perguntamos: quem definirá a medida da beleza de uma obra? Quais os critérios para definir

essa mesma medida? A escolha desses critérios não implicaria uma opção subjetiva? Ninguém pode afirmar que o seu prazer estético é melhor ou maior do que de outra pessoa. Ninguém tem a última palavra nesse caso. Não há critérios de comparação racionalmente aceitáveis para hierarquizar o prazer dos sentidos. O valor da obra vem a ser legitimado, a nosso ver, pelas Universidades, pelas críticas especializada e jornalística, por exemplo, a partir de critérios que são significativos para momentos históricos determinados. Começamos a ter uma idéia do que é o valor consensual de uma obra quando articulamos os diversos depoimentos que vários autores já produziram sobre ela, em locais e tempos diferentes.

A propósito da discussão, vale conferir as lúcidas palavras de Magaldi (2003, p. 26):

Não se pense que os ideais estéticos sejam eternos. Cada época tem as suas necessidades, eminentemente variáveis. O valor de um momento é demérito de outro. Shakespeare reinou absoluto, no fim do século XVI e início do século XVII inglês, sofrendo, depois, quase dois séculos de ostracismo. Sua grandeza confundiu-se com indisciplina, para os padrões do século XVIII. Até que o romantismo reabilitou-o, colocando-o inquestionavelmente no centro da criação artística. Para os nossos valores, ele é ainda o exemplo do gênio completo, não só do teatro. É possível, porém, que gerações vindouras, fincadas em preceitos diferentes, consagrem outros méritos, elevando ao primeiro plano nomes que para nós ainda habitam o purgatório. Seria erro de alguém? Foram cegos os que não perceberam a genialidade de Shakespeare? Seremos obtusos nós, que não estamos enxergando a excelência de alguém a ser reconhecido no futuro? Esse jogo de brilho ou hibernação faz parte da História e é tolice querer negá-lo, ainda que se tente, de todas as formas, minimizar seus efeitos.

Bem se vê que a perspectiva essencialista da arte não é mais sustentável. Não há nenhuma essência do “belo” que faz a obra “transcender” seu tempo e “ficar para a posteridade”. Defender a “perenidade” espontânea de uma obra, pelo seu “valor intrínseco”, revela um viés dogmático para o qual faltam argumentos teórico e empiricamente razoáveis. É, pois, importante que estejamos atentos à distinção entre a arte como discurso(s) e o(s) discurso(s) sobre a arte. Em ambos os domínios, verificamos graus de restrições a partir de práticas discursivas determinadas. No entanto, é importante salientar que a prática artística, pela sua própria natureza ambígua, socialmente construída, apresenta condições materiais para questionar as

ideologias dominantes e propor novas formas de conceber o mundo, também estas marcadas ideologicamente. É o que discutiremos a seguir, no que se refere, especificamente à literatura.

2. 3. Discurso literário e ideologia

No capítulo anterior, tratávamos da literatura como uma produção ideológica, na acepção que Bakhtin (1981a) dá ao termo, ou seja, uma produção significativa realizada por sujeitos sociais e históricos. Foi necessário refletir sobre a relação dialética entre literatura e sociedade, e sobre como os elementos que compõem os diversos valores sociais se encontram materialmente presentes no discurso literário. Vamos expandir um pouco mais a discussão e refletir sobre a relação dialética entre literatura e ideologia.

Como declaramos no capítulo anterior, a literatura é uma produção social que tem a linguagem como material de trabalho. Somente esse fato seria suficiente para flagrarmos o caráter ideológico da literatura, uma vez que não podemos conceber a linguagem como uma realidade deslocada do contexto ideológico em que se desenvolve. Lembra Bakhtin (1990) que

todo produto ideológico é uma parte da realidade social material em torno do homem, um aspecto do horizonte ideológico materializado. Qualquer coisa que uma palavra possa significar, ela está antes de mais nada materialmente presente, como coisa enunciada, escrita, impressa, sussurrada ou pensada. Ela estabelece uma relação entre indivíduos, que é objetivamente expressa nas reações combinadas das pessoas: reações em palavras, gestos, atos, organizações etc. O intercurso social é o ‘medium’ no qual o fenômeno ideológico primeiro adquire sua existência específica, seu significado ideológico, sua natureza semiótica.

Admitindo que a ideologia só pode ser entendida como realidade sínica existente na interação social, podemos dizer, a partir da metáfora usada por Bakhtin, que a arte seria um dos troncos sínicos da dimensão ideológica, sendo a literatura um dos ramos, o que não significa que toda obra literária expressa claramente um corpo de idéias relativamente homogêneo. Antes de tudo, a ideologia não pode ser concebida como um conjunto de idéias conscientemente veiculadas e reproduzidas. Pelo contrário — e nisso a concepção de ideologia em Marx ainda faz eco aos estudos contemporâneos sobre o tema — a ideologia está sobretudo no que não é visto, no que subjaz e organiza toda e qualquer atividade discursiva. Mas a dimensão ideológica, que

isto fique bem claro, só poderá ser objeto de investigação se tomarmos o discurso como o seu suporte inalienável.

Encontramos em Eco (1991), no capítulo intitulado “Do Modo de Formar como Compromisso com a Realidade”, uma visão lúcida quanto à relação entre as formas artísticas e a ideologia, que nos ajudará a compreender a dimensão ideológica da literatura. Para o semiólogo italiano, a arte contemporânea opera, no nível das estruturas formais, uma contínua remanipulação da linguagem adquirida e estabilizada, bem como dos tipos de ordem consagrados pela tradição. Poderia parecer, portanto, ao crítico de arte que, deslocando sua atenção para os problemas da estrutura, a obra de arte renuncia a fazer um discurso sobre o homem, perdendo-se numa vazia abstração. No entanto, não podemos nos esquecer de que esse discurso sobre o homem de que trata o crítico de arte corresponde a um tipo de ordem discursiva [formativa] que servia para falar do homem de ontem. “Rompendo esses módulos de ordem, a arte fala do homem de hoje, através da maneira pela qual se estrutura” (Eco, 1991, p. 255). Para falar do homem e do mundo, a arte não se restringe a conteúdos explícitos sobre o tema: ela o faz dispondendo suas *formas* de maneira determinada. O conteúdo da obra só poderá ser construído a partir da sua materialização na *forma* artística, e é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre arte e mundo.

No caso da narrativa literária, por exemplo, começar descrevendo as circunstâncias que envolvem a ação (espaço, tempo, personagens) para apresentar o conflito, cujos motivos se sucedem numa relação causal até chegar a um desfecho, implica que se acredite numa determinada ordem dos acontecimentos, numa determinada concepção de ordem do mundo, refletida na linguagem, que serve apenas para expressar uma interpretação da realidade.

A literatura organiza palavras que significam aspectos do mundo, mas a obra literária significa o mundo em si através da maneira como essas palavras são organizadas, ainda que, tomadas isoladamente, signifiquem coisas sem sentido, ou então acontecimentos, relações entre acontecimentos que parecem nada ter em comum com o mundo. (Eco, 1991, p. 258-259)

É sobre esse aspecto que nos debruçaremos para estudar a obra literária como produção ideológica.

Tal premissa nos possibilita reagir à visão de que a literatura foge à ideologia, uma vez que ela subverte os sistemas de poder. É inegável que o discurso literário, a partir de uma

liberdade aparente de que goza o escritor, se mostra como um discurso de resistência (cf. BOSI, 1993), mas esse discurso não deixa de estabelecer, pelo seu caráter avaliador, um conflito de ordem ideológica.

Podemos citar o projeto estético-ideológico empreendido por Brecht (2005, p. 31), que propõe substituir uma dramaturgia aristotélica por uma dramaturgia não-aristotélica, como vemos no quadro abaixo:

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
A cena “personifica” um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade
proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
leva-o a viver uma experiência	proporciona-lhe visão do mundo
o espectador é transferido para dentro da ação	é colocado diante da ação
é trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos
os sentimentos permanecem os mesmos	são impelidos para uma conscientização
parte-se do princípio que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise
o homem é imutável	o homem suscetível de ser modificado e de modificar
tensão no desenlace da ação	tensão no decurso da ação
uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma
os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curva
<i>natura non facit saltus</i>	<i>facit saltus</i>
(tudo na natureza é gradativo)	(nem tudo é gradativo)
o mundo, como é	o mundo como será
o homem é obrigado	o homem deve
suas inclinações	seus motivos
o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento

Brecht, dramaturgo, poeta, encenador e teórico do teatro, é herdeiro do teatro político de Piscator e concebe o fenômeno teatral como um instrumento poderoso para intervir politicamente sobre a realidade concreta. Sua extensa obra dramatúrgica é heterogênea, considerando-se que o autor passou pelo estilo expressionista, pelo teatro didático, dialético, épico.

Como podemos ver no quadro exposto, a natureza ideológica da dramaturgia épica, que se contrapõe a uma dramaturgia de tradição aristotélica, não está no conteúdo da obra, entidade abstrata quando separada da forma, nem tampouco apenas nos temas escolhidos, tal como muitos exegetas fazem crer. O caráter ideológico de uma tal estética está precisamente no seu nível formal: tratamento das personagens, das ações; disposição dos argumentos; etc. Tudo isso implica uma forma de ver o mundo e os sujeitos sociais que se contrapõe ao mundo “fechado” que costumava ser expresso pela dramaturgia aristotélica. Não satisfeito com esta *forma* de expressão, Brecht experimenta desconstruí-la e construir uma estrutura textual que alcance seus objetivos políticos. É, nas palavras do teórico, o ser social determinando o pensamento.

Como se vê, o tema Ideologia traz inúmeros aspectos, muitas vezes conflitivos, de forma que não podemos esgotá-lo em poucas páginas. Como dissemos, a dimensão ideológica do discurso é condição imperiosa para o trabalho investigativo do analista crítico. Tentamos estabelecer, neste capítulo, alguns princípios norteadores que procuraremos seguir na análise crítica do discurso literário, especificamente no que tange às ideologias masculinas. Para entendermos um pouco mais sobre essas ideologias, buscaremos, no próximo capítulo, apresentar uma concepção do que chamamos *discursos masculinos* e uma leitura crítica das ideologias que constroem estes discursos.

3. Masculinidade em Questão

Leio escritores gays, vejo filmes com temáticas gays, frequento ambientes GLS e ainda acho homens bonitos ou feios. E, por incrível que para alguns pareça, eu não sou gay.

Hoje eu estava escrevendo uma reportagem pela manhã no jornal, quando um colega me interrompe para perguntar:

— Você é gay?

Digo que não, que sou hetero e pergunto o que levou a fazer tal indagação.

— É que eu vi na sua mesa um livro do Caio Fernando Abreu (“Morangos Mofados”). Geralmente quem lê este escritor é gay.

— Ah, então eu devo ser. Porque considero o Caio um dos meus contistas prediletos. E também gosto de Truman Capote, que era homossexual. E de Gay Talese, que não sei se é gay, mas tem um nome meio suspeito.

— Não, claro que você pode ler o Caio, mas é que meu cunhado é gay e na estante dele tem todos os livros dele.

(LEIJOTO, Márcio. *Eu não sou gay..*
<http://tipos.com.br/marcio/eu-nao-sou-gay/>,
consultado em 14.05.2006)

Os estudos sobre gêneros, desde o século passado, sobretudo, vêm se dedicando, em sua grande maioria, às questões que envolvem a natureza psicofísica das mulheres, seus direitos e funções na sociedade e o contexto ideológico das relações sociais em que estão inseridas¹⁸. Muitos desses estudos, de caráter eminentemente político e ideológico, acompanharam e deram suporte à luta travada pelas mulheres para a aquisição de direitos sociais iguais aos dos homens. A revolução sexual deixou grandes marcas nas sociedades ocidentais na década de 1960 e trouxe implicações político-econômicas consideráveis para as décadas futuras. Nos meios acadêmicos, uma série de discursos de e sobre a mulher começou a ser produzida, o que veio a abalar o *status quo* instituído por uma sociedade marcada até então pela dominação masculina. Com isso, muitos direitos foram conquistados pelas mulheres, de tal forma que, não obstante o privilégio

¹⁸ Usamos o termo *gênero* no mesmo sentido em que é utilizado por Cecchetto (2004, p.53), ou seja, “construções sociais e psicológicas que se impõem sobre as diferenças biológicas”.

social que ainda é concedido aos homens, o quadro social em várias sociedades no Ocidente está bastante modificado, tomando como parâmetro o contexto sócio-político do início do século XX.

Diante de tantas transformações pelas quais passaram as várias sociedades em questão, como ficou representado o gênero masculino nas relações sociais e políticas? Poucos estudos, no entanto, vêm se dedicando ao tema, se compararmos com a grande quantidade de trabalhos realizados sobre a mulher. A masculinidade, que parecia um fenômeno “evidente” e “inquestionável”, começou a ser discutida primeiramente entre as mulheres. Se não fossem as discussões promovidas pelas feministas, especialmente a partir da década de 1960, o interesse pela masculinidade como objeto de estudo não teria sido despertado (cf. CECCHETTO, 2004, p.51). Tais estudos permitiram o exame crítico das desigualdades sexuais baseadas na diferença entre os sexos, desmistificando as noções do que era “natural” na vida de homens e mulheres. O enfoque dado à masculinidade era justificado, as mais das vezes, para compreender a situação da mulher numa sociedade hegemonicamente androcêntrica.

O primeiro investimento dos estudos feministas sobre a questão da sexualidade, como o de Rosaldo e Almeida (apud CECCHETTO, 2004), foi proceder à revisão crítica das principais teorias de caráter essencialista e biológico, que associavam o gênero à sexualidade e concebiam como “inevitável” e “natural” a subordinação das mulheres ao homem. Constatou-se que os modelos essencialistas de pensamento social não consideravam o contexto histórico e cultural para compreender a questão do gênero (cf. ROSALDO apud CECCHETTO, 2004). O sexo biológico costumava ser usado pelos sistemas sociais para organizar e explicar os papéis e oportunidades que homens e mulheres desfrutavam em sociedade.

Estudos sobre a construção social da masculinidade, sobre os valores sociais positivos atribuídos ao gênero masculino e sobre as transformações pelas quais vêm passando o homem ocidental na contemporaneidade começaram a despontar, muito timidamente, nos anos 70. Mas foi principalmente na década de 1980 que começou a surgir, sobretudo nos países anglo-saxões, uma antologia de textos sobre o tema, assinados por homens que se diziam vinculados ao movimento feminista. O ponto de partida desses autores era a idéia, já desenvolvida pelos estudos feministas, de que a *masculinidade* e a *feminilidade* são fenômenos construídos socialmente e, por isso, são históricos, mutáveis e relacionais. Tal empreendimento ficou conhecido como *Men's Studies*. Contra o falso universalismo que revestia os papéis sexuais masculinos, esses autores costumavam reconhecer que “há uma diversidade de estilos ou tipos de masculinidades, cada um deles correspondendo a diferentes inserções dos homens nas áreas da política, da economia e da cultura, entre outras” (CECCHETTO, 2004, p.57). Os *men's studies* se

valem de diferentes disciplinas acadêmicas, como História, Biologia, Filosofia, entre outras, para a construção do seu objeto de pesquisa.

A principal crítica a que os *men's studies* estão sujeitos recai sobre o acentuado enfoque que esses estudos dão à questão dos papéis sexuais, ou seja, do “conjunto de valores e atitudes socialmente determinados, correspondentes às representações e expectativas do ser homem e do ser mulher em todas as sociedades” (CECCHETTO, 2004, p.58). A partir dessa concepção, o *masculino* e o *feminino* são tomados como pontos de referência opostos entre si. Esse binarismo revela uma tendência funcionalista, que pode levar à interpretação de que o homem e a mulher têm uma essência ontológica diferente.

Não podemos concordar com essa abordagem funcionalista do tema, uma vez que, isolando os papéis sexuais, deixa de analisar a dinâmica e as inter-relações entre os gêneros, tão necessárias para o entendimento do que vem a ser o masculino e o feminino. Um estudo profícuo sobre a masculinidade deverá possibilitar a compreensão das “experiências concretas dos homens e suas práticas possíveis” (CARRIGAN, CONNEL & LEE apud CECCHETTO, 2004, p.60), e esse resultado não pode ser alcançado se adotamos uma perspectiva dicotômica na análise da questão.

Na tentativa de ultrapassar os limites de uma perspectiva funcionalista no tratamento dos gêneros, surgiram alguns estudos, norte-americanos em sua maioria, preocupados com o fenômeno que chamaram de “crise da masculinidade”, ou seja, o desconforto de alguns homens diante de padrões culturais rígidos, que fazem do fato de ser homem um fardo pesado. No Brasil, um dos representantes dessa tendência é Trevisan, que em seu livro *Seis balas num buraco só* faz uma análise do “pesado fardo de ser homem, com obrigação de ter coragem sempre, mostrarse durão, enfrentar o mundo através da força” (TREVISAN, 1998, p. 14). O autor parte de alguns fatos brasileiros especificamente relacionados com a violência masculina extrema para questionar se a violência é algo inerente ao sexo masculino ou se os homens cometem certos atos de violência incomuns em virtude da crise que os valores sociais do masculino vêm sofrendo nas últimas décadas, e que os afeta diretamente. Optando pela segunda alternativa, Trevisan passa a investigar o mito da masculinidade, recorrendo, muitas vezes, a categorias psicanalíticas como *falo*, *castração* e *androginia* para compreender o poder que foi culturalmente concedido ao homem. Muitos homens na sociedade pós-industrial não conseguem atender às expectativas que a sociedade tem do masculino. Instaura-se, portanto, uma contradição entre a imagem do “macho”, tal como é representada socialmente, e as reais condições de vida dos homens, o que pode gerar uma série de distúrbios psicológicos.

O estudo de Trevisan (1998), assim como dos autores que se filiam a essa linha de pesquisa, tendem a uma perspectiva psicanalítica — e um tanto quanto universalista — que foge aos propósitos de nossa pesquisa, que é investigar, mediante a produção estética de textos dramáticos, a construção social e histórica do masculino e as diversas formas de os homens exercerem sua masculinidade na sociedade contemporânea, razão por que não nos deteremos em analisá-los.

A análise de discursos do e sobre o masculino que realizaremos terá um enfoque crítico; para tanto, procuraremos estabelecer uma conexão entre investigação científica e estratégias de mudanças sociais, focalizando a vida cotidiana como um contexto em que se desenvolvem e se transformam as crenças sociais sobre o que vem a ser homem.

A questão do masculino será enfocada, no presente trabalho, a partir da Idade Moderna, com o desenvolvimento das sociedades burguesas ocidentais, que irão trazer um novo sentido para a imagem social do homem. Para tratar da questão no contexto da sociedade brasileira, precisaremos, primeiramente, compreender como a sociedade européia construiu, na era do capitalismo, uma imagem particular do homem, a fim de atender aos objetivos político-econômicos da burguesia.

3.1. Gênese do mito moderno da masculinidade

Pedro Paulo de Oliveira (2004) discute a *construção social da masculinidade* numa obra que, por ora, merecerá nossa atenção.

O autor parte do princípio de que a masculinidade não constitui algo concreto ou palpável; trata-se de um fenômeno que participa ativamente nos processos de subjetivação dos agentes sociais. Para Oliveira (2004, p. 15),

a masculinidade articula e constitui um dos estratos da região do *socius*, esse espaço-processual ou processo-espacializante dinâmico, intangível, mas efetivo, que compreende todos os objetos da vida social (agentes, leis, instituições, símbolos, valores etc.), ao lado ou mesmo articulada a outros como nacionalidade, religião, profissão, grupos de *status*, posição de inserção social, região de origem, etnia, grupo de idade etc.

É uma crença que tem o poder de construir e orientar juízos perceptivos, cognitivos e estéticos; estabelece um conjunto de prescrições quanto aos comportamentos sociais e contribui decisivamente para a formação de identidades sexuais, que se pretendem fixas, estáveis e naturais, tornando-se, portanto, elemento fundamental para a subjetivação dos agentes sociais em sociedades ocidentais.

Partindo, dentre outras fontes, do respeitável estudo de George Mosse, Oliveira apresenta fatores que deram origem ao ideal moderno de masculinidade na passagem da sociedade medieval para a moderna. Dentre eles, destacam-se a formação do Estado nacional moderno e a criação de instituições específicas, como o exército. Os ideais burgueses de masculinidade revelam valores calcados na dinâmica do mercado, na personalidade moderada e no culto da ciência metódico-racional. Observe-se que, dessa maneira, o mito do masculino influencia, reciprocamente, o grupo de instituições sociais que possibilitou sua emergência.

Muitos valores atribuídos ao homem medievo, tais como lealdade, probidade, correção, coragem, bravura, sobriedade e perseverança, mantiveram-se na era moderna, mas com algumas transformações: coragem e bravura, por exemplo, não perdendo o caráter de violência explícita, como se percebia nas contendas entre cavaleiros medievais, e ganhando contornos marcados por imperativos morais *essenciais*. Assim sendo, na dinâmica das relações sociais, através da introjeção dos imperativos morais, emerge a personalidade do homem burguês por excelência, caracterizada pelo autocontrole e pela contenção das violentas expressões emocionais, típicas da nobreza de espada.

Com a emergência das revoluções burguesas, que grassaram na Europa entre os séculos XVIII e XIX, surgiu a necessidade de delimitar o território nacional e de se cultivar um espírito nacionalista. Conforme Hobsbawm (2000, p. 126), “alemães, italianos, húngaros, poloneses, romenos e o resto afirmaram seu direito de serem Estados independentes e unidos, envolvendo todos os membros de suas nações contra governos opressores”¹⁹. O fenômeno “nação”, apesar da sua complexidade, era aceito como uma noção tão evidente por si mesma, que nunca chegou a ser, durante esse período, objeto de discussão. Sentia-se a necessidade de se formarem Estados soberanos, “com território coerente, definido pela área ocupada pelos membros da ‘nação’, que por sua vez era definida por sua história, cultura comum, composição étnica e, com crescente importância, a *língua*” (HOBSBAWM, 2000, p. 127-128). A fixação dessas nações não foi tarefa fácil, como ficou evidente pelos acontecimentos históricos: se, por um lado, havia as nações cujos

¹⁹ Hobsbawm (2000; 2001) oferece um rico material de estudo para a compreensão da “era das revoluções” e da “era do capital”, a partir das quais se desenvolve a necessidade dos Estados de se tornarem nações, adotando princípios de nacionalidade.

territórios eram inquestionáveis, por outro, encontravam-se algumas acerca das quais se tinha uma boa dose de incerteza.

A constituição e manutenção da autonomia e soberania de uma nação — constituição dos Estados Modernos — exigiam a criação de exércitos nacionais, que detinham o monopólio do uso da força. Os ideais revolucionários não se restringiam, na França pelo menos, à tríade *égalité*, *liberté* e *fraternité*: consistiam também no sacrifício da vida em nome do amor à nação. Os soldados tinham de demonstrar sua devoção ao país por meio da virilidade e de atos de coragem, a fim de se mostrarem aptos a defender o Estado. O *ethos* guerreiro e varonil da *expedição de Ciro*, o persa, que Xenofonte já elogiara no século IV antes da era cristã, se dissemina pelo imaginário social e passa a ter, nos Estados modernos, grande valorização nacional²⁰. Evidencia-se, então, a forte relação entre o nacionalismo, o militarismo e a masculinidade. À diferença do olhar grego de Xenofonte, que realçava as virtudes varonis dos soldados na defesa da Pérsia, ou seja, o caráter destemido dos soldados persas e a sua relação com o Estado, as nações modernas valorizam o comportamento viril dos soldados como relativo ao do Homem Moderno, categoria dotada de grande valor social. O Estado nacional passa a se sustentar sobre uma base ideológica sólida, que pode ser resumida nas seguintes palavras: potência, poder e posse. Lidar com o perigo era uma atitude associada à autêntica masculinidade, e todos os homens deveriam estar preparados a lidar com os prováveis reveses.

No século XIX, o campo de batalha se torna um espaço privilegiado para se modelar o corpo e o espírito de um autêntico “varão”. De acordo com Mosse (1996, p. 23), habilidade e destreza físicas sempre foram requisitos prezados para se defender a honra, “mas agora a nova sociedade em formação visava o corpo masculino integral como exemplo de virilidade, força e coragem, expressas mediante postura e aparência apropriadas”. Ainda conforme o autor, em tempos anteriores ouvia-se falar de uma postura varonil, mas raramente da aparência física. Nunca antes se tinha tomado o corpo masculino como modelo para avaliar condutas as mais diversas. A aparência, inegavelmente, sempre foi levada em consideração (na Idade Média e no início da Idade Moderna, por exemplo, o vestuário, estabelecido pelo código da realeza, foi signo de posição e *status*, assim como o comportamento cortês, tomado como referência de boa conduta), todavia o que era apresentado, inicialmente, de modo fragmentado torna-se, nos tempos modernos, mais sistematizado, organizado numa totalidade na qual o corpo — e não meramente o vestuário ou hábito cortês — passa a ser o foco de atenção, juízo de valores, conforme determinado padrão de beleza estabelecido. Formou-se, portanto, um estereótipo que determinaria as percepções sobre o masculino na era moderna. Aspectos visuais, como a força e

²⁰ Sobre Xenofonte, cf. Jaeger (2003, p. 1214-1252)

a beleza corpórea do homem, se tornaram símbolos de sociedade e de nação. Na concepção de Mosse (1996), o estereótipo da masculinidade moderna foi construído sobre um ideal de beleza corpórea, simbolizando atributos que o verdadeiro homem deveria possuir.

A título de exemplo, no século XX, entre as duas guerras mundiais, o *slogan* comum nas propagandas militares soviéticas e nazistas, simultaneamente, era: “Homens rijos, com postura ereta e olhar petrificado”. A relação entre nacionalismo e corpo masculino mostra-se flagrante. Observe-se, além disso, que o ideal de masculino correspondia à necessidade de ordem e progresso das sociedades ocidentais modernas. Esse mesmo ideal foi cooptado pelo nacionalismo moderno, que imprimiu ao estereótipo um poder adicional de base.

Seguindo as diretrizes da ideologia burguesa, a educação dos jovens na Alemanha nazista se pautava no autocontrole, na disposição ao sacrifício e num elevado senso de honra, por um lado; na lealdade, camaradagem, obediência, disciplina e coragem, por outro (cf. OLIVEIRA, 2000). Os fascistas, por sua vez, contrapunham a agressividade frente ao guerreiro e a obediência aos superiores, atitudes que se devem prezar no homem militar italiano, contrário à lassidão, à preguiça, à lascívia, à decadência. Saliente-se que a masculinidade estaria autenticamente localizada no ambiente guerreiro.

O socialismo soviético, apropriando-se desses valores particulares da masculinidade burguesa, acrescentou outra face fundamental ao mito: o soldado guerreiro deveria ser o modelo do trabalhador exemplar e responsável, paradigma do homem autêntico.

Em momentos de crise política e social, esses valores da masculinidade passam a ser ressaltados, chegando-se ao ponto de os modelos viris serem quase divinizados como os únicos capazes de liberar a nação dos movimentos trágicos e monstruosos.

Já se percebem duas representações, aparentemente antagônicas, sobre o masculino: de um lado, o guerreiro heróico; do outro, o homem comedido, sereno, protótipo do pai de família trabalhador. Tem razão Oliveira (2004) ao identificar esse aparente antagonismo. Na verdade, não se trata de comportamentos excludentes e impossíveis de serem ressaltados simultaneamente. A nação burguesa precisava cultivar o *ethos* guerreiro que caracterizaria os atributos agressivos e bravos do homem, necessários à proteção do Estado, mas também o ideal do homem trabalhador, produtor de mercadorias e legítimo provedor da família. O equilíbrio da nação burguesa seria alcançado a partir da convivência dessas duas representações.

Apesar de verificarmos a formação, nos séculos XVIII e XIX, de Estados-nações laicos, não podemos deixar de considerar a importante contribuição da religião judaico-cristã na sedimentação dos ideais burgueses de masculinidade. Ela se incubia de promover a moralidade

marcadamente burguesa, ao passo que ao exército e aos esportes ficava a responsabilidade de cultivar valores masculinos para a educação da virilidade (cf. OLIVEIRA, 2000). Segundo Costa (2002), o código napoleônico, que defendia a liberdade jurídica e política do cidadão, não podia ir de encontro à ordem social burguesa na França. Os ideais revolucionários, com suas fantasias intelectuais, precisavam conviver com os interesses burgueses de raça, classe e as aspirações imperialistas e nacionais. A liberdade só se constituía plenamente quando obedecia à liberdade moral. Foi nessa senda que se infiltrou a Igreja, com sua moral baseada nas relações monogâmicas, abençoadas por Deus. O casamento civil e religioso se tornou uma das principais instituições que melhor serviram para cultivar esse tipo de moralidade. Valores morais como a contenção e o autocontrole eram requisitos fundamentais para o chefe de família.

Ao contrário das relações familiares na era medieval, a família se constituía agora como organismo pertencente à esfera privada. Passa a ter estrutura e função condizentes com as aspirações da ordem política burguesa, que reforça a assimetria de poder no seio do grupo familiar. Há uma separação radical das funções entre homens e mulheres e, consequentemente, uma valorização do elemento masculino na dinâmica das relações sociais. À mulher estariam reservados os serviços e as obrigações condizentes com a esfera da vida privada; ao homem, as tarefas da vida pública, a esfera do poder político-econômico. É essa organização sistêmica das relações sociais, baseada na cisão radical entre esfera pública e esfera privada, e os respectivos valores atribuídos a cada uma, que tornará a estrutura familiar moderna marcadamente burguesa. De acordo com Gerson (apud OLIVEIRA, 2000, p.50), “a família [burguesa] moderna tornou-se sinônimo de uma diferenciação exarcebada entre os sexos, de uma glorificação do laço mãe-filhos e de uma expectativa de que os homens sustentassem suas esposas e crianças”. Uma série de instrumentos ideológicos contribuiu para reforçar esse quadro familiar: leis civis, princípios religiosos, romances populares que reproduziam o estereótipo do ser masculino e do ser feminino. Nesse contexto, quanto mais o homem fosse viril e a mulher feminina, conforme valores burgueses, mais saudável seria o Estado.

Quanto às leis, instauraram-se dispositivos para legitimar o casamento civil, que só seria reconhecido pelo Estado se fosse realizado a partir da união heterossexual, concedendo aos agentes de sexos distintos o direito ao exercício da prática sexual com finalidades reprodutoras. Conforme Oliveira (2004, p. 69),

cinco características norteiam a constituição de leis referentes aos aspectos da vida sexual dos agentes no final do século XIX: sexo é algo natural; o natural é

sempre o comportamento heterossexual; o sexo genital é primário e determinante; o verdadeiro sexo é falocêntrico; por fim, sexo é algo que deve ocorrer de preferência no casamento.

O discurso científico veio legitimar, através de argumentos racionalistas, a supremacia androcêntrica. O darwinismo representou um importante papel para a construção do ideal moderno da masculinidade. A força física, a inteligência e a propensão à agressividade constituíam, para a teoria evolucionista, importantes atributos para a espécie vencer a luta pela sobrevivência. A forma como essa teoria foi adaptada para a explicação da vida social correspondia, na concepção de Oliveira (2004), às estratégias de competitividade capitalista e contribuía para a manutenção da crença sobre a masculinidade, enfatizando a idéia de virilidade adaptativa, conquistada por meio da disciplina corporal, moral e intelectual.

Para esse fim, a medicina orientou suas pesquisas a partir da máxima: “Mente sã, corpo sã”. O que fugia ao padrão do homem branco, europeu e heterossexual era enquadrado como objeto de investigação e, em muitos casos, era considerado como desviante e, sob algum aspecto, patológico. Boa parte da teoria médica no final do século XIX veio a reforçar o mito da masculinidade e a avalizar preconceitos culturais da época, muitos dos quais se mantêm presentes no imaginário ocidental²¹.

Para Oliveira (2004, p. 57),

sobretudo no século XIX, os médicos tendiam a definir saúde e doença não apenas como categorias clínicas, mas também como categorias morais. Os ideais societários fermentados a partir dos ideais burgueses e apoiados por instituições fundamentais, como a Igreja, o Estado e as Forças Armadas, recebiam argumentos abonadores afiançados por teorias médicas e biológicas. Muitos cientistas do período se assemelhavam aos charlatões interessados, pois

²¹ Idéias como “a constituição física feminina, comparada à masculina, é mais delicada e frágil, e isso explica o fato de serem as mulheres mais propensas a desenvolverem doença de nervos numa freqüência maior a dos homens” (THOMAS SYDENHAM, cf. OLIVEIRA, 2004, p. 56); “o homossexualismo constitui um distúrbio genético”; “o negro é libertino e devasso por natureza” procuravam ser embasadas cientificamente pelo discurso médico. Vale salientar que, ainda hoje, alguns órgãos de saúde, como os bancos de sangue, descartam a contribuição voluntária de indivíduos que se declaram homossexuais, sob a alegação de que constituem um grupo de risco quanto às doenças sexualmente transmissíveis (DST), quando já se tem por definitivo, do ponto de vista da Sociologia e da Medicina, que, em se tratando de contágio por DST, não existem os chamados grupos de risco, mas atitudes de risco, o que desvia a responsabilidade do gay e de outros grupos estigmatizados para os comportamentos sexuais não-preventivos, independentemente da orientação sexual. Dados de uma pesquisa que realizamos em 2002 — “O Discurso Médico sobre as DST: Modos de Contágio” — revelam que os homens que assumem identidade e comportamento do legítimo “macho”, apesar de praticarem ocasionalmente relações do tipo homo-orientadas, muitas vezes sem preservativos, são doadores de sangue, uma vez que mantêm sigilo, diante dos médicos, quanto a esse tipo de comportamento sexual.

receitavam terapias antes mesmo de terem formulado um diagnóstico claro e independente de seus desejos e projeções.

O teor moralista desses estudos fez com que a medicina ocupasse o lugar que antes era monopólio da Igreja e da teologia, de forma geral. Por exemplo, os “desviantes”, “pervertidos”, estereótipos criados pela medicina oitocentista e novecentista, eram diagnosticados como devassos, fracos e afeminados, ou seja, um diagnóstico que revela valores morais negativos. A psicanálise, profundamente marcada pelo positivismo tão em voga nesse período, tratou de realizar uma responsável pesquisa sobre a vida psíquica dos sujeitos, problematizando o inconsciente como categoria científica, embora não tenha deixado de reproduzir alguns dos mitos que envolvem a masculinidade. Na esteira de médicos respeitáveis do século XIX, toma-se como assente a divisão dos sujeitos a partir da sexualidade, reforçando a existência de tipos como o *heterossexual*, o *homossexual* e o *bissexual*. Essas categorias estão comprometidas com sua gênese histórica, localizada nos contextos médico-legal, psiquiátrico, sexológico e higienista, e apontam para a divisão entre *norma* e *anti-norma* do ideal de masculinidade imposto pela e para a família burguesa oitocentista. Para um tal ideal, a construção do tipo homossexual, com o respaldo do discurso médico e jurídico, veio a calhar, no sentido de permitir submeter o homossexual à observação e ao policiamento.

Num contexto como esse, tudo o que fugia ao ideal de masculinidade socialmente construído — ou seja, o do homem branco, heterosexual, forte, valente, destemido, auto-controlado — era alvo de depreciação, tornando os sujeitos verdadeiros anátemas, verdadeiros “alter egos”, nas palavras de Baumann (apud OLIVEIRA, 2004, p. 70). Para o autor,

ser um *alter ego* significa servir como depósito de entulho dentro do qual todas as premonições inefáveis, os medos inexpressos, as culpas e autocensuras secretas, demasiadamente terríveis para serem lembrados, se despejam; ser um *alter ego* significa servir como pública exposição do mais íntimo privado, como um demônio interior a ser publicamente exorcizado, uma efígie em que tudo o que não pode ser suprimido pode ser queimado. O *alter ego* é o escuro e sinistro contra o qual o eu purificado pode brilhar.

A construção de uma masculinidade ideal implica, necessariamente, a fixação de uma antinorma, representada por sujeitos que ou não sabem ou não querem seguir os princípios do

comportamento ideal. Tornam-se, portanto, objetos de ataques físicos ou morais por ousarem divergir ou se diferenciar do que é instituído pela norma ideal. Assim, um *invertido*, nas palavras de Zola (apud COSTA, 1995, p. 51) “é um desorganizador da família, da nação, da humanidade. O homem e a mulher certamente estão aqui embaixo para fazer filhos e matam a vida no dia em que deixam de fazer o necessário para que isto aconteça”. Vê-se que a função da relação homem-mulher, reduzida ao componente sexual-biológico, precisa ser reforçada pela presença necessária de um *não-eu*, de um *a-normal* — atente-se ao predicativo “desorganizador da família, da nação, da humanidade”. Numa interpretação de viés psicanalítico, poderíamos entender a tensão entre aqueles que seguem as normas da masculinidade e aqueles que delas divergem como uma rivalidade em torno do “narcisismo das pequenas diferenças”, que é atravessado pelo poder e pela ideologia vigente na sociedade. Para os que seguem as normas, eleger um “inimigo” poderá ser necessário para criar unidade de grupo, marcando uma diferença nítida entre o *eu* e o *não-eu*, sobretudo quando essa unidade garantirá aos seus membros a satisfação de pertencer a um grupo de prestígio social. Como vimos no capítulo anterior, grupos sociais delimitam seu campo de ação ideológica a partir de características próprias a cada um, que entram em choque com as características de outros. Não é casual, portanto, a existência, pelo menos no contexto brasileiro, de uma série numerosa de termos para designar aqueles com comportamentos homo-orientados, o que demonstra a necessidade do “homem” de demarcar muito bem seu território e afirmar uma identidade socialmente ideal²².

Vale fazer, no momento, uma reflexão a respeito da forma como esses “desviantes” eram tratados no contexto do século XIX. *Homossexual* foi o termo estabelecido para classificar o sujeito de sexualidade homo-orientada, opondo-se, portanto, aos *heterossexuais*, que seguiam a tendência “natural” ou “sagrada” da sexualidade hetero-orientada. Os dois vocábulos já foram assimilados ao imaginário popular a tal ponto que se tornaram naturais. O ideal de masculinidade, que dirigiu a atenção dos cientistas dos séculos XVIII e XIX na categorização dos tipos sexuais, foi responsável pela crença estabelecida quanto à natureza do homem heterossexual. Em se tratando do sexo masculino, *heterossexualismo* é sinônimo de “homem”, ao passo que *homossexualismo* equivale a “degenerescência”, “perversão”, “safadeza”, “não-homem”.

²² “invertido”, “pervertido”, “sodomita”, “fresco”, “bicha”, “viado”, “frango”, “boiola”, “baitola”, “gay”, “rapaz alegre”, “fruta”, “arroz doce”, “boneca”, “marica”, “mona”, “coca light”, “goiaba”, “moça”, “mulherzinha” são alguns dos termos usados, no nosso contexto social, para denominar os que assumem publicamente a homossexualidade. Estes, por sua vez, aceitando ironicamente o jogo estabelecido pelas representações masculinidas, se referem aos rapazes de identidade heterossexual como “boy”, “bofe”, “cafuçu”, “macho”, entre outros termos. Observe-se que a ideologia por trás de cada um desses nomes reforça a divisão da sociedade entre homens machos e mulheres frágeis, as duas únicas naturezas possíveis para uma cultura androcêntrica.

Em lugar dos termos hoje já clássicos *homossexualismo* e *heterossexualismo*, Costa (2002) propõe *homoerotismo* e *heteroerotismo*, opções terminológicas dotadas de um caráter político no mínimo curioso. O autor advoga o princípio de que a sexualidade humana é complexa e, por isso, não pode ser interpretada sob o enfoque restrito de que existem tão-somente dois tipos de comportamentos antagônicos: o homossexual e o heterossexual. Além disso, questiona a razão de dividir os sujeitos sociais a partir do critério da sexualidade, pois estaríamos, dessa forma, reduzindo a complexidade psicológica de cada ser humano ao tipo determinado de prática sexual que realiza.

A crença desenvolvida desde o século XVIII de que havia sujeitos que se caracterizavam por serem heterossexuais ou homossexuais contém um lastro essencialista difícil de ser sustentado atualmente. Baseada em pressupostos *realistas*, essa crença toma por assente que, independentemente das diferentes circunstâncias histórico-culturais, existe algo em comum entre os fenômenos comparados, algo que transcende a história: o fato de um indivíduo sentir desejo por outro do mesmo sexo. Para os *realistas*, é preciso identificar um certo número de elementos que possibilitem uma formulação teórica a partir dos fatos observados. É devido a esse algo invariante que poderíamos falar da homossexualidade moderna ou da pederastia grega como termos que se referem a uma mesma realidade. O problema que se coloca para uma tal concepção consiste na noção de *referência*. Trata-se de uma categoria exterior ao jogo de linguagem? É possível, do ponto de vista prático-filosófico, identificar o referente sem a interferência dos valores e dos conceitos? Em culturas distintas, o termo *homossexualidade*, por exemplo, não obstante o conceito a ele atribuído, contém o mesmo referente? O que é ser homossexual?

Nossa perspectiva teórico-crítica na abordagem de discurso nos conduz a uma resposta que não se pretende definitiva para a solução dos problemas levantados, mas que, no momento, parece-nos a mais pertinente. Não partilhamos da sedutora idéia dos *realistas*, de que o sentido das palavras encontra-se na realidade ou na natureza daquilo que ela designa. Embasamo-nos nas contribuições que Wittgenstein trouxe à filosofia da linguagem, sobretudo no que tange à crítica ao *essencialismo*. Nas *Investigações Filosóficas*, o autor considera um erro filosófico cardeal perguntas do tipo “o que é?”. As expressões, quando analisadas isoladamente, fora do “jogo de linguagem” em que se constituíram, são destituídas de uma *essência*. Nos mais variados jogos de linguagem revela-se, do ponto de vista semântico, uma complexa rede de “parecenças” [“parecenças de família”], que podem estar entrecruzadas. No entanto, não justificam a tese de que há um elemento comum a todos os jogos. Os conceitos são abertos e o significado das

expressões depende do seu uso em condições específicas²³. Qualquer sistema conceitual que se pretenda fixo constitui uma ilusão metafísica²⁴.

Numa perspectiva mais marxista, Bakhtin (1990, p. 37) poderá contribuir para o enriquecimento dessa discussão, quando declara que

o signo, então, é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa.

Para Bakhtin, a palavra acompanha e comenta todo ato ideológico, daí por que, quando se encontra inserida num discurso, torna-se parte da *unidade da consciência verbalmente constituída* (cf. BAKHTIN, 1990, p. 38). O caráter neutral da palavra e a natureza ideológica do signo são concepções que vão encontrar eco na filosofia de Wittgenstein, conforme vimos.

No que se refere à classificação das sexualidades, costuma haver uma redução da natureza psíquica do ser humano à “essência” do seu desejo: o indivíduo é, portanto, heterossexual ou homossexual. Além de conceber cada tipo de prática sexual como denominador comum a todos os homens que nele estariam inseridos, essa teoria não prevê como possível que o indivíduo varie suas práticas sexuais paradigmáticas. Assim, a opinião pública, aceitando como natural a explicação da sexualidade humana propalada pelos discursos científicos de séculos passados, cria uma expectativa bastante redutora do comportamento sexual dos sujeitos sociais.

Contrapondo-se a esse conteúdo essencialista e extremamente preconceituoso do termo *homossexual*, Costa (2002) sugere o uso do nome *homoerotismo*, para designar o tipo de erotismo caracterizado pelo desejo com relação a pessoas do mesmo sexo. Em seu livro, escrito em 1992, composto por ensaios sobre o referido tema, que deu ensejo a uma pesquisa mais ampla em Costa (1995), o autor propõe uma transformação radical de ordem epistemológica: o vocabulário *homoerotismo*, contrariamente a *homossexualismo*, “nega a idéia de que existe algo como ‘uma substância homossexual’ orgânica ou psíquica comum a todos os homens com

²³ Para Wittgenstein (1995, p. 413), “todo símbolo, *isolado*, parece morto. O que é que lhe dá vida? — Só o uso lhe dá vida. Tem, então, em si o sopro da vida? Ou é o uso que é o sopro da vida?”.

²⁴ Observe-se que o desconstrutivismo em Derrida converge com as noções wittgensteinianas de “jogos de linguagem” e “parecenças de família”, daí podermos apontar a influência que o filósofo austríaco exerceu sobre o pós-estruturalismo francês.

tendências homoeróticas” (COSTA, 2002, p. 22). O termo, assim, não possui o caráter substantivo indicador de identidade, como em *homossexualismo*.

Do ponto de vista da estrutura lingüística, *homossexualismo* e *homoerotismo* constituem signos pertencentes a um mesmo paradigma semântico, de forma que usar um nome por outro não alteraria a *essência* do fenômeno. Após a obra de Wittgenstein, é difícil tratar da questão a partir do que se chama “a essência do fenômeno”. Costa (2002; 1995), afinado com a filosofia da linguagem, concebe a língua como uso social, ou seja, ela é socialmente constitutiva. Assim sendo, os dois termos problematizados, criados em contextos ideológicos distintos, carregam valores que dizem respeito aos seus respectivos contextos. Como vimos, homossexualismo, em sua gênese, é uma palavra que alude a doença, anormalidade, perversão, tal como esse tipo de prática sexual era interpretado e ainda costuma sê-lo. A convicção na norma “natural” da sexualidade burguesa levou a psiquiatria do século XIX a definir o homossexual como uma personalidade especial. Freud (apud COSTA, 1990, p. 195), inclusive, nos “Três Ensaios de Teoria Sexual” afirma que “estas pessoas são chamadas de sexo contrário ou, melhor, invertidos”. A palavra *invertido* deixa de assumir o valor adjetivo presente em Westphal (apud COSTA, 1990), de uma “sensibilidade sexual contrária”, para tornar-se substantivo, tomando-se o indivíduo como referente da palavra. Não é de se estranhar que a inversão do que se instituiu como norma sexual, a partir de argumentos evolucionistas, articulados conforme interesses do Estado burguês (assegurar o povoamento, reproduzir as forças de trabalho, proporcionar uma sexualidade economicamente útil), se tornasse crime (ver o caso da sociedade inglesa dos séculos XIX e XX, por exemplo, na qual Oscar Wilde foi julgado como pervertido e imoral) e foco de atenção quase obsessiva por parte dos discursos médicos e legislativos, nunca antes verificado nas sociedades ocidentais.

Com essa proposta, Costa (2002; 1995) admite, coerentemente, que não espera, apenas com a simples mudança de um termo para outro, transformar o modo em que as pessoas em geral costumam representar o “homossexual”. No entanto, acredita o autor, e com ele estamos de acordo, que a discussão sobre a natureza do desejo, entendendo-se que ela não é suficiente para conferir, de forma substantiva, a identidade dos sujeitos, viria a desmistificar muitas das representações que se costumam ter do fenômeno e a propor uma compreensão mais justa das relações homoeróticas. Em outras palavras, o preconceito contra o *homossexual* deverá ser colocado em questão na medida em que se trata de uma representação historicamente determinada.

No que concerne à presente pesquisa, o conceito de homoerotismo será usado apenas no que diz respeito à relação do tema com o mito da masculinidade. Não será, pois, nosso propósito investigar a natureza psicanalítica do desejo homoerótico.

3.2. O mito da masculinidade na era contemporânea

Discutimos no ponto anterior como o mito moderno da masculinidade está assentado sobre um estereótipo. Mosse (1996) assegura que a masculinidade moderna constituiu um estereótipo, uma imagem mental, coerente, na medida do possível. Como todo estereótipo se atém à percepção da aparência exterior para julgar o valor de alguém, a masculinidade moderna procurou tornar a complexa natureza humana objetiva, fácil de compreender em apenas um lance de olho, e passível de valoração. Essa aparente objetividade se baseou na natureza do corpo masculino. Mas como se tem comportado esse estereótipo na contemporaneidade?

Antes de mais nada, gostaríamos de esclarecer o conceito de contemporâneo que adotaremos. Sem perder de vista as polêmicas discussões sobre a pertinência do termo para abordar a sociedade pós-industrial, a despeito das convenções da História oficial, usaremos a palavra para nos referir ao momento histórico do capitalismo tardio, pós-Segunda Guerra Mundial, marcado pelas redes virtuais de transação de mercado. Será nesse contexto que analisaremos as práticas masculinas e sua relação com o que indicaremos como a crise do mito moderno da masculinidade.

Comecemos pela crise da família burguesa. Uma série de acontecimentos contribuiu para desestabilizar a estrutura e a função da família moderna e, consequentemente, afetar o lugar ocupado pelo homem, núcleo da família patriarcal burguesa, símbolo, portanto, do poder masculino. Para Castells (apud OLIVEIRA, 2004, p. 103), o patriarcalismo se caracteriza

pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre a mulher e filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura. Os relacionamentos interpessoais, consequentemente, a personalidade, também são marcados pela dominação e violência que têm sua origem na cultura e instituições do patriarcalismo.

As mudanças sofridas pela sociedade ocidental no mundo contemporâneo abalaram as estruturas do regime patriarcal. A estrutura da família, constituída por marido, esposa e filhos, sob o poder do homem/pai de família, foi sensivelmente alterada. A quantidade de divórcios, a partir dos anos 50, revela a insatisfação com o modelo baseado em vínculos duradouros. Considerando-se que outros laços matrimoniais, após o divórcio, possam ser estabelecidos, constata-se um gradual enfraquecimento do sistema de dominação masculina, num contexto em que a “lealdade” das mulheres ou dos filhos começou a entrar em crise (cf. OLIVEIRA, 2004).

Chamemos a atenção para a inserção, cada vez maior, das mulheres no mercado de trabalho, direito conquistado pelos movimentos feministas, sobremaneira. Esse fato trouxe algumas alterações quanto ao perfil do marido como provedor do lar, uma vez que as esposas começam a participar ativamente, com seus próprios salários, do orçamento familiar. Com isso, deixam de estar numa posição de subserviência em relação ao “chefe” da casa e passam a contribuir com a economia do lar. Isso põe em questão, portanto, a própria noção de “chefe” de família.

Na opinião de Oliveira (2004), as dificuldades em compatibilizar casamento, trabalho e vida pessoal podem ter ocasionado a postergação do vínculo matrimonial e a construção de relacionamentos sem vínculos legais, o que teria enfraquecido a autoridade patriarcal. O nascimento de filhos fora do casamento ou o crescimento do número de lares em que um dos pais é responsável pelos filhos também alteraram a relação de autoridade entre o pai e seus descendentes. Ainda mais tênue encontra-se a relação entre paternidade e dominação masculina, se considerarmos alguns dos produtos dos avanços tecnológicos, como a fecundação de bebês em provetas e a inseminação artificial. A biotecnologia, indiretamente, contribuiu para a desestabilização do núcleo familiar burguês, responsável único, até então, pela reprodução da espécie, mediante relações “heterossexuais”.

É evidente que uma transformação radical da estrutura familiar sofreu influência das relações de produção, tais como se configuram na contemporaneidade. Elas se caracterizam pela produção e consumo alucinantes de mercadorias, o que gerou, nas palavras de Oliveira (2004, p. 106), uma “‘mercadificação’ quase total da vida social”. Ainda conforme o autor, essa “mercadificação” da vida social não poderia deixar a família passar incólume:

se, antes, a atividade econômica estava sujeita a deveres de parentesco, a lealdades comunais, a solidariedades corporativas, a rituais religiosos, entre outros, hoje, mais do que nunca, o mercado subjuga e impõe sua dinâmica a

todas as instituições de onde emanavam estas atividades que por meio de instituições específicas cimentavam a coesão social.

O mercado contemporâneo solapa, em princípio, qualquer laço social estreito entre sujeitos e reivindica a privatização de setores institucionais. Como a família é uma instituição, a hipótese sustentada por nós é que ela está sendo levada a reproduzir os valores do mercado, não surpreendendo, por exemplo, o crescimento de número de lares habitados por apenas um indivíduo. Fatos como esses contribuem para abolir, gradualmente, a estrutura da sociedade do tipo patriarcal. Em contraposição, encontramo-nos inseridos numa sociedade em que os sujeitos tendem à individualização e, por isso, se tornam avessos a compromissos duradouros.

Após a revolução sexual da década de 1960, ficou mais evidente a separação entre sexo e dever matrimonial e, simultaneamente, a conjunção entre sexo e prazer, o que veio a favorecer a “indústria dos deleites” (cf. OLIVEIRA, 2004, p. 108). A produção de revistas de nudez, de revistas e de vídeos pornôs, de *sites* na Internet sobre sexo, prazer, encontros virtuais, ao mesmo tempo que satisfaz, em parte, o desejo desses indivíduos de sexo não-convencional, corrói, aos poucos, a resistente estrutura da família patriarcal moderna e o mito da masculinidade nela pressuposto.

O que mais surpreende é a atual tolerância de alguns setores da sociedade ocidental quanto aos sujeitos que foram proscritos pelos ideais burgueses cultivadores da célula familiar tradicional. Por exemplo, os denominados “homossexuais” estão sendo cada vez mais alvo do mercado e foco da mídia; em algumas localidades, há bares, livrarias, farmácias, padarias, agências de turismo e bancos destinados a atender o público *gay*. Espantoso não é se conceder o espaço público aos grupos *gays*, que têm o direito, como qualquer cidadão, de reivindicá-los. Espantoso é que essa mudança radical não parece advir prioritariamente de uma consciência política e ideológica da sociedade ocidental: ela se deve aos interesses do mercado. Como são sujeitos que assumem uma identidade “homossexual” e, por isso, não têm, em geral, nenhum compromisso financeiro com esposa e filhos, tornam-se agentes consumidores ideais para o mercado globalizado. Logo, passam a receber o respeito por parte da sociedade “mercadificada”. Observe-se que as leis do mercado contemporâneo abdicaram dos ideais rígidos de masculinidade para integrar um tipo de público que, mesmo desafiando a união matrimonial convencional, tornou-se um interessante alvo de consumo. Para Oliveira (2004, p. 123), a liberdade de consumo, tão cultivada pelo capitalismo, permite, no mundo contemporâneo, a flexibilização de qualquer padrão comportamental rígido que exclua as mais variadas opções de compras e aquisições. A produção e a reprodução dessa ideologia se mostram com maior clareza

em alguns comportamentos da sociedade civil. A noção de “politicamente correto” é um sintoma evidente de que as diferenças devem ser respeitadas, a fim de resguardar a integridade do cidadão. Mas eis que esse respeito, apesar de constituir uma vitória para as lutas de movimentos *gays*, se deve ao fato de que há interessados na manutenção da integridade “física” e “psicológica” dos *gays*, grandes consumidores em potencial. Basta ver, no caso do Brasil, o tratamento que costumam receber os agentes da classe popular, tidos como “homossexuais”, e os de uma classe economicamente favorecida, para se constatar que os primeiros continuam sendo discriminados e ultrajados, ao passo que os segundos, “respeitados”. A Lei passou a conceder, em certos contextos sociais, alguns direitos ao cidadão “homossexual”, que já não pode mais ser discriminado, sob risco de o agressor responder a processo.

São, nada obstante, transformações que afetam radicalmente o mito moderno da masculinidade, uma vez que, sem as bases da família patriarcal que o sustentava, ele sofre um abalo, desestabiliza-se e está sujeito a perder sua hegemonia.

No entanto, não foi apenas a crise da família patriarcal que colocou em xeque o mito da masculinidade, mas também a crise de outras instituições, como a religião e a ciência. A religião católica, no caso do Brasil, pelo menos, perdeu seu monopólio diante das diversas opções que são oferecidas, por exemplo, pelas igrejas pentecostais e neopentecostais. Há, hoje, mais de trinta mil denominações de Igrejas e, segundo informações extraídas da pesquisa de Patriota (2003), só no Rio de Janeiro surgem, atualmente, em média, cinco novas Igrejas neopentecostais por semana, o que equivale à criação de uma Igreja por dia. A religião entrou na dinâmica do mercado contemporâneo e oferece seus mais variados serviços como iguarias de um *self-service* disponível para a massa. A hegemonia que a Igreja Católica gozava no Brasil até o século XIX se perde, o que ensejou a criação de microunidades institucionais, de orientação teológica as mais diversas, cada qual oferecendo um serviço diferente para ser consumido pelo público religioso. Inegavelmente, a maioria dessas linhas religiosas comunga mais ou menos os mesmos valores morais conservadores, sobretudo no que concerne à sexualidade²⁵. Porém a única fonte propagadora de uma moral religiosa ocidental, a Igreja Católica, perde espaço para uma série de micro-unidades religiosas, com interesses bastante divergentes entre si, passando a concorrer com ela o espaço de poder. Isso faz romper as bases sólidas de um discurso homogêneo. Enfim, por mais que os valores propalados pelo discurso religioso, em geral, continuem ainda muito conservadores, incluindo a fé na unidade familiar como sendo vontade

²⁵ Pelo que se tem notícia, das religiões que agregam um número alto de fiéis, apenas o Candomblé admite irrestritamente o prazer terreno, o que vem a justificar sua moral bastante flexível quanto à sexualidade. É sabido que os travestis, quando recorrem a algum culto religioso, procuram essa religião, a única no Brasil que os aceita sem exigências.

de Deus, temos constatado que o poder subjacente ao mito da masculinidade, por exemplo, uma vez que deixou de ser sustentado por uma fonte ideológica apenas, encontra-se mais vulnerável. A prática religiosa, na concepção de Bauman (apud OLIVEIRA, p. 111), tornou-se uma atividade de lazer, “isto é, comportamento deliberado, não-regulamentado, pessoal e privado”.

A perspectiva positivista da ciência do século XIX conferiu ao homem a supremacia nas relações sociais de poder, oferecendo, como vimos, diversos argumentos, muitos dos quais com bases morais. Na contemporaneidade, a ciência alcançou um *status* maior, mas, para isso, teve de abdicar das bases epistemológicas do realismo e do positivismo — lembremos do bordão positivista “ver para prever, prever para prover” — e entrar em consonância com as transformações sofridas pelo mundo capitalista do século XX. A ciência contemporânea põe em xeque o modelo das verdades essenciais, tão caro aos realistas e positivistas, quando propõe uma concepção relativista da realidade. Para Oliveira (2004, p.114),

relativa e pragmática, a ciência pós-moderna se despe da autoridade incontestada que assumiu na modernidade. Suas pesquisas bio-anatômicas, confirmando a superioridade masculina sobre a mulher ou a patologia da homo-orientação, são neutralizadas com a desconfiança em relação aos métodos de análise, à amostra selecionada, às intenções não pronunciadas etc. As pesquisas científicas estão mais sujeitas a serem postas em dúvida tão logo apresentem resultados possivelmente eivados de intenções ocultas, ainda que muitos preconceitos baseados na assimetria sociohistórica [sic] de gênero continuem a ser mais “demonstrados”, veiculados e recepcionados com grande benevolência pelo senso comum e pelos seus variados canais de divulgação.

O caráter pragmático da ciência contemporânea se dá pelo viés utilitarista, que se opõe à pretensão da ciência moderna de se alcançar uma verdade universal, o que a faz investir no aperfeiçoamento técnico, como forma de intervir no contexto social. A ciência será tão melhor quanto mais eficiente for na solução dos problemas sociais de diversas ordens. Instaura-se, como se verifica no modelo econômico em que estamos inseridos, uma competitividade nos meios científicos para se tentar chegar a soluções eficientes de vários problemas.

Quanto à ordem cultural e à produção de bens de consumo, podemos verificar notáveis alterações na conduta do homem contemporâneo e nas representações sociais sobre o masculino. No caso dos EUA, por exemplo, após a Segunda Guerra Mundial, fixou-se um modelo de música que ultrapassou as fronteiras nacionais: a juventude européia consumia-a, amava-a,

vestia as roupas que os artistas costumavam vestir e seguia as mais variadas tendências da moda. De acordo com Mosse (1996), foi essa cultura jovem que fez pressão para uma mudança da moral e dos sóbrios costumes do paradigma masculino vigente até o pós-guerra. Por sua vez, a mídia, como o cinema, dominado pela indústria hollywoodiana, nos apresentou novas dimensões quanto à questão das mudanças comportamentais, popularizando imagens diversas e antagônicas da masculinidade, jamais observadas antes da guerra. A chamada *Geração Beat*, na década de 1950, surgiu como signo de mudança, ao se posicionar, através da literatura, contrariamente à tirania dos estereótipos normativos. Na ótica de Mosse (1996, p. 184), os *beatniks* “pareciam não se preocupar com sua masculinidade, e tiveram experiências sexuais com homens e com mulheres, apesar de o uso de drogas ter sido, por um momento, aparentemente mais importante para eles do que o sexo”. O *jazz*, na música, constituiu para os *beatniks* o modelo para uma experiência de vida improvisada. Foi um movimento que influenciou boa parte da juventude norte-americana e européia, oferecendo um ritmo e um estilo de vida frenético a um público sequioso de mudança, que queria escapar dos limites e convenções da vida moderna enquanto afirmava sua própria identidade individual.

A tese defendida por Mosse (1996, p. 185) é que a música popular, a partir dos anos 50, encorajou os jovens a experimentar a expressão corporal, estimulando-os a redescobrir o corpo humano, longamente aprisionado pela ‘respeitabilidade’ da moral burguesa. A relação ‘harmônica’ e imutável do homem com seu corpo passou a assumir, agora, novos contornos. Seja no *rock’n’roll*, no *jazz*, no chamado *new sound*, a música popular

encorajou movimentos selvagens, apaixonados e desarmônicos do corpo e estimulou cada jovem a ‘fazer a coisa do seu próprio jeito’ [‘to do his own thing’]. A busca de uma nova identidade foi uma importante motivação tanto para a *Geração Beat* e os britânicos ‘*Angry Young Men*’ dos anos de 1950, como, muito depois, para os ‘*hippies*’ e ‘*punks*’: a juventude procurava ser ela mesma, sem muito respeito pela tradição.

Vê-se, portanto, que a relação dessa cultura jovem do pós-Segunda Guerra com o estereótipo moderno da masculinidade era de oposição: foi uma cultura que ousou desafiar as normas comportamentais de uma sociedade crente nos valores do paradigma masculino moderno.

Nos anos 70, particularmente, a liberdade de expressão corporal foi acompanhada por um tipo de aparência mais natural: as mulheres descartavam qualquer adorno, a fim de

apresentar-se sem artifícios; e os homens, numa atitude de rebeldia contra o padrão do corte masculino, começaram a usar cabelos longos, prendendo-os ou fazendo tranças. As roupas e as aparências tendiam a anular as diferenças de gênero, sem apresentar, necessariamente, nenhuma conotação “hetero” ou “homossexual”. No entanto, esse novo tipo de comportamento tornava o homem menos “masculino”, conferindo-lhe uma aparência androgina, que logo foi absorvida pela publicidade dos anos subseqüentes.

A indústria do entretenimento, dos anos 70 aos 90, popularizou astros como David Bowie, Boy George, Michael Jackson, Marilyn Mason, Brian Molko (líder da banda Placebo), cuja androginia traía uma oposição extrema à tradição masculina moderna.

Observemos que as transformações ocorridas no mundo ocidental contemporâneo, nos mais diferentes setores, interferiram decisivamente na soberania dos ideais modernos de masculinidade, o que provocou alterações nos comportamentos humanos, nas relações de gênero e nos hábitos dos homens. Essas mudanças, todavia, não ocorreram de forma inconteste. A estrutura político-econômica em que estão inseridos os agentes sociais na contemporaneidade provoca dúvidas e inseguranças. O questionamento do que antes era socialmente valorizado vem seguido de mudanças macroestruturais que geram um novo tipo de comportamento e, particularmente, um novo paradigma da masculinidade, que ainda não se encontra bem definido. Daí falarmos de uma crise de valores. Dessa crise, outros valores começam a ser engendrados, mas estamos num momento histórico em que eles ainda não estão bem definidos.

Apesar de um ideal de masculinidade como foi construído, desenvolvido e propagado na sociedade burguesa moderna não conseguir mais estar em consonância com os novos tempos, vale repetir que uma tal mudança de comportamento não se apresenta de modo unívoco e absoluto. Uma perspectiva dialética, contrária às muito cômodas tendências universalistas, nos permite considerar a situação social e ideológica do mito da masculinidade na sociedade ocidental contemporânea através de, pelo menos, dois ângulos particulares: os ideais de masculino nos estratos sociais economicamente favorecidos e nos estratos populares. Na concepção de Oliveira (2004), a mudança de paradigma pela qual o homem contemporâneo está passando se evidencia, sobretudo, nas relações de grupos economicamente privilegiados, que têm acesso mais facilitado aos bens de consumo. No caso das camadas populares, relacionadas à situação de pobreza, temos a figura do trabalhador desempregado, impossibilitado, pois, de se inserir na sociedade de consumo. Como lhes é negado o direito de aquisição de bens materiais, os homens das camadas populares costumam, em compensação, sustentar valores conservadores considerados positivos; entre eles, o valor de ser “homem”, como uma forma de expressar o orgulho de serem representantes legítimos e fiéis do que já está consagrado pela ideologia da

sociedade burguesa moderna. Por não participarem das vantagens do capital, os homens populares exibem, com orgulho, comportamentos valorizados por uma sociedade burguesa androcêntrica.

Um dos sintomas dessa realidade é a forma como esses agentes sociais costumam se referir à estrutura familiar. Reis (In FRANÇA, 2002), numa pesquisa realizada sobre o discurso da e sobre a pobreza, revela que os entrevistados, todos pobres, assumem a célula familiar como um valor positivo, um apoio cotidiano que oferece sustentação para a vida. A união da família de estrutura patriarcal, vale ressaltar, é responsável pelas conquistas e pelos momentos de felicidade de seus membros. Além disso, a família constitui o lugar da educação, o espaço responsável pelo ensino dos valores vinculados à honestidade e ao trabalho. Trata-se, como se vê, de uma reprodução dos requisitos modernos fundamentais para o bom funcionamento de uma sociedade capitalista.

Como a exclusão social é uma realidade inconteste para esses grupos sociais, a única alternativa para tentarem se inserir na sociedade é, para eles, a educação das crianças, com o objetivo de que elas se comportem de acordo com os padrões exigidos pela sociedade, assumindo uma identidade e um modo de vida socialmente aceitos. Dessa forma, acreditam que podem suavizar o peso da exclusão.

Não se deve negar, nos estudos sobre a crise da masculinidade, que os segmentos populares concebem, com freqüência, a experiência da masculinidade como propiciadora de prazer e satisfação. Em muitos casos, a masculinidade é vista como uma “benção” de Deus. Na observação de Oliveira (2004, p. 203),

em contraste com o que possa, porventura, ocorrer nos divãs de psicanálise, ou nos consultórios clínicos de psicologia, em que homens de classe média confessam suas dores pelo fato de terem de estar à altura de um padrão tido por eles como opressor, nas camadas populares vemos o orgulho pelo fato mesmo de se ter que sofrer para ser homem. Encara-se de maneira positiva o que poderia ser considerado como “fardos da masculinidade” [...].

As inúmeras transformações macroestruturais pelas quais a sociedade ocidental vem passando, em especial aquelas que se referem ao regime de gênero, costumam ser recebidas pelos homens dos estratos sociais populares com indignação e pessimismo. Esses agentes sociais revelam, muitas vezes, uma certa nostalgia do tempo em que era indiscutível a soberania do

homem, além de expressarem uma insatisfação diante do fato de seu poder estar sendo transferido para as mulheres.

Se podemos falar da angústia masculina que paira sobre os segmentos populares, essa angústia não corresponde ao fardo de ser homem, mas provém da falta de possibilidade de poderem exercer suas responsabilidades de homem. Para os homens das classes economicamente favorecidas, há, em princípio, muitas oportunidades e opções para eles se inserirem socialmente. Para os homens dos segmentos populares, entretanto, não são oferecidas as mesmas oportunidades de inserção social. As poucas opções de se inserir no mercado de trabalho, por exemplo, fazem que muitos ou não obtenham emprego ou tenham chances limitadas de mantê-lo, afetando, pois, seu papel de provedor da família.

Essa situação, contudo, não afeta o sentimento de ser homem. Mesmo com poucas condições materiais para exercer o papel que lhe é tão requisitado pela sociedade, o *status* de provedor é reivindicado por essa população como uma prerrogativa, um direito, mais do que um dever. Além dos deveres familiares, há nos homens das camadas populares um orgulho dos atributos masculinos por excelência, dentre eles a “heterossexualidade”. Daí por que, mesmo não deixando de exercer, em muitos casos, práticas sexuais homo-orientadas, esses homens sustentam sua condição de “macho” e costumam agredir física ou moralmente os que contrariam tal condição. Pesquisadores têm apontado para o fato de que se percebem, sobretudo nos segmentos populares, comportamentos que exibem de forma ostensiva os indícios de virilidade, construídos socialmente, como o costume de segurar, em público, as genitálias.

Podemos problematizar ainda mais a questão considerando que essas características não se encontram apenas nas camadas populares, podendo ser verificadas, também, em indivíduos dos estratos sociais privilegiados economicamente. A despeito do espaço conquistado, do pós-guerra aos dias de hoje, pelos *outsiders* (negros, homossexuais, ciganos; enfim, todos que fugiam ao paradigma de masculinidade) e da permanência penetrante da cultura da nova juventude, o velho estereótipo masculino mantém-se ainda resistente na contemporaneidade. Destaquemos três aspectos distintos: comportamento/atitude, culto ao corpo, representações do homem ideal. Como exemplo do primeiro, tomemos como foco os chamados *skinheads*, surgidos na Inglaterra no final da década de 1960 (cf. MOSSE, 1996, p. 187). Eles ilustram a complexidade da cultura jovem contemporânea na medida em que compartilham o estilo de vida não-ortodoxo dos jovens do pós-guerra (tanto o ritmo da música *pop* quanto o sentimento de auto-identificação), mas, paralelamente, projetam uma masculinidade agressiva. Ao contrário da maioria dos envolvidos com a cultura jovem, os *skinheads* não são pacíficos: gostam de confrontações e são constantemente violentos diante daqueles que consideram inimigos — negros, judeus, asiáticos,

homossexuais. Trata-se de um grupo que imita os homens guerreiros (cf. MOSSE, 1996, p. 187), predispostos a ostentar sua virilidade. Se no princípio muitos traíam sua origem da classe operária, posteriormente foram sendo representados também por sujeitos da classe média, que assumiram comportamento e postura ideológica neonazistas. O retorno à ideologia nazista reflete, necessariamente, uma adesão aos estereótipos de masculinidade moderna. Constitui, portanto, um comportamento em conflito: participa da cultura “desterritorializada” dos jovens contemporâneos, mas são fascinados pela masculinidade mais estereotipada²⁶.

Para o segundo aspecto, destaquemos particularmente o caso do *jiu-jitsu*. Conforme representações sociais hegemônicas, baseadas em estereótipos, há uma associação entre homens, esportes e lutas marciais. Se essas últimas estão ligadas, segundo pesquisas (cf. CECCHETTO, 2004, p.141), ao tema do gênero, da violência e da marginalidade urbana, consideremos o fato de muitos rapazes da classe média estarem se matriculando em academias de *jiu-jitsu*. Constatamos que o culto exagerado ao corpo masculino reflete o estereótipo moderno de masculinidade nesse estrato social, sobretudo quando percebemos comportamentos afetados, como o dos que andam pelas ruas sem camisa, ostentando o corpo musculoso e um *Pit Bull* – imagem tipificada do homem masculinizado. Mais uma vez nos deparamos com jovens inseridos numa cultura contemporânea, mas fazendo apologia a aspectos do “território” cultural da masculinidade moderna.

Por fim, consideremos o ideal normativo de masculinidade capturado pela imaginação de muitos dos sujeitos de identidade sexual homo-orientada. Mosse (1996) buscou, na Alemanha de 1924 a 1979, estórias românticas *gays* nas quais os “belos jovens” são invariavelmente graciosos, musculosos e louros, com semblantes talhados em pedra; seus corpos são lisos, sem pêlos. Vê-se, aqui, que esse retrato do homem ideal converge para a forma como sempre se representou o ideal masculino na modernidade. Trata-se, pois, de um tipo de continuidade do estereótipo masculino entre os que foram rejeitados como um contra-tipo.

Nada obstante o que foi apresentado, acreditamos que, no caso dos homens de uma camada mais popular, a falta de opções de inserção no mercado de trabalho os faz se valerem dos atributos masculinos “autênticos” e se orgulharem disso. Por sua vez, os homens de classe média e alta, por terem, em princípio, maior acesso ao mercado de trabalho, possuem também um maior acesso às informações e às idiossincrasias de uma sociedade que não pode mais estar plenamente estruturada a partir do que rezavam os ideais burgueses de masculinidade. Esses

²⁶ Noções como “território” e de “desterritorializar” são algumas das pedras-angulares das Teorias Culturais. Desterritorializar é desfamiliarizar, levar ao estranhamento práticas instituídas, mas é, ao mesmo tempo, a busca de novos rearranjos, de novos agenciamentos. Para uma discussão aprofundada dessas e de outras questões correlatas, é imprescindível consultar Hall (1997), Bhabha (2003), Canclini (2003).

não foram ainda superados por outros valores hegemônicos. Um exemplo disso é que, na opinião de Mosse (1996), o *establishment* político da Europa ocidental não chegou a ser afetado consideravelmente pelas transformações pelas quais têm passado muitos dos setores da sociedade. Apesar da maior projeção das comunidades gays e das conquistas alcançadas pelos movimentos feministas, uma mudança absoluta na aceitação moral dessa realidade, fundamental para a transformação do estereótipo, ainda é colocada em dúvida. Há de se considerar também, juntamente a Mosse (1996), a grande capacidade da sociedade normativa de cooptar os “desviantes”, como procurar integrar a “juventude transviada” mediante uso do patriotismo. Como exemplo disso, o alistamento militar de milhares de jovens norte-americanos, sobretudo de negros e *chicanos*, a partir de 2003, para lutar contra o terrorismo das facções fundamentalistas, foi estimulado por algumas promessas feitas pelo Estado aos voluntários, como adquirir cidadania americana ou alcançar um padrão de vida melhor. Além disso, a cooptação também se realiza pelo encorajamento a uma atitude não-política, mas de “vanguarda”, em prol do desenvolvimento e modernização da pátria. Por outro lado, a masculinidade ambígua da nova cultura tende a ser mais difícil de se integrar ao estereótipo masculino fixado. Nossa história ainda está por se fazer, mas nos parece plausível que as várias mudanças ocorridas após a Segunda Guerra têm flexibilizado esse mesmo estereótipo.

3.3. O mito da masculinidade no Brasil

Nas pesquisas que realizamos, constatamos que um dos estudos mais consistentes, realizados no Brasil, sobre a natureza social do mito moderno da masculinidade é de autoria de Pedro Paulo de Oliveira (2004). No entanto, são ainda muito poucas as pesquisas em nosso país voltadas para o tema, sobretudo quando se trata da masculinidade no Brasil. Até mesmo Oliveira (2004) deixou de contemplar essa realidade, o que ele justifica pela inexistência de estudos relevantes sobre o tema, relacionados à questão do masculino no Brasil. De fato, o pouco material que pudemos coletar, das mais diversas áreas, constituem textos relevantes na medida em que, indiretamente, são pioneiros no questionamento a respeito do mito da masculinidade brasileira.

Valemo-nos de duas das respeitáveis obras de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala* (CG&S) e *Sobrados e Mucambos* (S&M), com o intuito de compreender como se desenvolveu o mito moderno da masculinidade no Brasil no período colonial e imperial. Usaremos, mais especificamente, cinco capítulos: “Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida” (CG&S); “O colonizador português:

antecedentes e predisposições” (CG&S); “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro (CG&S); “O pai e o Filho” (S&M); e “A Mulher e o Homem” (S&M). Não é objetivo dos referidos livros investigar a condição masculina em nosso país, mas podemos deles tirar algumas conclusões a respeito do homem e da dominação masculina nos respectivos períodos da história brasileira. Além deles, tomaremos por base as pesquisas de João Silvério Trevisan [sobretudo Trevisan (2002)] e de James Naylor Green (2000), que, apesar de tratarem da homossexualidade no Brasil – o primeiro, do Brasil-Colônia à contemporaneidade; o segundo, do século XX – trazem informações relevantes para nossos objetivos aqui, pois abordam as formas de socialização dos homossexuais brasileiros, o que passa necessariamente pelo questionamento sobre o que vem a ser um homem.

Quando aqui aportaram, os colonos portugueses, dos mais diversos estratos sociais, contaminados pelo espírito moderno que aflorava em Portugal, se depararam com uma terra inóspita, sem o mínimo traço de civilidade européia. O perfil da produção econômica que se instaurou na “nova terra”, a partir dos portugueses, foi o de uma monocultura agrária, sustentada por uma mão-de-obra escrava, o que corresponderia, *grosso modo*, ao regime feudal europeu, não obstante o componente escravo, característico das relações de exploração como as que foram aqui estabelecidas²⁷. Muitos desses colonos enriqueceram e se tornaram aristocratas agrários, vivendo com todo o luxo exigido pela vida da metrópole, mesmo se considerarmos as condições materiais da Colônia, que não permitiam uma vida autenticamente aristocrática.

Uma das características da sociedade colonial no Brasil foi a vida moral “dissoluta”, sobretudo no que se refere à sexualidade²⁸. A estrutura familiar era marcadamente patriarcal, sob a chefia, no caso das sociedades açucareiras, do “Senhor de Engenho”, por exemplo, ou, mais tarde, do “Senhor do Café”, no caso das sociedades cafeeiras, que vigoraram sobretudo no século XIX. Os “chefes” de família, muitos dos quais proprietários de terras, reproduziam, de forma extremamente conservadora, valores e comportamentos do homem feudal. Como eles eram senhores absolutos da família, caberia às respectivas esposas assumirem a função de procriadoras, mães e “senhoras” do lar.

A pesquisa de Freyre identifica no homem português o elemento central no tipo de regime patriarcal e escravocrata que se implantou no Brasil. Vejamos, a título de exemplo, alguns fragmentos do capítulo primeiro de *Casa Grande & Senzala*:

²⁷ Como se sabe, a relação entre senhor feudal e trabalhador não tinha exatamente o caráter de regime escravocrata. O “vassalo”, apesar de ter de pagar a dívida ao senhor feudal, que lhe havia doado um lote de terra de seu feudo, tinha, em princípio, liberdade física e psicológica, ao contrário do escravo, que era posse do seu senhor.

²⁸ Cf. Freyre (1998).

Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de **machos** atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora. (FREYRE, 1998, p. 9, grifo nosso)

Pelo intercurso com mulher índia ou negra multiplicou-se o colonizador em vigorosa e díctil população mestiça, ainda mais adaptável do que ele puro ao clima tropical. A falta de gente, que o afligia, mais do que a qualquer outro colonizador, forçando-o à imediata miscigenação [...] foi para o português vantagem na sua obra de conquista e colonização dos trópicos. (FREYRE, 1998, p. 13)

Atraídos pelas possibilidades de uma vida livre, inteiramente solta, no meio de muita mulher nua, aqui se estabeleceram por gosto ou vontade própria muitos europeus [...]. **Garanhões desbragados.** (FREYRE, 1998, p. 21, grifo nosso)

[...] as ligações de todos esses europeus, tantos deles na flor da idade e no viço da melhor saúde, gente nova, **machos sãos e vigorosos**, ‘aventureiros moços e ardentes, em plena força’, com mulheres gentias, também limpas e sãs [...]. (FREYRE, 1998, p. 21, grifo nosso)

Uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres das raças submetidas ao seu domínio. (FREYRE, 1998, p. 50)

Resultado da ação persistente desse sadismo, de conquistador sobre conquistado, de senhor sobre escravo, parece-nos o fato, ligado naturalmente à circunstância econômica da nossa formação patriarcal, da mulher ser tantas vezes no Brasil vítima inerme do domínio ou do abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido. (FREYRE, 1998, p. 51)

[...] no íntimo, o que o grosso do que se pode chamar ‘povo brasileiro’ ainda goza é a pressão sobre ele de um governo **másculo e corajosamente autocrático.** (FREYRE, 1998, p. 51, grifo nosso)

No relato de Freyre (1998), os colonos portugueses, quando chegaram ao Brasil, tinham poucas opções de relacionamento com mulheres brancas, o que os predispunha à miscigenação. A constituição da família patriarcal no solo brasileiro, ainda segundo o autor, se tornou, já no século XVI, “o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América” (FREYRE, 1998, p. 19). Ora, questionamo-nos, se o homem europeu gozava na colônia de maior liberdade nas relações sexuais, por que a necessidade de constituir família, num regime patriarcal, como esfera da vida privada? A resposta pode ser depreendida do próprio texto freyriano, na medida em que, segundo o autor, europeus aventureiros, como degredados, cristãos-novos, naufragos, traficantes de escravos, de papagaios e de madeira, não deixaram marca relevante na estrutura econômica brasileira. Foi a necessidade de desbravar a nova terra, de cultivá-la, de extrair-lhe riqueza, de acumular capital, de tornar-se uma aristocracia rural, de fortes traços burgueses, que trouxe junto a si uma necessidade de construir laços matrimoniais que permitissem, pela estrutura familiar patriarcal, criar uma instituição que garantisse a unidade produtiva, o capital, “a força social que se desdobra em política”. O povo português, segundo Freyre (1998), há séculos antes do processo de colonização no Brasil já era o mais voltado ao comércio e o menos rural da Europa, em razão da forte presença do mercantilismo burguês e semita, assim como da escravidão moura, sucedida pela negra. Assim, cedo se mostraram os verdadeiros propósitos da política colonial no Brasil: mediante trabalho escravo, os portugueses, guiados pelo instinto econômico, em vez de se valer da colônia para extrair-lhe riquezas apenas, criou condições para transformá-la em local de riqueza (cf. FREYRE, 1998). Não recebiam, para tanto, os auspícios do Reino português. Criou-se aqui nos trópicos um tipo de política econômica e social jamais vista em outros tipos de colonização: por um lado, a exploração e o cultivo da riqueza vegetal pelo capital particular; por outro, a utilização da mulher nativa, nos primeiros tempos, não somente como instrumento de trabalho, mas também como elemento de formação do núcleo familiar. A família torna-se, pois, uma estrutura preponderante para a constituição de uma aristocracia agrária, escravocrata e mercantilista que se instauraria nos solos brasileiros.

No entanto, mesmo com as famílias assentadas no solo brasileiro, o senhor colonial gozava de uma liberdade moral que era interditada à mulher, interdição nem sempre verdadeiramente respeitada²⁹. Ou seja, o senhor mantinha relações sexuais com as índias e, mais tarde, com escravas, escravos, “negrinhas” ou “negrinhos” e com sua esposa, objetos

²⁹ Trevisan (2002, p. 121) salienta o fato de ter sido o convívio social desse período muito vigiado, circunscrevendo as mulheres brancas ao lar; dessa forma, “os namoros e adultérios só podiam se iniciar nas igrejas, tornadas verdadeiras válvulas de escape sentimentais”. Sobre a função da Igreja no período colonial, discutiremos mais adiante.

mantidos como verdadeiras posses do patriarca. Quanto às relações libidinosas com índias e escravas, o senhor de engenho funcionava, nas palavras de Freyre, como “garanhões desbragados”. O ventre das negras, por exemplo, constituíram local de riqueza, na medida em que produziam “muleques”, muitos dos quais, sem o reconhecimento da paternidade, tornaram-se mão-de-obra escrava privatizada.

É evidente que a estrutura patriarcal, como o próprio nome o diz, implica o elemento masculino como núcleo das relações conjugais e, por extensão, das relações sociais, por meio de valores criados e reproduzidos por ambas as esferas sociais: a pública e a privada. É por isso que Freyre caracteriza a política colonial como marcada por um “governo masculino e corajosamente autocrático”. Autocrático por gozar de maior liberdade de decisão, pelo menos até a chegada de D. João VI, em 1808. Observe-se que Freyre admite que o povo brasileiro *ainda* goza dessa pressão de um governo masculino, marcado por um sado-masoquismo característico das relações sexuais que aqui se estabeleceram. Ou seja, na década de 1930, quando o sociólogo brasileiro publicou sua obra de fôlego, percebiam-se claramente resquícios desse tipo de governo *masculino*, o que nos permite sustentar que as fortes características do patriarcalismo nos acompanharam, pelo menos, até a primeira metade do século XX, quando as transformações mundiais, em termos de cultura e comportamento, exerceram influência decisiva sobre nossa forma de conceber a masculinidade.

No que diz respeito à conduta, há um argumento preconceituoso de que teriam os negros corrompido a vida sexual da sociedade brasileira, uma vez que eles constituiriam uma raça libidinosa, selvagem, predisposta a satisfazer o apetite sexual. Esse tipo de afirmação corrobora a representação social que, no período moderno, se construiu sobre o negro: uma anti-norma da masculinidade; um contra-tipo. Daí por que o povo brasileiro é concebido, por alguns, como uma raça miserável, marcada pela inércia e indolência, resultado da miscigenação de raças distintas (cf. FREYRE, 1998). Ironicamente, os negros, que contribuíram para a formação do povo brasileiro, foram a mão-de-obra escrava responsável pela sustentação da economia colonial, valendo-se, para tanto, de sua força física no plantio e colheita da cana-de-açúcar. Freyre salienta o caráter afrodisíaco dos africanos em contraposição à frieza e dureza dos europeus que habitavam acima de Portugal. No entanto, vale ressaltar a *bicontinentalidade* como traço característico de Portugal, que contém na gênese de sua cultura influências européias, por um lado, e africanas, por outro, pelo contato que tivera com os mouros. Assim, se é válido marcar dessa forma a sexualidade dos africanos, admitamos que os portugueses se constituíram como um povo mais predisposto à atmosfera afrodisíaca. Opondo-se veementemente à hipótese de

corrupção da vida sexual brasileira pelos negros, Freyre (1998) afirma que a depravação sexual é inerente a todo e qualquer sistema escravocrata, como se observa na citação a seguir:

É [a depravação sexual] da essência mesma do regime [de escravidão]. Em primeiro lugar, o próprio interesse econômico favorece a depravação criando nos proprietários de homens imoderado desejo de possuir o maior número possível de crias. [...] Dentro de semelhante atmosfera moral, criada pelo interesse econômico dos senhores, como esperar que a escravidão — fosse o escravo mouro, negro, índio ou malaio — atuasse senão no sentido da dissolução, da libidinagem, da luxúria? O que se queria era que os ventres das mulheres gerassem. Que as negras produzissem muleques [sic]. (FREYRE, 1998, p. 316-17)

Reforçando esse mesmo argumento, acrescenta mais adiante:

Nas condições econômicas e sociais favoráveis ao masoquismo e ao sadismo criadas pela colonização portuguesa — colonização, a princípio, de homens quase sem mulher — e no sistema escravocrata de organização agrária do Brasil; na divisão da sociedade em senhores todo-poderosos e em escravos passivos é que se devem procurar as causas principais do abuso de negros por brancos, através de formas sadistas de amor que tanto se acentuaram entre nós; e em geral atribuídas à luxúria africana. (FREYRE, 1998, p. 321)

O regime de sexo dentro da família buscava fazer do homem uma criatura tão diferente da mulher quanto possível: ele, o sexo forte e nobre; ela, o sexo fraco e belo. A exploração da mulher pelo homem não é característica apenas do regime da família patriarcal, mas convém a esse tipo de estrutura familiar a extrema especialização e diferenciação entre os sexos. Há, pois, na concepção de Freyre (1996), um padrão duplo de moralidade, donde ao homem são oferecidas todas as condições de gozo físico do amor, limitando à mulher o dever de ir para a cama com o marido sempre que ele estiver disposto a procriar. Além disso, esse padrão duplo de moralidade “dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, à parentela, às amas, às velhas, aos escravos” (FREYRE, 1996, p.93). Como

se verifica aqui — a vida da mulher restrita à esfera privada e a do homem aberta à esfera pública —, há uma semelhança entre a política do sexo no Brasil Colônia e a das nações européias, dominada cada vez mais pela dinâmica da burguesia. Donde a reprodução dos valores modernos burgueses nas terras ultramarinas.

O poder do sexo era ensinado aos homens desde o fim da infância, que era interrompida muito cedo e abruptamente. No sistema patriarcal, há uma distância social muito nítida entre o menino e o homem; nas expressões portuguesas, entre “párvulos” e “adultos” (cf. FREYRE, 1996, p. 67). No estudo de Freyre (1996; 1998), os meninos, diante do prestígio de ser homem feito, deixam-se amadurecer “morbidamente”, antes do tempo. Do ponto de vista dos valores culturais e morais, sua educação era confiada à Igreja, aos jesuítas, que não se abstinha de castigar, com a permissão dos pais, os alunos indisciplinados. Além disso, ficava a cargo dos pais, das mães e das mucamas o incentivo direto ou indireto à vida precoce de garanhão. Algumas mães desembaraçadas, conforme Freyre (1998), empurravam para os braços dos filhos adolescentes negrinhas ou mulatas, a fim de lhes despertar o apetite sexual. O medo de ter um filho “marica” ou “donzelo” já era comum na casa-grande do tempo da escravidão. De acordo com Freyre (1998, p. 372), o que sempre se apreciou na família colonial brasileira foi “o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas. E que não tardasse em emprenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos”.

O perfil aristocrático dos senhores de engenho exigia o cuidado excessivo da mão escrava, o que tendia a torná-los mais ociosos. Não foi por acaso que o diplomata inglês Richard Burton (apud FREYRE, 1998, p. 468) salientou tanto do homem ibero-brasileiro, quanto dos anglo-americanos, a “beleza, pequenez e delicadeza dos pés e mãos às vezes exageradas, degenerando em efeminação”, em contraste com as mãos e pés grandes dos ingleses e portugueses. O senhor branco era, de fato, tratado “principescamente” pelos escravos (cf. TREVISAN, 2002). No entanto, havia uma supervalorização do pênis, que deveria ser, nas palavras de Freyre (1998, p. 429), “arrogantemente viril”, como forma de o homem poder mostrar-se um legítimo procriador. Segundo consta em Freyre (1998), um senhor de engenho em Pernambuco, em meados do século XIX, mandava inspecionar o membro dos que se candidatavam ao casamento com uma de suas filhas, a fim de verificar se seu futuro genro apresentava as qualidades de um bom procriador. Se na Europa do período moderno a masculinidade estava associada a um tipo padrão de corpo, no Brasil o corpo masculino reduziu-se quase que exclusivamente ao *membrum virile* (cf. FREYRE, 1998). Não obstante a estatura “amolecida” dos senhores brancos, eles se mostravam duros e corajosos em situações que se colocavam como ameaça ou desafio ao seu poder aristocrático e

patriarcal. Para Freyre (1998, p. 429), “souberam empunhar espadas e repelir estrangeiros afoitos; defender-se de bugres; expulsar da colônia capitães-generais de Sua Magestade”.

Para finalizar o quadro histórico do período colonial no Brasil, tendo em vista a compreensão do mito brasileiro da masculinidade, não podemos nos abster de um comentário sobre a função da Igreja na colônia brasileira. Referimos anteriormente que cabia aos jesuítas — de um rigor moral irrepreensível, conforme Freyre (1998) — a educação cultural e moral dos jovens, tomando-se como parâmetro a moral cristã. No entanto, se, de acordo com Freyre (1998, p. 30), o Catolicismo funcionou como “cimento da nossa unidade”, ou seja, como responsável pela sedimentação — bem sucedida, a propósito — de uma ideologia e de uma conduta marcadamente cristã, também se apresentou, contraditoriamente, num clima de “religiosidade hedonista, do qual não escapava nem mesmo o clero” (TREVISAN, 2002, p. 121). As festas religiosas eram, na leitura de Trevisan (2002), acompanhadas por desfechos profanos. Muitos dos santos cultuados no solo brasileiro eram, a propósito, associados à sexualidade e à procriação (cf. TREVISAN, 2002), como, por exemplo, Santo Antônio (casamenteiro) e Nossa Senhora do Bom Parto (protetora da maternidade)³⁰.

Contudo a colônia portuguesa não esteve livre do olhar censor e punitivo da Inquisição. Se na Europa, em geral, na época correspondente à colonização portuguesa, a Igreja ainda reinava soberana, na Península Ibérica, particularmente, a situação era diferente. Tanto Portugal quanto Espanha estabeleceram uma união entre Estado e Igreja, de forma que as decisões políticas partiam dos interesses conjuntos dessas duas esferas institucionais. Com relação à Inquisição, originalmente um tribunal eclesiástico, o Estado desde cedo dela se apossou, com o fito de perseguir objetivos de natureza política, mais do que propriamente religiosa.

O sistema legislativo em Portugal, articulado com os interesses da Igreja Católica, quando da época da colonização, não apresentava coerência quanto a quais eram as infrações criminosas. Num ponto, porém, havia unanimidade: era considerado criminoso, sujeito à morte ou ao exílio, o indivíduo herege, que negasse a fé cristã ou cometesse atos considerados blasfemos à ordem religiosa vigente. Era dessa forma que a Igreja Católica conseguia manter seu poder, inclusive nas colônias portuguesas. A sodomia, por exemplo, era um delito que deveria ser punido severamente. De acordo com Trevisan (2002, p. 157),

³⁰ Trevisan (2002, p. 121) menciona as festas de São Gonçalo do Amarante, santo incumbido de encontrar marido ou amante para jovens e velhas senhoras, que enchiam as igrejas de rituais e danças pagãs. Uma das trovinhas que herdamos da cultura portuguesa é a seguinte: “São Gonçalo do Amarante,/ meu santo casamenteiro,/ casai as minhas amigas/ mas casai-me a mim primeiro”. Tudo isso levou os cônegos da Igreja de São Gonçalo, tempos depois, já no início do século XIX, a proibirem essas festas.

seus praticantes eram condenados a punições capazes de desafiar as mais sádicas imaginações, variando historicamente desde multas, prisão, confisco de bens, banimento da cidade ou do país, trabalho forçada (nas galés ou não), passando por marca de ferro em brasa, execração e açoite público até a castração, amputação das orelhas, morte na forca, morte por fogueira, empalamento e afogamento.

Curioso é ter sido a sodomia perseguida não somente nos países católicos, mas também nos protestantes, como Inglaterra, Suíça e Holanda. Ou seja, era um crime que se voltava contra os preceitos patriarcais do cristianismo e contra a Natureza. No que respeita ao universo católico, no século XVI, em razão da Reforma Protestante, a Igreja empreende uma política contra-reformista, em cujos expedientes de controle doutrinário e moral destaca-se o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, associado à Igreja Romana. Em Portugal, o Tribunal da Santa Inquisição começou a funcionar em 1536, continuando suas atividades até 1765. A preocupação com a colônia brasileira, por exemplo, era compartilhada tanto pelo poder eclesiástico quanto pelo poder real, uma vez que se temia o desleixo moral dos habitantes brasileiros, tão distantes geograficamente da metrópole. Trevisan (2002) admite que, diante de uma copiosa documentação de difícil acesso, pouco ainda se conhece sobre as ações concretas da Inquisição nas colônias portuguesas. Destaque-se que, no Brasil, nunca foi instalada uma mesa inquisitorial do Santo Ofício. O país se encontrava sob a competência do tribunal de Lisboa. Dessa forma, os processos eram levados para a Corte. A Inquisição no Brasil foi extinta, segundo D. Estevão Bettencourt, em 1774, quando o Santo Ofício foi oficialmente transformado em tribunal régio, sem autonomia, completamente dependente da Coroa³¹.

Quase sempre os visitadores vinham ao Brasil sob a ordem do Conselho Geral da Inquisição em Portugal, mas não foram poucas as vezes em que sua presença foi solicitada por autoridades da própria Colônia, por exemplo, “quando o provincial da Companhia de Jesus escreveu ao Conselho Português, para denunciar a existência de grande escândalo (...) em razão (...) de cousas de judaísmo, como de feitiçarias e do pecado nefando” (TREVISAN, 2002, p. 128). O pecado nefando era um termo de que se valiam os inquisidores para se referirem ao coito anal, também designado como “tocamento desonesto”, “tocamento torpe”, “trabalho nefando”, ou simplesmente “nefando” (TREVISAN, 2002, p. 132). Saliente-se que, nesses termos, os determinantes participam de um mesmo paradigma cujos valores são moralmente negativos. A sodomia, não obstante ser praticada também com mulheres, pressupunha, antes de mais nada,

³¹ In: <http://www.midiasemmascara.com.br/artigo.php?sid=2267>

relações entre homens, o que era radicalmente proscrito, no caso, pela ordem cristã. Segundo consta nos documentos disponibilizados (cf. TREVISAN, 2002), no caso do Brasil, esse crime não chegou a ser punido com a morte do infrator, ao que parece, a despeito de as Ordenações do Reino preverem em seu regimento morte na fogueira nos casos de sodomia. Isso talvez tenha influenciado a formação, na colônia, de uma moral mais relaxada, mais flexível.

O mito brasileiro da masculinidade se formou e ganhou consistência nesse contexto em que se estruturava a colônia brasileira. O que ficou para nós da colonização foi, portanto, a estrutura de uma sociedade dividida entre fortes e fracos, entre sádicos ativos e seus objetos passivos: o homem de um lado; a esposa, as filhas, os meninos, os negros, os “muleques” e as mulatas de outro. Freyre (1998) localiza nesse período a origem do sadismo característico do brasileiro, nascido e criado em casa-grande, num regime de família patriarcal e escravocrata. Os meninos e a gente adulta deveriam estar preparados para enfrentar todas as adversidades que uma terra habitada por índios, escravos e animais selvagens oferecia. Daí a precocidade das crianças coloniais, participando das angústias e preocupações dos adultos. Como recompensa, podiam desfrutar do prazer e do gozo, decorrentes do direito de exercer o poder do macho conferido pela família patriarcal.

No século XIX, esse mito assume aspectos particulares. A despeito do estabelecimento político da burguesia e de uma nova ordem social em alguns países europeus nesse século, vivíamos ainda num regime semi-feudal e escravocrata. O homem europeu moderno era o dos centros urbanos, operários ou burgueses, em sua maioria, que produzem mercadorias, trocam-nas e acumulam capital, enquanto os aristocratas, até o século XVIII responsáveis pelo poder político, gozavam, na inércia, das riquezas, alegando o prestígio de possuir “sangue azul”. No Brasil, entretanto, os valores da burguesia começaram a se infiltrar apenas na segunda metade do século XIX. Mesmo assim, a feição cultural que a sociedade recém-independente adquiria era um tanto contraditória. A disparidade advinha do modo de produção que caracterizou esse período do país. O Brasil era um “país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo” (SCHWARZ, 2000, p. 13)³². Os brasileiros se viram forçados a importar costumes e valores das sociedades burguesas, sobretudo da França, Inglaterra e da América do Norte, a fim de poder manter com os negociantes estrangeiros um nível de igualdade nas relações liberais de mercado. O modo de produção escravista, todavia, se opunha à racionalização produtiva do liberalismo econômico, baseada não na autoridade, como era o caso do regime escravocrata, mas na eficácia

³² Ao analisar o contexto social, político e econômico em que se insere a obra de Machado de Assis, Schwarz (2000a; 2000b) constrói um rico painel da sociedade brasileira do século XIX, fundamental para compreendermos a relação entre literatura e sociedade.

do trabalho “livre”. No Brasil o escravismo gerou três classes sociais distintas — latifundiários, escravos e homens livres. O sistema agrário era dominante ainda em terras brasileiras e, por isso, o poder político-econômico se concentrava nas mãos dos latifundiários. Na análise de Schwarz (2000a), a multidão de sujeitos que compunham a terceira classe, a dos homens livres, não era nem latifundiária nem escrava, restando-lhe a opção de viver do *favor* dos poderosos. Se o escravismo chocava-se com as idéias liberais, o sistema de *favor* procurou absorvê-las e modificá-las, tornando-se um caso bastante particular. Na literatura de Machado de Assis, por exemplo, o agregado José Dias, do romance *Dom Casmurro*, vive de favores da família Santiago e é caracterizado por ter um comportamento afetado³³. A contradição do sistema sócio-político-econômico do Brasil é assim encoberta, visto que, abrindo aparentemente concessões aos valores burgueses da Europa e América do Norte, conservava indiretamente os valores da sociedade escravocrata.

Talvez seja essa a razão de os valores burgueses sobre o masculino terem assumido no contexto brasileiro um caráter mais radical e conservador, tomando-se como parâmetro a imagem do latifundiário, proprietário de terra, escravocrata e detentor do poder político e econômico. No caso das classes populares, essa imagem e seus desdobramentos costumam ser mitificados, de forma que constituam a verdadeira imagem do “homem”.

Não há nenhum estudo sociológico consistente sobre a masculinidade e a situação da família brasileira na contemporaneidade, de forma que nos possa valer de informações seguras sobre a questão. No que concerne à nossa pesquisa, faremos uma análise de como e sob que valores a literatura brasileira, especificamente a dramática, representa a figura do homem. Dessa forma, poderemos chegar a algumas conclusões a respeito da situação do masculino na sociedade brasileira contemporânea.

Do que pudemos coletar em Ceccheto (2004), Trevisan (1998) e Costa (2002), por exemplo, as mudanças ocorridas na família do tipo patriarcal e, consequentemente, no regime de sexo abalaram o mito moderno de masculinidade, não, todavia, sem alguns traumas. Os homens pertencentes às classes economicamente favorecidas estão encontrando meios para se adequar aos novos tempos, exercendo sua masculinidade de forma flexível. Outros, porém, resistem às

³³ A título de exemplo, citemos a passagem em que o narrador focaliza o agregado: “A roupa durava-lhe muito; [...] ele trazia [o vestido] velho escovado e liso, cerzido, abotoado, de uma elegância pobre e modesta. Era lido, posto que de atropelo, o bastante para divertir ao serão e à sobremesa, ou explicar algum fenômeno, falar dos efeitos do calor e do frio, dos pólos e de Robespierre. Contava muita vez uma viagem que fizera à Europa, e confessava que a não sermos nós, já teria voltado para lá; tinha amigos em Lisboa, mas a nossa família, dizia ele, abaixo de Deus era tudo” (Assis, 2001, p. 19, grifo nosso). Os hábitos e as crenças que José Dias sustentava, conforme trechos grifados, procuravam imitar a fina educação da elite burguesia europeia, mas dela se afastava porque não era um autêntico burguês; era um pobre agregado.

mudanças e continuam reproduzindo os mesmos valores que conferiram ao sexo masculino o poder hegemônico. Quanto às camadas populares, o orgulho de ser homem e de pertencer ao grupo sexual socialmente privilegiado faz com que a resistência às alterações estruturais da família do tipo burguesa seja ainda maior.

Situações surpreendentes de violência envolvendo homens levam Trevisan (1998) a interpretá-las como sendo sintomas da crise da masculinidade. O caso do índio pataxó, que, em 1997, foi queimado vivo por um grupo de cinco rapazes de classe média da cidade de Brasília, chamou a atenção pela残酷. Esse e outros casos envolvendo violência entre torcidas de futebol organizadas, formação de gangues de lutadores de *jiu-jitsu*, crimes cruéis de homens contra mulheres constituem focos de concentração de agentes masculinos que resistem às mudanças impostas pelo mercado aos ideais modernos de masculinidade. Logo, tratar da masculinidade no contexto da sociedade brasileira não pode se restringir a uma visão generalizadora e universalista. O problema é muito mais complexo e exige, portanto, uma atenção maior.

Quanto à questão da anti-norma, especificamente o “homossexualismo”, a pesquisa de James N. Green (2000) traz resultados surpreendentes. Curioso é que nos deparamos com uma leitura lúcida de um aspecto da nossa realidade social, feita por um intelectual estrangeiro, um brasilianista de origem norte-americana. Em nossa sociedade, o homossexual assumido sempre foi recebido e tratado de maneira ambígua. Geralmente, ou são associados ao carnaval, à brincadeira, ao espírito festivo — um “bobo da corte” que faz rir —, ou à imoralidade, à violência contra o pudor — um pária, que merece ser punido. Ao analisar a “homossexualidade” masculina no Brasil do século XX, Green (2000) sustenta a tese de que, por trás de uma aparente condescendência por parte da sociedade local com relação à figura do homossexual (o que a festa do Carnaval deixa supor), esconde-se um preconceito violento, que pressiona os homossexuais, de certa maneira, a se manterem longe da vida pública. Contra todas as repressões a que estão sujeitos, os gays foram conquistando, a duras penas, uma visibilidade e uma força política sólida, o que veio a lhes garantir um espaço na sociedade dedicado às discussões de ordem jurídica, inclusive.

Na busca de elementos que venham a engrossar a discussão sobre masculinidade, procuraremos, a seguir, levantar algumas considerações acerca de como a literatura, durante o período moderno, produziu e reproduziu idéias a respeito do masculino. O passeio que faremos por algumas literaturas será de caráter ilustrativo para as questões já levantadas nesse trabalho, portanto a menção a determinadas obras será absolutamente aleatória. No próximo capítulo, procederemos à análise sistemática do *corpus*.

3.4. A literatura moderna e o mito da masculinidade

Comecemos essas considerações com a seguinte afirmação: na literatura moderna, a voz poética hegemônica era a do homem. Quando em séculos passados, por exemplo, algumas mulheres escreviam textos literários, as mais das vezes usavam pseudônimos masculinos, como forma de garantir a aceitação do público. Interessa-nos, entretanto, tomar como ponto de partida da discussão o fato de termos, no cânone literário moderno, uma quantidade majoritária de autores masculinos, donde não será difícil encontrar ideologias que correspondam aos ideais burgueses de masculinidade.

Além disso, observamos que esses textos literários veiculam um discurso masculino, pelo fato de ter o homem — voz lírica masculina — se colocado como sujeito do discurso, tomando, quase sempre, a mulher como objeto de desejo desse mesmo discurso. Um dos sintomas desse fato é apontado por Sant'Anna (1993) ao salientar a freqüência com que os poetas se referem ao corpo feminino, em contraste com a rara menção ao corpo masculino. Para o autor, isso se deve ao preconceito histórico de que o homem se caracteriza pela razão (espírito), enquanto a mulher, pela sensualidade e forma física.

A título de ilustração, citemos o tão exaustivamente analisado soneto de Gregório de Matos (1976, p. 202):

Anjo no nome, Angélica na cara!/Isso é ser flor, e Anjo juntamente:/Ser Angélica flor, e Anjo florente,/Em quem, senão em vós, se uniformara://Quem vira uma flor, que a não cortara,/De verde pé, da rama florescente;/E quem um Anjo vira tão luzente, /Que por seu Deus o não idolatrara?//Se pois como Anjo sois dos meus altares,/Fôreis o meu custódio, e minha guarda,/Livrara eu de diabólicos azares./ Mas vejo, que tão bela, e tão galharda,/ Posto que os Anjos nunca dão pesares,/ Sois Anjo, que me tenta, e não me guarda.

Verifica-se, nesses versos cultistas, um jogo de palavras cujas metáforas apontam para a relação antitética céu/terra, sagrado/profano, tão ao gosto dos barrocos. A mulher é focada como objeto do desejo do eu-lírico, e encarna a dualidade, geradora de ambigüidade, de ser sagrada — observe-se a imagem do anjo — e mundana — conceito representado pela metáfora da flor. Ao mesmo tempo que a mulher seduz o homem pelo perfil angelical, também o faz pela frescura do corpo florente. Logo, a sedução da carne e, em consequência, o pecado é gerado, a exemplo de Eva, unicamente pelos encantos físicos da mulher, que se torna ainda mais perigosa quando se

disfarça na candura de um anjo. A mulher, através do seu corpo, tenta o homem, perturbando seu espírito. No verso “Quem vira uma flor, que a não cortara”, podemos encontrar uma sugestão ao contato dos corpos, à relação sexual, se confrontarmo-lo, por exemplo, com a palavra “deflorar”, comum já nessa época, cujo sentido metafórico, dependendo do contexto, vem a ser “desvirginar”.

Em pleno século XVII, no contexto do Brasil Colônia, deparamo-nos com um discurso que expressa os ideais burgueses de masculinidade e é atravessado por um interdiscurso, o religioso. Isso se verifica quando nos deparamos com a figura da mulher associada ao instinto sexual, cabendo ao homem, heterossexual, macho, suscetível aos prazeres que os corpos femininos proporcionavam, o *status* de vítima do pecado, encarnado pela figura da mulher. A diferença entre os sexos está traçada em todo o poema, em que temos, de um lado, o homem que busca o equilíbrio espiritual, e, de outro, a mulher, que é toda luxúria, perturbando, assim, a integridade moral do homem.

Encontramos, também, e sobretudo, no contexto da literatura européia, alguns exemplos ilustrativos do discurso masculino dominante, tal como se desenvolveu na sociedade burguesa. Lancemos um breve olhar sobre a fala de Don Juan, de Molière (1997, p. 12-14), no momento em que Leporelo (*Sganarelle*, no original francês), seu criado, desaprova-lhe a conduta de sedutor:

DON JUAN

Não diga! Você pretende que uma pessoa se ligue definitivamente a um só objeto de paixão, como se fosse o único existente? Depois disso renunciar ao mundo — ficar cego para todas as outras formosuras? Bela coisa, sem dúvida, uma pessoa em plena juventude enterrar-se para sempre na cova de uma sedução, morto para todas as belezas do mundo em forma de mulher. Tudo em nome de uma honra artificial que chamam fidelidade? Ser fiel é ridículo, tolo, só serve aos medíocres. Todas as belas têm direito a um instante de nosso encantamento. E a fortuna de ter sido a primeira não pode impedir às outras o direito de estremecer o nosso coração. A mim a beleza me enlouquece em qualquer lugar em que a encontre; e cedo facilmente à doce violência com que me domina. Em amor é lindo estar comprometido. Mas o compromisso que tenho com uma beleza não impede minha alma de ser justa com as outras. [...] e se mil rostos formosos me pedissem, partiria em mil meu coração para atendê-los. [...]. Há uma doçura extrema em dominar, com cem ou mil galanteios, o coração de uma jovem esplêndida, vendo, dia a dia, o progresso de nossa penetração... em sua ânsia. Invadindo, com lances de arrebatamento, prantos e promessas, o pudor inocente de uma alma e vendo-a, aos poucos, perdendo

qualquer vontade de se defender. Forçando, passo a passo, todas as últimas pobres resistências que ela nos opõe, vencendo essa teia de escrúulos que formam sua honra, levando-a carinhosamente até... até onde queremos. Mas, uma vez possuída, não há mais o que dizer, ou desejar. Toda a beleza da paixão se acaba e dormimos na serenidade do amor conquistado, até outro estímulo despertar nossos desejos com a irresistível atração do novo. Enfim, não há nada tão doce quanto dobrar a resistência de uma bela mulher. Nisso minha ambição é igual à dos grandes conquistadores, que voam eternamente de batalha em batalha, jamais se resignando a limitar sua ambição. Também não faço nada refreando a impetuosidade dos meus desejos. Minha vontade é seduzir a Terra inteira. Como Alexandre lamento que não haja outros mundos para estender até lá minhas conquistas amorosas³⁴.

O mito de Don Juan era muito popular e circulava pela Europa antes de Molière escrever sua peça. A primeira adaptação literária do mito devemos a Tirso de Molina, com a peça *El Burlador de Sevilla* (1630), apesar de este não ter sido o criador da personagem lendária. Muitos estudos foram realizados a partir de Don Juan, mas o que nos interessa particularmente é flagrar os valores masculinos que perpassam o discurso da personagem. Vale salientar que Don Juan exercia no público um fascínio, paralelamente à reprovação de que eram alvo os seus atos inescrupulosos para uma sociedade católica e burguesa. Tal fascínio se devia ao comportamento tipicamente masculino da personagem, conforme os ideais modernos de masculinidade — o

³⁴ Tradução e adaptação de Millôr Fernandes. No original de Molière, encontramos o texto a seguir: DOM JUAN — Quoi? tu veux qu'on se lie à demeurer au prenner objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux! Non, non la constance n'est bonne que pour des ridicules; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos coeurs. Potir moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je céde facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. Quoi qu'il en soit, je ne pu refuser mon coeur à tout ce que je vois d'aimable; et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avais dix mille, je les donnera tous. Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le coeur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. Mais lorsqu'on en est maître une foi, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter; tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs, et présenter à notre coeur les charmes attrayants d'une conquête à faire. Enfin il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes desires: je me sens un coeur à aimer toute la terre; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses (MOLIÈRE, 1987, p. 31-33).

garanhão sedutor de mulheres —, levando o público de uma sociedade capitalista nascente a encará-lo com certa simpatia, como uma concessão que se faz ao legítimo “macho”.

Temos uma personagem representada por um homem branco, heterossexual, sensível aos encantos femininos, dotado de um incontrolável apetite sexual e da necessidade de dominar as parceiras. Caçoando dos valores morais cristãos, como a fidelidade no casamento, Don Juan justifica seu comportamento lascivo pelo imperativo do impulso sexual, qualidade, portanto, do macho “garanhão”. No trecho “Há uma doçura extrema em dominar, com cem ou mil galanteios, o coração de uma jovem esplêndida, vendo, dia a dia, o progresso de nossa penetração... em sua ânsia”, podemos observar três palavras que marcam, neste contexto, o discurso masculino: *dominar*, *galanteios* e *penetração*. Dominar o coração de uma jovem esplêndida e torná-la, mesmo que num curto espaço de tempo, sua propriedade, implica, em nossa sociedade androcêntrica, o objetivo de todo homem que exerce sua masculinidade. Quanto mais mulheres dominadas o homem exibir em seu rol de conquistas, mais valorizado se torna num tipo de sociedade como a nossa. E essas conquistas se fazem com galanteios, palavras sedutoras do homem varão, o único munido do direito, na sociedade falocêntrica, de tomar iniciativa em conquistas amorosas. Por fim, a *penetração*, palavra usada, de forma ambígua, pelo comediógrafo, cujo sentido implícito de ato sexual, tomado pelo prisma do falo, gera o riso, efeito previsto pela comédia. Numa cultura dominada pelos valores masculinos, o sexo é visto como penetração, realçando-se a figura do falo divinizado. Apesar de no original não haver a palavra “penetração”, o sentido que é sugerido pelo ritmo da fala é o da penetração e o da cópula. Esse sentido foi perspicazmente construído na tradução de Millôr Fernandes, se acompanharmos o ritmo da seguinte passagem:

Há uma doçura extrema em dominar, com cem ou mil galanteios, o coração de uma jovem esplêndida, vendo, dia a dia, o progresso de nossa penetração... em sua ânsia. Invadindo, com lances de arrebatamento, prantos e promessas, o pudor inocente de uma alma e vendo-a, aos poucos, perdendo qualquer vontade de se defender. Forçando, passo a passo, todas as últimas pobres resistências que ela nos opõe, vencendo essa teia de escrúpulos que formam sua honra, levando-a carinhosamente até... até onde queremos.

A partir da palavra “penetração”, há uma sucessão de orações reduzidas de gerúndio, o que sugere o ritmo do coito, que se acelera (no último período, há um acúmulo de três orações reduzidas de gerúndio) e continua até chegar ao “até”, que, repetido após uma pausa, sugere o

arfar do gozo masculino. Essa estrutura trai uma voz masculina profundamente marcada. O discurso masculino é construído e reproduzido não apenas no nível do conteúdo semântico, mas também no nível da entonação, que é de ordem formal.

Valendo-nos de outro exemplo, podemos citar a literatura destinada aos leitores infanto-juvenis, um público que passa a ser valorizado pela sociedade moderna, considerando-se serem eles consumidores em potencial e futura mão-de-obra para o regime de produção capitalista. Para crescerem conforme os padrões e ideais de uma sociedade burguesa, precisariam ser educados para tal. Uma das formas de educação seria a literatura destinada aos jovens.

As histórias de Perrault (1628-1703), ainda que originalmente não tivessem sido escritas para crianças, conquistaram grande êxito entre o público infanto-juvenil, fato que levou as escolas, aparelhos ideológicos do Estado, a trabalharem com essa literatura como forma de educar moralmente as crianças, conforme as ideologias burguesas. Em sua versão de *Chapeuzinho Vermelho*, Perrault (apud Tatar, 2004, p. 338) acrescenta à história uma moral, que reproduzimos a seguir:

Vemos aqui que as meninas, / E sobretudo as mocinhas / Lindas, elegantes e finas, / Não devem a qualquer um escutar./ E se o fizerem não é surpresa / Que do lobo virem o jantar. / Falo “do” lobo, pois nem todos eles / São de fato equiparáveis. / Alguns são até muito amáveis / Serenos, sem fel nem irritação. / Esses doces lobos com toda educação, / Acompanham as jovens senhoritas / Pelos becos afora e além do portão./ Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos, / São, entre todos, os mais perigosos.³⁵

A história da menina que vai à casa da avó para entregar-lhe alguns bolinhos e lá encontra o lobo, por quem é devorada, é uma alegoria dos valores morais que a sociedade burguesa pretendeu desenvolver em sua população. A conotação sexual no conto é flagrante se considerarmos que Chapeuzinho Vermelho deita-se à cama junto do lobo, tira a roupa, conversa com o lobo e é por ele “comida”. Mas o que nos interessa particularmente são as representações sociais construídas sobre as meninas e sobre os rapazes em sociedade, tal como podemos flagrar na moral da história. Às moças é oferecido o conselho de se precaverem em relação aos homens que são lobos. Elas são referidas a partir dos qualificativos *lindas, elegantes e finas*. Por um lado,

³⁵ No original francês, o texto se encontra da seguinte maneira: “On voit ici que de jeunes enfants,/ Surtout de jeunes filles/ Belles, bien faites, et gentilles,/ Font très mal d’écouter toute sorte de gens,/ Et que ce n’est pas chose étrange,/ S’il en est tant que le Loup mange./ Je dis le Loup, car tous les Loups/ Ne sont pas de la même sorte;/ Il en est d’une humeur accorte,/ Sans bruit, sans fiel et sans courroux,/ Qui privés, complaisants et doux,/ Suivent les jeunes Demoiselles/ Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;/ Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,/ De tous les Loups sont les plus dangereux” (PERRAULT, 2003).

temos a representação da fragilidade e passividade, que devem ser atributos de uma moça burguesa respeitável; por outro, a representação dos homens como dotados de instinto sexual irrefreável. Não se verifica nenhum julgamento moral em relação ao caráter do homem, senão quando interfere na integridade moral das mocinhas. O instinto sexual parece ser propriedade natural apenas do homem, pois são eles que seduzem as mocinhas. A crença de que ao homem é dado o direito de exercer ativamente seu instinto sexual e à mulher, o dever de sofrer passivamente a violência desse instinto masculino foi necessária para que a sociedade firmasse suas bases na estrutura da família patriarcal.

Voltando ao contexto da literatura brasileira, gostaríamos de mencionar, ainda, duas obras do século XIX, que trazem valores, explícitos ou implícitos, dos ideais de masculinidade. A primeira delas é o poema épico de Gonçalves Dias, *I-Juca Pirama*. Poesia indianista, o texto canta a honra do índio guerreiro tupi, numa idealização que tem por base os valores da sociedade burguesa européia. O guerreiro cativo, em seu ritual de morte, pede ao inimigo a liberdade, pois deixaria só o pai, cego e doente. Interpretado como covarde, é solto pela tribo inimiga. Ao saber que seu filho fugira “covardemente” da morte, o pai renega-o e deseja-lhe todas as desgraças. Humilhado e imbuído de orgulho, o filho volta à tribo contra a qual lutava e entrega-se à morte, não sem antes se mostrar como bravo guerreiro. Não obstante os fatos corresponderem, no geral, ao comportamento cultural de alguns grupos indígenas, como é o caso do ritual de antropofagia, os valores de caráter e os conflitos psicológicos do índio cativo são culturalmente europeus, especificamente da burguesia européia. Vejamos este fragmento do Canto IV:

Aos golpes do imigo, / Meu último amigo, / Sem lar, sem abrigo / Caiu junto a mi! / Com plácido rosto, / Sereno e composto, / O acerbo desgosto / Comigo sofri (Dias, 2000, p. 50).

A lamentação do índio cativo carrega sentimentos de um nobre cavaleiro medieval. Sua tristeza se dá pela perda de um amigo, cujos laços de amizade, pautados na honra, no respeito e no decoro, se configuram a partir de características da cultura européia. O índio brasileiro possui outros valores que dizem respeito à sua própria cultura. No poema, a expressão direta dos sentimentos faz do índio um elegante, nobre e íntegro cavalheiro europeu. A honra, a bravura, a força, o espírito guerreiro e o equilíbrio são, como vimos anteriormente, ideais modernos do masculino, de forma que o nosso Romantismo teve na literatura um eficiente veículo para a divulgação e cristalização do mito burguês da masculinidade.

Por fim, *Bom-Crioulo* é outra obra brasileira que se insere nas discussões sobre o masculino. Nela encontramos a relação homoerótica entre dois marinheiros, um negro, outro branco e mais frágil. Muitas questões poderiam ser levantadas a partir desse livro, mas nos ateremos ao tratamento que foi dado ao tema da “homossexualidade”. Num contexto em que predominava a filosofia e a ciência positiva, a obra de Adolfo Caminha apresenta uma narração marcada pela técnica de laboratório: o romancista precisava agir como cientista, analisando empiricamente as consideradas patologias sociais, de forma que pudesse, assim, intervir precisamente sobre problemas específicos (o “prever para prover” da filosofia positiva). No entanto, a própria ciência novecentista, como já tratamos, não conseguia abdicar dos preconceitos, de forma que os resultados, sob a aparência de uma explicação científica rigorosa, eram contaminados pelos mais variados mitos e crenças. Não foi diferente com o romancista de *Bom-Crioulo*, que, no capítulo III, por exemplo, ao narrar uma cena erótica entre os dois marujos, escreve:

Depois de um silêncio cauteloso e rápido, Bom-Crioulo, aconchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer cousa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. Encolhido, as pálpebras cerrando-se, instinctivamente de sono, ouvindo, com o ouvido pegado ao convés, o marulhar das ondas na proa, não teve ânimo de murmurar uma palavra. Viu passarem, como em sonho, as mil e uma promessas de Bom-Crioulo: o quartinho da Rua da Misericórdia no Rio de Janeiro, os teatros, os passeios...; lembrou-se do castigo que o negro sofrera por sua causa; mas não disse nada. Uma sensação de ventura infinita espalhava-se em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse — uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade...

— Ande logo! murmurou apressadamente, voltando-se.

E consumou-se o delito contra a natureza.

(Caminha, 1997, p. 37-38)

A exemplo da literatura naturalista, encontramos em *Bom-Crioulo* uma descrição biológica do sexo, o que, em princípio, não geraria surpresa no leitor. O último enunciado, no entanto, chama a atenção pelo que encerra de juízo valorativo. O “delito contra a natureza” corresponde à prática de desejo homoerotizada, considerando-se que natural é a prática “heterossexual”. Este

enunciado denuncia um discurso médico-naturalista preconceituoso, estigmatizando como patológica e desviante a relação homoerótica. Além disso, concebe as práticas sexuais a partir das representações sociais que costumam separar os indivíduos entre passivos e ativos. No exemplo citado, Bom-Crioulo assume o papel de ativo, ao passo que Aleixo sente “um prurido de passividade”. A relação erótica continua a ser representada apenas pelo ato de penetração, precisando-se, conforme modelo dualista adotado, de ter um ativo (o que penetra) e o passivo (o que é penetrado). Na sociedade burguesa patriarcal, o primeiro corresponderia ao homem; o segundo, à mulher. Procura-se transferir o mesmo modelo de dominação masculina para as relações homoerótizadas, de forma que se precisa conceber um sujeito que seja o ativo e outro, o passivo. Apesar da grande coragem do escritor de ter oferecido ao público novecentista uma obra contendo cenas explícitas de homoerotismo, a representação do fenômeno não consegue se desvincilar das crenças hegemônicas sobre o masculino nem das relações de poder que envolvem o homem.

3.5. Categorias centrais: o *discurso masculino burguês* e sua *alteridade*

A fim de que nossa análise, nos capítulos seguintes, seja compreendida com maior clareza, procuraremos, neste tópico, sistematizar o que entendemos por *discurso masculino burguês* e por *alteridade*, não obstante estarem os pontos que aqui levantaremos, de certa forma, disseminados em linhas anteriores. Isso se faz necessário, uma vez que essas duas categorias foram tomadas por nós como instrumentos teóricos fundamentais para a investigação da chamada crise da masculinidade no mundo contemporâneo.

Comecemos pelo *discurso masculino burguês*. Como o discurso é neste trabalho concebido como uma prática social de significação, falaremos de um discurso masculino quando nos depararmos com práticas discursivas cujos valores ideológicos interferem nas representações sociais que se tem do “homem”. O qualificativo “burguês” restringe o campo semântico da expressão, associando as representações sociais sobre o masculino aos valores modernos da burguesia. O *discurso masculino burguês* é, pois, uma prática de significação do mundo, marcada pela ideologia androcêntrica, a fim de manter os interesses políticos e econômicos da burguesia. Esse discurso teve seu momento áureo no século XIX, quando se estabeleceu como ordem discursiva hegemônica no Ocidente.

Catalogaremos alguns desses valores que, nas práticas discursivas, constituem o sistema de crenças burguês do homem moderno:

- a) comportamento viril — potência, poder e posse — aliado à contenção das violentas expressões emocionais (características essas do homem medievo);
- b) aspectos visuais que denotem virilidade, como a força e a beleza corpórea do homem;
- c) imagem de trabalhador sério e exemplar;
- d) a família como célula (privada) da sociedade;
- e) ser branco, heterossexual, saudável, forte, valente, destemido e auto-controlado.

Nenhum desses valores, por si só, seria suficiente para caracterizar o discurso com o qual trabalhamos. O *discurso masculino burguês* é dinâmico e histórico, dando-nos a idéia de uma prática específica pela forma como os valores acima arrolados se relacionam dentro de uma mesma formação discursiva. Por exemplo, vejamos como Hobsbawm (2000, p. 329) sintetiza aspectos desses valores a partir da dinâmica da socialização burguesa:

A “família” não era meramente a unidade social básica da sociedade burguesa, mas também a unidade básica do sistema de propriedade e das empresas de comércio, ligadas a outras unidades similares por meio de um sistema de trocas de mulheres-mais-propriedade (o dote do casamento) em que as mulheres deveriam ser, pela estrita convenção derivada de uma tradição pré-burguesa, *virgines intactae*. Qualquer coisa que enfraquecesse essa unidade familiar era inadmissível, e nada a enfraquecia mais do que a paixão física descontrolada, que introduzia herdeiros e noivas “inadequados” (isto é, economicamente indesejáveis), separava maridos de mulheres e desperdiçava recursos comuns.

Mesmo assim se tratava de um tipo de moral sustentada com certa dose de hipocrisia (cf. HOBSBAWM, 2000) no que se referia ao comportamento masculino: exigia-se a castidade das mulheres solteiras e fidelidade para as casadas; paralelamente, verificavam-se “a caça livre de todas as mulheres (exceto talvez filhas casadoiras das classes médias e altas) por todos os jovens burgueses solteiros, e uma infidelidade tolerada para os casados” (HOBSBAWM, 2000, p. 325). Esse jogo dentro das famílias era aceito como natural.

Não podemos deixar de considerar, também, o cruzamento entre esse *discurso buguês* e o *discurso religioso* sobre o masculino. Apesar da história da ascensão da burguesia ter sido acompanhada por uma lenta e progressiva laicização do Estado, é importante lembrar que a moral cristã, se punha empecilhos às novas descobertas científicas (citemos, a título de exemplo,

a teoria evolucionista de Darwin), servia ideologicamente aos interesses de muitos dos Estados burgueses. Além disso, os ideólogos burgueses não podiam se privar da religião, que constituía, ainda nessa época, “o idioma no qual a esmagadora maioria da população mundial pensava” (HOBBSBAWM, 2000, p. 375). Como a burguesia precisava do apoio das massas, flexibilizava algumas de suas determinações e cooptava a religião, usando-a para finalidades educacionais, tendo em vista a formação moral e ética do cidadão burguês. O extremismo dos padrões morais da Igreja, ao procurar reprimir as paixões físicas descontroladas dos fiéis, contribuía para manter a estabilidade familiar e, com isso, a propriedade burguesa.

No decorrer da análise, o leitor irá se deparar, vez por outra, com a expressão “pequena burguesia” ou “valores pequeno-burgueses”. Partimos do princípio de que a classe burguesa não é um bloco homogêneo: ela pode ser dividida em várias subclasse, formando verdadeiros grupos autônomos (grande burguesia, média burguesia, burguesia intelectual, pequena burguesia)³⁶. A pequena burguesia é constituída, no geral, por trabalhadores emergentes, que participam, de forma simples e modesta, da dinâmica do mercado de trabalho. Seus valores morais costumam ser mais rigorosos que os da grande burguesia. Conseqüentemente, a hipocrisia também costuma ser mais evidenciada. Ciente das diferenças simbólicas entre essas subclasse, faremos uso dos termos *burguês* e *pequeno-burguês* para nos referirmos à prática de um mesmo discurso masculino. Para tanto, tomamos por base a opinião crítica de Hobsbawm (2000, p. 340), ao considerar que,

se o esnobismo separava os milionários dos ricos, e estes por seu turno dos meramente prósperos, o que era natural numa classe cuja verdadeira essência era subir mais alto pelo esforço individual, tal divisão não chegava a destruir a consciência de grupo, que transformou o “meio” da sociedade na “classe média” ou “burguesa”.

Apoiava-se em pressupostos comuns, credos comuns, formas de ação comuns. A burguesia dos penúltimos 25 anos do século XIX era esmagadoramente “liberal”, não necessariamente num sentido partidário (...), mas num sentido ideológico.

Daí por que o apelo a determinados valores masculinos, concebidos como pilares para a manutenção da ordem burguesa, guiada pela competitividade e pela ânsia de progresso.

³⁶ Cf. NORBERTO BOBBIO et al, 2000, p. 119.

O *outro* do masculino, o não-masculino, precisava ser bem definido, a fim de garantir o controle ideológico de uma sociedade moderna e masculina. Interpretamos esse *outro* como efeitos do *discurso masculino burguês*.

Além das contribuições de Van Dijk (2003) para o estatuto discursivo da ideologia, nos valeremos da concepção de *alteridade* proposta por Janet M. Paterson (2004). De acordo com a autora, o *Outro* é identificado como formação discursiva e cultural, identificação que não pode se efetuar sem se levar em conta as noções de essencialismo e de estereótipos sociais. A seguir, relacionaremos as noções conceituais que, segundo Paterson (2004, p. 27), subentendem a representação do outro na ficção:

1. “O Outro é uma noção relacional que se define em oposição a outro termo”.
2. “Para que a diferença inerente à alteridade seja significativa, ela implica a presença de um grupo de referência que demarque o Outro”.
3. É importante distinguir ‘diferença’ e ‘alteridade’. A diferença passa a ser alteridade quando “o grupo de referência dispõe de um inventário de traços pertinentes que constituem a alteridade de uma personagem”.
4. “Toda a alteridade é variável, movente e suscetível de ser anulada. Ela não é marcada por alguma imanência e pode ser dotada de traços positivos ou negativos, eufóricos ou disfóricos num mesmo espaço social ou discursivo.”
5. “Se, na vida real, a alteridade de um indivíduo é determinada pela sociedade que o cerca, a personagem do Outro é, da mesma forma, inteiramente governada pelos dispositivos do texto”.

Apesar de usar a categoria *Outro* para analisar o estatuto da alteridade nos romances canadenses, Paterson constrói um quadro de referência teórica que nos embasará, também, na investigação do não-masculino presente nas dramaturgias enfocadas. Se dizer o Outro é apresentá-lo como tal pelas estratégias enunciativas, a descrição do espaço, dos traços físicos, da indumentária, dos aspectos languageiros e onomástico da personagem não deverão passar desapercebidos. Esse processo cria vínculos entre o parecer e o ser da ficção expresso como sendo Outro. A retórica é um instrumento forte para colocar o *Outro* no discurso. Ela está ligada às dimensões espaciais, à descrição das personagens e à enunciação. É preciso, no entanto, perguntar se o Outro tem uma função de revelação no discurso. Qual é a função do Outro na

diegese? Ele modifica o curso dos acontecimentos? Cada texto literário explora de maneira particular o potencial significante da personagem do Outro. E a isso estaremos atento na análise.

O problema da masculinidade na sociedade contemporânea está longe de ser esgotado. Diríamos que começou a se impor há muito pouco tempo. Não constitui nosso objetivo, no momento, chegar a uma conclusão sobre o assunto, senão contribuir com a análise das imagens masculinas oferecidas pela literatura e construídas na interação autor-texto-leitor num contexto ideológico determinado. Os exemplos literários apreciados neste capítulo servem, como já ficou dito, como ilustração do problema. A análise sistemática do discurso do e sobre o homem se realizará no capítulo seguinte, a partir dos textos dramáticos que compõem nosso *corpus*.

PARTE II: ANÁLISE DO CORPUS

4. O teatro brasileiro moderno e contemporâneo

— situando Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno

Traçaremos, neste capítulo, um breve panorama do teatro brasileiro moderno e contemporâneo, não pretendendo, com isso, incorrer em dois caminhos suspeitos do ponto de vista epistemológico e metodológico: não queremos fazer uma “síntese histórica” do teatro brasileiro a partir da década de 1940, com problematizações pertinentes ao campo da História; também não pretendemos, aqui, construir um painel que sirva de pano de fundo para a análise crítica que se desdobrará nos capítulos subseqüentes. Tomando uma de suas acepções da palavra “panorama”, apresentaremos uma “visão ampla” (isso significa dizer, claro está, que não lidaremos com os detalhes exigidos por uma leitura estrita da história do teatro brasileiro) das principais tendências do teatro no Brasil a partir de 1940, enfocando sobretudo a dramaturgia produzida nesse período. Em outras palavras, pinçaremos alguns aspectos do teatro no Brasil, tomando como perspectiva sobretudo o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, de 1940 aos nossos dias, de onde surgiram as principais tendências artísticas da modernidade brasileira com as quais lidaremos para estudar a dramaturgia de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno.

Para seguir o método de análise crítica do discurso, faz-se necessário inserir o objeto em foco no seu respectivo contexto histórico. Como está expresso no primeiro capítulo desta tese, nosso ponto de vista, apoiado numa gama de autores da ACD e do discurso literário, é que o enunciado precisa ser criticamente analisado com relação à enunciação. O discurso literário, objeto de nosso questionamento, está enraizado nos contextos histórico, político, econômico e ideológico, que permitem à literatura sua razão de ser.

Dessa forma, entender como Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno se inscrevem em seus respectivos contextos históricos, estéticos e ideológicos será o maior propósito desse capítulo, sem pretender, no entanto, estender as discussões a partir de pontos da história do teatro desse período particular. Para tanto, nos valeremos, não poucas vezes, de alguns pontos de vista que fazem parte da fortuna crítica desses dramaturgos, a fim de dispormos de indícios para compreender como suas obras foram recebidas por um público, cada qual assentado num contexto histórico determinado.

Em 1941, ano em que Nelson Rodrigues escreveu sua primeira peça, *A Mulher Sem Pecado*, proliferavam no teatro carioca as *revistas*, os *vaudevilles* e as peças de uma só estrela — Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina Morais³⁷. Como bem observou Ruy Castro (1992, p. 151), “dizia-se”, nessa época, “que o teatro brasileiro ia do Rocio à Cinelândia — ou seja, de mal a pior”. Não é nosso propósito, aqui, julgar a relevância dessas peças no cenário brasileiro do século XX. Salientamos, apenas, junto a outras vozes da crítica teatral e literária dessa e de épocas posteriores, que, não obstante a revolução estético-cultural encetada pela Semana de Arte Moderna, de 1922, o teatro brasileiro, até a década de 1940, mantinha-se fiel, ainda, às óperas e comédias de costume de companhias estrangeiras (européias, sobretudo) ou de autores nacionais que demonstravam, na maioria das vezes, forte ligação com os motivos estrangeiros, não refletindo, portanto, criticamente a realidade brasileira.

Antônio de Alcântara Machado, por exemplo, que havia participado da Semana de 1922, ao lado de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, entre outros, exerceu o ofício de crítico teatral e foi testemunha da produção teatral brasileira das décadas de 1920 e de 1930. Numa de suas crônicas, fazendo um balanço da dramaturgia brasileira dessa época, denuncia-lhe o anacronismo, ao declarar que

A nossa comédia contemporânea nem chega a ser a filha melhorada de *O demônio familiar* de José de Alencar ou de *O juiz de paz da roça* de Martins Pena: é irmã delas. Tirante o ambiente, a linguagem, é reprodução fiel das mais velhas. O espírito e a fatura são iguaizinhos.

Defeitos gravíssimos. Aponto estes: desnacionalização, banalidade, atraso técnico, repetição, ignorância da época e do meio, uniformidade, pobreza de tipos e de cenários.

A conclusão é inapelável para o nosso teatro:

Alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática européia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independentemente, brasileiramente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros. Nem é nacional nem é universal. (ALCÂNTARA MACHADO apud PRADO, 1993, p. 20)

Quanto às personagens, aconselha ao comediógrafo nacional procurá-las nas ruas:

³⁷ Para conhecer a ficha de algumas produções teatrais anteriores ao surgimento de Nelson Rodrigues como dramaturgo, consultar Sábatu Magaldi (1992).

Não vê? Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia, mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. Traga para o palco a luta do operário, a vitória do operário, a desgraça do operário, traga a oficina inteira. [...]

Sim, mais um que passa. Nasceu na Itália. Três anos de idade: São Paulo. Dez anos: vendedor de jornais. Vinte anos: bicheiro. Trinta anos: chefe político, juiz de paz, candidato a vereador. [...] Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistemo-lo. (ALCÂNTARA MACHADO apud PRADO, 1993, p. 21)

Vê-se, nessas poucas linhas, algumas características do teatro brasileiro do período em que fervilhavam as idéias, de inspiração modernista, sobre a renovação da cultura brasileira. Se, por exemplo, na música tínhamos um Villa-Lobos, na pintura uma Tarsila do Amaral, na literatura Oswald e Mário de Andrade, todos eles afinados com o projeto modernizador da arte nacional, no teatro encontrávamos, ainda, a repetição de fórmulas desgastadas, que muito pouco contribuíam para a caracterização da cena local.

Na década de 1930, Oswald de Andrade, divorciando-se da sua imagem de *enfant terrible* da burguesia paulistana, abraça a causa proletária, assimila anarquicamente as idéias de Marx e, valendo-se de pressupostos estéticos do Modernismo brasileiro, como a irreverência e a paródia, apresenta-nos três peças que, pelo alto grau de experimentação e de iconoclastia, não encontraram companhias teatrais que aceitassem encená-las: *O Rei da Vela* (escrita em 1933 e publicada em 1937), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). A primeira encenação de uma peça de Oswald de Andrade só ocorreria em 1967, quando o Teatro Oficina decide montar *O Rei da Vela*, espetáculo que representou, para o contexto dos anos 60, um libelo estético de resistência política e cultural. O fenômeno teatral é concebido, a partir do século XX, como objeto que engloba o texto dramatúrgico, mas não se restringe a ele, daí por que nenhuma das peças de Oswald de Andrade contribuiu, em sua época, para a renovação da cena teatral brasileira.

Nelson Rodrigues, jornalista de *O Globo*, decide escrever, em 1941, sua primeira peça, que recebeu o título de *A Mulher Sem Pecado*. Mas sua encenação só se realizaria em 1942, pela "Comédia Brasileira", com direção de Rodolfo Mayer, no Teatro Carlos Gomes (Rio de Janeiro). O intuito do dramaturgo era escrever uma chanchada, mas o texto redundou num drama de emoções bastante atípicas para os palcos brasileiros de até aquele momento. Consta que o público reagiu com certa indiferença nas duas semanas em que a peça estivera em cartaz (cf.

CASTRO, 1992). A crítica ficou dividida. Enquanto os críticos Mário Nunes e Bandeira Duarte demoliram a peça — para o primeiro, o texto era “pura e simples coleção de horrores” (cf. CASTRO, 1992, p. 155) —, outros como Manuel Bandeira e Álvaro Lins dirigiram ao dramaturgo palavras elogiosas. Para Álvaro Lins (apud CASTRO, 1992, p. 156), por exemplo, a peça continha “arte literária, imaginação, visão poética dos acontecimentos; técnica de construção; que não era uma cópia servil de cenas burguesas de sala de jantar; e, sim, interpretação de sentimentos dramáticos ou essenciais da vida humana”. Manuel Bandeira destacara que “o diálogo era de classe — rápido, direto e, por ser assim, facilitava aos atores a dicção natural” (apud CASTRO, 1992, p. 159)

Mas sabe-se que Nelson Rodrigues só viria a alcançar sucesso com *Vestido de Noiva*, peça escrita e encenada em 1943, pelos “Comediantes”, sob a direção de Zbigniew Ziembinski e com cenário assinado pelo talentoso artista plástico Santa Rosa. A peça foi muito bem recebida pela intelectualidade e pela crítica especializada, e consagrou Nelson Rodrigues como dramaturgo moderno.

Depois de *Vestido de Noiva*, as peças de Nelson Rodrigues obtiveram uma recepção em que não faltou polêmica. Como o próprio dramaturgo admite, em seu artigo *Teatro Desagradável*, “com *Vestido de Noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre” (RODRIGUES, 1949, p. 18). Alguns de seus textos foram censurados e os que conseguiram ser encenados nesse período foram, por um lado, recebidos por um público indignado, que não poupava as vaias e as palavras agressivas contra o autor; por outro, como precisamente observou Victor Hugo Adler Pereira (1998), havia um público seletivo, entusiasta, que desejava testemunhar o surgimento de um dramaturgo vanguardista, capaz de operar uma modernização cultural. Ou seja, aceitava-se a presença de um “autor desagradável”, desde que sua imagem revelasse o perfil de um escritor “maldito” e vanguardista.

No contexto do Brasil dos anos 40 e 50, fortemente marcado pela moral pequeno-burguesa, a recorrência de temas que exploravam as obsessões do espírito humano rendeu ao dramaturgo o epíteto de pornográfico, de devasso. Em contrapartida, florescia nos palcos brasileiros uma nova dramaturgia, que, além dos inúmeros méritos apontados pelos mais diversos críticos, apresentava traços expressionistas, o que satisfazia as expectativas da intelectualidade sequiosa de uma revolução modernizadora da cena nacional.

Para Sábatto Magaldi (1992, p. 30), crítico que acompanhou de perto a trajetória do dramaturgo, “a maioria dos protagonistas de Nelson suporta uma carga de aniquilamento que os aproxima do herói expressionista”. Acrescenta ainda:

O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo (é bem essa a realidade, não recurso de expressão). O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. (...) Esse é o instante da liberação das reservas irracionais do indivíduo, superando a capacidade de conter a conduta pelo raciocínio disciplinador. (MAGALDI, 1992, p. 31)

No teatro, o Expressionismo se caracteriza, entre outros aspectos, pela adoção de artifícios antinaturalistas, por um certo investimento contra a ordem burguesa, pelo valor dado à regeneração ou renovação espiritual e pelo tom declamatório fervoroso (cf. BABLET & J. JACQUOT apud Eudinyr FRAGA, 1998). Na cena, a realidade não é uma forma de conhecimento, como desejaram os naturalistas, mas de expressão: “o palco se torna ‘o espaço *interno* de uma consciência’ (ROSENFELD, 1968, p. 98), sendo as demais personagens e o espaço exterior o desenvolvimento de seus problemas particulares” (GUINSBURG; FARIA; ALVES DE LIMA, 2006, p. 142).

Compartilha desse mesmo ponto de vista o crítico Léo Gilson Ribeiro (1993, p. 170), como se lê no fragmento abaixo, num momento quando trata da peça *Vestido de Noiva*:

Vista de uma perspectiva contemporânea, *Vestido de noiva* era uma peça de fortíssimos elementos expressinistas, escrita anos depois dos dramaturgos alemães Kaiser, Hasenclever e Wedekind terem elevado o expressionismo ao seu ápice cênico. Para a dramaturgia brasileira, porém, então em estado embrionário, significava atingir pela primeira vez uma fase madura e pôr término à era de pecinhas sentimentais e pseudofilosóficas que a precederam, com raríssimas exceções. Mais ainda: *Vestido de noiva* introduzia entre nós um assunto e uma técnica teatrais atuais, utilizando para um drama (conteúdo) recursos (formas) puramente dramáticos e originais.

Os textos rodriguianos investem contra os valores morais da classe média, contra o tipo de padrão comportamental exigido, que se torna um fardo pesado a ser sustentado. A hipocrisia é, muitas vezes, a única saída para os indivíduos. Na verdade, é possível flagrar no teatro de Nelson Rodrigues, assim como nos mais representativos dramas expressionistas, “uma crença na

regeneração do ser humano e na efetivação de uma sociedade que privilegiará a dignidade essencial do homem" (FRAGA, 1998, p. 22). Seus textos ostentam o caos moral e ético em que estamos inseridos e expressam, em última instância, a nostalgia de um mundo mais equilibrado, mais puro, o que revela, inclusive, um caráter idealista. Contra a pecha de "indecente" e "imoral" que o dramaturgo carregou ao longo de sua vida, parece-nos que há em seus textos um tom muito mais moralista do que "indecente", uma vez que por trás das cenas consideradas escandalosas escondia-se uma aspiração à pureza e à ordem do mundo. Vale salientar que não estamos atribuindo valor pejorativo à palavra "moralista", mas apontando-lhe o que contém de idealismo.

Fraga (1998, p. 197), numa obra dedicada à análise do expressionismo na obra de Nelson Rodrigues, reconhece, entre as dezessete peças do dramaturgo, muitas das características que J. L. Styán (*Modern Drama in Theory and Practice 3 – Expressionism and Epic Theatre*) apontara nos primeiros dramas expressionistas, a saber:

1. A atmosfera de sonho e mesmo de pesadelo, corroborada pela iluminação irreal, pelas distorções cenográficas e pela utilização de pausas e silêncios contrapondo-se ao texto falado;
2. A simplificação dos cenários, sugerindo, imagisticamente, o tema da peça;
3. A fragmentação da história e da estrutura da peça em episódios que, por si mesmos, expressam a visão do protagonista, em geral do próprio autor;
4. Os caracteres perdem sua individualidade e tendem a uma abstratização que os torna estereótipos caricaturais, grotescos, muitas vezes;
5. Diálogo febril, poético, tomando a forma de longos e líricos monólogos ou, às vezes, de frases telegráficas, com uma ou duas palavras, entrecruzando-se diálogos, estilizando (e artificializando) a linguagem;
6. O estilo de representar tende ao excesso (*overacting*), assemelhando-se aos movimentos mecânicos de um boneco.

A nosso ver, esses traços se concentram, na verdade, mais numas peças que noutras. No entanto, as características 1, 2 e 4 parecem predominar na obra dramatúrgica de Nelson Rodrigues. Concordamos com Fraga (1998) que Nelson não fora um expressionista na acepção estrita do termo, porque, como afirmara Ribeiro (1993), o dramaturgo escrevera *Vestido de Noiva*, sua segunda peça, "anos depois dos dramaturgos alemães (...) terem elevado o expressionismo ao seu ápice cênico". De fato, em 1930, aproximadamente, os historiadores do

teatro dão o movimento expressionista por esgotado³⁸. Nelson faz parte, portanto, de um contexto histórico e cultural distinto. Há de se convir, contudo, que, antes dele, nenhuma peça brasileira de caráter vanguardista tinha subido aos palcos nacionais, pelo menos no que em registro³⁹. Salientemos que sua concepção de mundo converge com a expressionista na medida em que exprime uma recusa — violenta, as mais das vezes — do realismo, não obstante se servir da realidade empírica como alicerce, sobretudo quando, a partir de 1953, o dramaturgo começa a abordar em seus textos a realidade urbana carioca, observando como se efetivavam as relações humanas no mundo empírico. Também na “distorção exagerada da sociedade que nos cerca, no privilegiar o grotesco do comportamento humano” (FRAGA, 1998, p. 199) estão as semelhanças entre a concepção expressionista e a visão de mundo de Nelson Rodrigues.

Diante da mesmice do teatro nacional anterior a Nelson, comprehende-se por que a *intelligentsia* brasileira tendeu a receber os dramas rodriguianos como a “maior contribuição brasileira para o teatro mundial” (RIBEIRO, 1993, p. 169), a despeito da reação negativa de boa parte do público, agredida não somente pelo impacto da nova forma teatral que passou a fazer parte das produções locais, mas sobretudo pelas realidades “vulgares” (nos sentidos estrito e moral) da vida cotidiana que o dramaturgo insistia em transpor para o palco. Houve quem comparasse sua dramaturgia à concepção artaudiana de teatro, quando, ao escrever sobre suas “peças desagradáveis”, Nelson Rodrigues defende que se trata de “obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia” (RODRIGUES, 1949, p. 18)⁴⁰. De acordo com o teatrólogo francês, o teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos. O teatro europeu da primeira metade do século XX estava muito empenhado em definir e realçar a *teatralidade*, o *fenômeno teatral*, procurando afastar-se da hegemonia literária — *textocentrismo*, no dizer de Jean-Jacques Roubine (1998) — para propor uma dramaturgia mais orgânica, fundamentada na experiência da cena. Nelson Rodrigues passou, assim, a ser consagrado como o primeiro dramaturgo brasileiro moderno, trazendo para o teatro nacional uma visão de mundo profundamente sintonizada com o sentimento moderno.

Mais recentemente, Ângela Leite Lopes (1993), procurando problematizar a condição moderna que a dramaturgia rodriguiana inaugura no contexto teatral brasileiro, defendeu a tese segundo a qual é o caráter trágico que vamos encontrar nos textos de Nelson Rodrigues. A autora

³⁸ Ver, por exemplo, Guinsburg; Faria; Alves de Lima (2006).

³⁹ Mais uma vez chamamos a atenção para a relação texto *vs.* palco. De fato, nenhuma peça brasileira vanguardista, antes de Nelson Rodrigues, tinha sido levada aos teatros nacionais. Como já mencionamos, e vale a pena retomar, Oswald de Andrade escrevera sua trilogia valendo-se das tendências de vanguarda — futuristas, surrealistas e expressionistas. *O Rei da Vela* é passível de uma leitura com enfoque no expressionismo (sobretudo quando tomamos o primeiro ato da peça). *A Morta*, sobretudo, é, das suas peças, a que apresenta mais fortemente presentes as características do expressionismo.

⁴⁰ Cf. “Fortuna Crítica”, em Rodrigues (1993).

traça um percurso da experiência do *trágico*, da antiguidade grega aos nossos dias, a fim de melhor precisar seu objeto de estudo. Para investigar a relação teatro e sociedade, Lopes se vale das pesquisas de Jean-Pierre Vernant e demonstra como em Antenas, por exemplo, com a instituição dos concursos trágicos, a cidade se fazia teatro. A tragédia, assim, não era um fato artístico isolado, mas um fenômeno teatral, “parte integrante da vida da *polis*, ao lado de seus órgãos políticos e judiciários” (LOPES, 1993, p. 70).

Se a tragédia era parte constitutiva da cultura grega clássica⁴¹, a experiência do trágico e, consequentemente, a visão trágica do mundo eram elementos culturalmente inerentes na vida do indivíduo. Em que sentido? De acordo com Vernant (2005, p. 15, 19-20),

na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado. (...) Na cena, os heróis do drama, tanto uns como outros, em seus debates se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significações diferentes na boca de cada um. (...) As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele se obstinava em não reconhecer. (...) É apenas para o espectador que a linguagem do texto pode ser transparente em todos seus níveis, na sua polivalência e suas ambiguidades. Do autor ao espectador a linguagem recupera a plena função de comunicação que tinha perdido em cena, entre os personagens do drama (...). No próprio momento em que vê os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e, nessa cegueira, dilacerarem-se ou perderem-se, o espectador deve compreender que realmente há dois ou mais sentidos possíveis.

Nessa perspectiva, o homem grego se torna consciência trágica na medida em que, ao reconhecer, por meio do espetáculo, o universo como conflitual, ele se abre a uma visão

⁴¹ Sempre que nos referirmos aqui a “clássico”, estamos fazendo referência à Antiguidade Clássica grega. Quando nos referirmos ao renascimento, faremos uso do termo “classicismo”.

problemática do mundo. É, talvez, possível estabelecer um paralelo entre essa tomada trágica de consciência e o efeito *catártico* que a tragédia, na leitura aristotélica, pretende promover na audiência, mas seria desviar do caminho se nos ativermos a essa questão. O que importa frisar é a relação dialética entre a forma como os homens gregos concebiam o mundo, a forma como sua arte se desenvolve (referimo-nos, aqui, especificamente à tragédia) e a forma como essa arte influencia-lhes a forma de compreender o universo. Na leitura de Lopes (1993, p. 75), com a qual concordamos, “a tragédia não se define pelo que *diz* da condição humana, mas pelo que *põe* em jogo — em questão — do discurso humano, enquanto *ação*”. Há uma *immediatidade*, uma espontaneidade comunicativa que passa pela experiência estética direta⁴².

A partir do momento em que a filosofia ocidental se apropriou das artes como objeto de investigação, interferiu decisivamente na *immediatidade* da experiência estética e a transformou em experiências mediatizadas. Quando Aristóteles escreveu sua *Poética*, o período áureo das tragédias gregas já tinha chegado ao fim⁴³. Por conta da função catártica inerente ao gênero trágico, Aristóteles faz com que a tragédia seja admitida (ou tolerada, para ser mais preciso) no campo das idéias. O *idealismo* aristotélico, diferentemente do platônico, se concentra na tragédia como imitação que tem por efeito a catarse. Dessa forma, a filosofia pretende solucionar os conflitos trágicos que sustentam a tragédia enquanto gênero. Torna a experiência estética um fenômeno mediatizado, pois faz preceder a idéia (conceito), de maneira que a realização artística, antes *imediata*, torna-se uma “representação” da idéia.

Em vez de se concentrar na visão trágica, Aristóteles se aterá à tragédia como gênero, daí boa parte de sua *Poética* se dedicar à estrutura e aos elementos quantitativos e qualitativos dessa espécie literária. De tal sorte que, no Renascimento, quando foi relida em alguns países ocidentais, sua obra foi tomada como um código, um conjunto de leis imutáveis da estrutura dramatúrgica, usada ideologicamente para constranger os dramaturgos a lhe respeitar os princípios. O pensamento filosófico precede e passa a determinar a forma artística, que se torna definitivamente objeto de “representação”; ou seja, o conceito abstrato tornava-se “representável”. De acordo com Lopes (1993), a obra de arte aparecia como um discurso sobre uma idéia. Essa discussão foi muito bem desenvolvida em Hegel (1997), filósofo que se valeu da forte relação entre filosofia e arte no mundo moderno para chegar à sua tese a respeito da “morte da arte”. Para Hegel, a arte deixou de ocupar o lugar ativo que ocupava outrora na vida (a referência é sempre à arte grega antiga), uma vez que as atenções se deslocaram para a esfera da

⁴² O termo *immediatidade* foi tomado de empréstimo a Hegel (1997), quando caracteriza a “alta destinação” da arte grega.

⁴³ Eurípedes, cujos dramas se desviaram da idéia original do trágico — fato que já aponta para a crise da Tragédia — teria morrido em 406 AC, 22 anos antes, portanto, do nascimento de Aristóteles (384 AC).

“representação”. Desse modo, o instinto criativo, na produção artística, cede ao apelo da reflexão, dos pensamentos, das abstrações e das representações abstratas e gerais⁴⁴.

Na segunda metade do século XIX, começou a haver uma progressiva transformação do fazer artístico: a arte começa, paulatinamente, a se auto-representar, não obstante ser da mesma época o surgimento de uma das últimas tendências artísticas apoiadas fervorosamente na “representação”, o Naturalismo⁴⁵. A arte naturalista e a arte auto-representativa foram as duas tendências mais fortes que, no Ocidente, concorreram ao longo da modernidade artística do século XX. No entanto, a própria modernidade se fundamenta como um momento de crise, de ruptura. Põe-se em questão, agora, a própria representação, como expediente seguro e suficiente para alcançarmos o conhecimento da realidade. Se, com essa crise, a *idéia* passa a ser questionada, a relação *idéia*-arte passa a sofrer, consequentemente, uma transformação. Dessa forma, a modernidade é compreendida através de uma visão trágica, na medida em que reinstaura conflitos que a filosofia não pode mais solucionar com precisão.

O teatro de Nelson Rodrigues, ao desviar-se da representação naturalista autêntica, propõe uma auto-reflexividade, que faz realçar a própria teatralidade do fenômeno dramático. Esse traço é o que nos permite inseri-lo na modernidade artística. No entanto, Lopes (1993) vai mais além, admitindo que esse tipo de fazer artístico realça a dimensão trágica e moderna da dramaturgia do autor. Para a pesquisadora, o teatro de Nelson Rodrigues, e nisso está seu caráter trágico, investe nos seguintes elementos:

idéias, gestos, reflexão (gestos, olhares, palavras e as infinitas modalidades do gesto teatral). [Eles] Realizam, no seio de seu desenrolar, o movimento dialético que rege seu devir (artístico) como um todo. Realizam-no operando cisões. Cisões que marcam, em si, o procedimento reflexivo. Para retomar a dialética nome-palavra de Benjamin, essas cisões colocam (ou repousam sobre) as etapas que permitem a passagem da palavra ao nome (ou da obra à *idéia*, ou ainda do

⁴⁴ Segundo Lopes (1993, p. 56), “na representação, temos de saída uma dimensão mediadora. É o movimento pelo qual o universal se exprime no particular, aquele que qualquer possibilidade de conhecimento acompanha, segundo o qual tudo o que é conhecido se apresenta. A representação contém outro aspecto importante do gesto especulativo que é seu caráter eminentemente totalizante. O particular exprime o universal — e é enquanto tal que é reconhecido. É o gesto idealista em sua própria definição, que compreende tudo na unidade final da *idéia*. Nesse sentido, a arte é uma das instâncias representativas. Num mundo de conceitos — e diante de seu desenvolvimento cada vez mais reflexivo — seu lugar parece cada vez menos garantido”.

⁴⁵ Essa transformação teve origem, na concepção de Foucault (1999), na transição entre a visão renascentista e a visão barroca do mundo. Destaque para seu belíssimo ensaio sobre *Las Meninas*. Quanto à arte auto-representativa, podemos citar como exemplo, no caso da literatura, a produção poética dos simbolistas franceses, sobretudo Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, que, na visão de Hugo Friedrich (1991), lançaram as bases da lírica moderna.

Sobre esse nova dimensão que a arte ocidental passou a desenvolver, consultar, por exemplo, ensaio de Bornheim (2000).

particular ao universal). O que faz com que nunca se possa — ou só artificialmente — chegar a uma síntese, a um discurso globalizante.

Como foi visto até então, são vários os argumentos utilizados para sustentar o caráter moderno (modernista) do teatro de Nelson Rodrigues. A nosso ver, ele dialoga com todas as características apontadas e as acomoda numa atmosfera local, nacional. Se, sobretudo, nas chamadas tragédias cariocas o dramaturgo procura conferir, pelo menos na superfície, um caráter mais realista à intriga, rompe com o realismo na medida em que muitas de suas personagens, marcadas por algum tipo de obsessão, apresentam um comportamento excessivo ou uma fala sentenciosa que superdimensionam o real e, por isso, ferem a convencional ilusão de realidade. Isso nos revela os sentimentos mais obscuros dessas mesmas personagens. A verossimilhança externa é momentaneamente abalada, mas recuperamos a coerência da ação dramática quando compreendemos que a cena configura-se como “o espaço interno de uma consciência”, quando se torna claro que “apenas o protagonista tem existência efetiva e os demais, inclusive objetos, luz, música, natureza física, são suas projeções exasperadas” (FRAGA, 1998, p. 27). São personagens que, constantemente ou nos ápices de crise, rompem com a razão, com a convenção e com a moral. O dramaturgo acentua-lhes a crise através de uma lente de aumento, provocando um efeito expressivo perturbador.

Perdoa-me por me traíres (1957) e *O beijo no asfalto* (1961), que fazem parte de nosso *corpus*, são dois exemplos dessa dramaturgia. Traçaremos, em breves linhas, como essas peças foram recebidas, em suas respectivas épocas, pelo público e pela crítica. Certamente vai nos ajudar a compreender um pouco mais da moral vigente nesse período.

A primeira peça foi levada ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1957, por Gláucio Gil, responsável pela direção do espetáculo. A grande novidade era que Nelson Rodrigues, pela primeira e última vez, participou do espetáculo como ator, interpretando a personagem Tio Raul (pelo menos nos dez primeiros dias da temporada). A estréia foi polêmica e barulhenta, como já era de praxe na vida teatral do dramaturgo. Apesar dos aplausos nos dois primeiros atos, o terceiro ato se fechou ao som de vaias, dirigidas por mais da metade do teatro. Para agravar ainda mais o tumulto, o vereador Wilson Leite Passos, que se encontrava no teatro por ocasião da récita, indignado pelo que acabara de assistir, teria sacado (segundo testemunhas, inclusive Nelson Rodrigues) um revólver e dado um tiro, apavorando elenco e platéia. Magaldi (1992, p. 127), relatando o mesmo fato, admite que

o comportamento de Gilberto [personagem da peça], que pede perdão à mulher por ela traí-lo, desconcerta o enraizado machismo brasileiro. Há uma inconsciente postura feminista nesse homem que reconhece as suas fraquezas, justificando a insatisfação de Judite. Assim como Gilberto escandalizou a família, a peça sacudia o moralismo convencional do espectador.

A questão do “machismo brasileiro” será um dos focos da análise, que desenvolveremos no capítulo subseqüente. Chama-nos a atenção o “moralismo convencional do espectador”. Nenhuma explicação do fato parece-nos mais coerente do que a interpretação feita pelo próprio Nelson Rodrigues, a qual se encontra no livro de memórias, *O Reacionário*. Segundo o dramaturgo, no caso da estréia de *Perdoa-me por me traíres*, a reação negativa do público ia além da questão de gostar ou não gostar da peça. Caso fosse uma questão apenas de gosto, as pessoas que não tivessem gostado da peça poderiam ter saído no primeiro ato do espetáculo, ou em outro momento antes de a peça encerrar. Não foi esse o caso. O teatro manteve-se lotado até a cortina baixar definitivamente. Se as pessoas estavam ali, “histéricas”, ao final da récita, é porque algo de mais profundo, mais vital estava acontecendo a elas. Wilson Leite Passos, inclusive, apoiado por setores da Igreja Católica (inconformada pela cena do aborto), acionou a censura, que proibiu a peça no dia seguinte à estréia, alegando que o Municipal estava sendo “avacalhado” pelo espetáculo (cf. CASTRO, 1996). No entanto, sob o aval de Dom Helder Câmara, a peça voltou a ser liberada e cumpriu dois meses de temporada. Saliente-se, aqui, a relação entre Estado e Igreja, como instituições de poder responsáveis por deliberar o que pode ou não ser usufruído. A isso retornaremos no capítulo seguinte.

Quanto à crítica, houve posições divergentes. Enquanto críticos como Sábato Magaldi destacaram a delicadeza do texto (apesar de fazer algumas ressalvas quanto à fragilidade da construção psicológica das personagens), outros como Paulo Francis (que outrora tinha proclamado *Dorotéia* como um dos maiores espetáculos brasileiros de todos os tempos) e Henrique Oscar retrataram a peça, a ponto de esse último insinuar, maliciosamente, “que Nelson Rodrigues contratava claque ao contrário — ou seja, gente para vaiá-lo e chamá-lo de tarado e obsceno” (cf. CASTRO, 1996, p. 277).

Não menos tumultuosa foi a recepção de *O beijo no asfalto*, peça levada ao teatro Ginástico, em 1961, pelo Teatro dos Sete, com direção de Fernando Torres e com Fernanda Montenegro fazendo o papel de Selminha. Castro (1996, p. 313-314) faz menção a um incidente que houve durante uma apresentação da peça:

“Protesto em nome da família brasileira!”, gritou um espectador exaltado, em cena aberta de “Beijo no asfalto”.

Todos se voltaram para ele: os outros espectadores, o elenco, os contraregras. Era como se aquele homem de gravata, sobrando uma honesta pasta, representasse ali, na platéia do Teatro Ginástico, a típica célula familiar brasileira de 1961, composta de marido, mulher, amante, um casal de filhos, a sogra, a cunhada, o gato e o papagaio. Alguém ainda tentou reagir:

“Cala a bocal”

Mas outras vozes se juntaram à do homem de pasta:

“Isto é um acinte!”

“Onde está a polícia que não fecha esta indecência?”

O motivo da revolta era uma fala de Selminha, interpretada por Fernanda Montenegro, quando ela tentava defender a virilidade de seu marido Arandir (Oswaldo Loureiro) contra as sórdidas insinuações do delegado Cunha (Ítalo Rossi) de que Arandir seria homossexual:

“Ou o senhor não entende quê? Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, quinze em quinze dias. Mas meu marido todo o dia! Todo o dia! Todo dia! (*Num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem!”

Numa outra apresentação dessa mesma montagem, Magaldi (1996, p. 143) observou a reação do público e constatou que os espectadores estavam mergulhados num silêncio tenso. Curioso é que, na cena de Selminha, a mesma que Castro havia mencionado, “alguns casais se retiraram da sala. O tema provocava incontrolável incômodo”.

Do testemunho de Castro, acima citado, dois aspectos nos chamam a atenção, os quais procuraremos desenvolver mais detalhadamente no próximo capítulo: o protesto se dá “em nome da família brasileira”; houve apelo à presença da polícia para garantir a segurança diante da “agressão” representada pelo espetáculo. A menção à família é ironizada pelo biógrafo, ao caracterizar a célula familiar dos anos 60 como constituída por “marido, mulher, **amante**, um casal de filhos, a sogra, a cunhada, o gato e o papagaio” (grifo nosso). O termo “amante” como elemento constitutivo da estrutura familiar burguesa gera estranhamento, a princípio, pois a ordem burguesa preza pela fidelidade no casamento. Dividindo sua esposa com uma amante, o marido infringe a moral burguesa, mas tem apoio da cultura machista em que se insere; afinal, para essa cultura, ter duas ou mais mulheres assegura ao homem a virilidade, o poder fálico. No entanto, se esse comportamento foge à noção que temos de família na sociedade burguesa, parece ser, no mínimo, cinismo usar o nome da “família” para defender valores morais.

Além disso, um dos espectadores, indignado, reivindica a presença da polícia. Como disse Magaldi, o incômodo gerado pelo espetáculo era tão incontrolável, que obliterava qualquer possibilidade de diálogo razoável. Apelou-se para as forças armadas, para um órgão pertencente aos aparelhos repressivos do Estado, provavelmente a fim de conseguir silenciar o que se configurava como um crime aos padrões morais.

A crítica foi mais favorável a essa peça que a *Perdoa-me por me traíres*. Bárbara Heliodora (1993), por exemplo, a considera uma das maiores realizações do dramaturgo, um destaque da dramaturgia de Nelson Rodrigues, que vinha trilhando por caminhos, aos olhos da jornalista e crítica, assaz equivocado.

Gostaríamos, agora, de retomar o momento histórico em que Nelson Rodrigues surge no cenário teatral brasileiro e considerar outros aspectos, a fim de evitar uma leitura enviesada e tendenciosa da modernidade nacional. A iniciativa de identificar um marco na modernidade brasileira provém, antes de mais nada, de uma necessidade de se estabelecer uma cronologia histórica, no entanto não significa dizer que Nelson Rodrigues surgiu ao acaso nesse contexto. Se antes do autor de *Vestido de Noiva* não houve, como vimos, nenhuma expressão teatral consistente, de forma que pudesse alcançar o sucesso a que ele chegou, havemos de convir que as condições históricas estavam propícias ao surgimento do dramaturgo. Por exemplo, no final da década de 1930, como analisou Prado (1988), vão surgindo grupos teatrais amadores que desencadearam uma lufada renovadora da estética “bem ao gosto do público” a que se rendiam os profissionais das décadas de 1920 e de 1930 (Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes, Jaime Costa, Alda Garrido, entre outros). Alfredo Mesquita, em São Paulo, e Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, foram dois nomes de maior destaque do amadorismo nos anos 40. Além deles, *Os Comediantes* foi um grupo amador que se tornou conhecido pela famosa montagem de *Vestido de Noiva*, sob a direção de Ziembinski, e levou alguns espetáculos à cena até o ano de 1946, quando se extingue⁴⁶. Certamente, a inovação dramatúrgica de *Vestido de Noiva* aliada ao expressionismo radical da cena de Ziembinski concederam ao dramaturgo o mérito de ter finalmente consolidado o modernismo teatral no Brasil. Mas havemos de considerar, também, a contribuição dos grupos amadores ao “espírito moderno” das artes cênicas brasileiras.

⁴⁶ Os *Comediantes* alternaram, em seu repertório, autores nacionais com estrangeiros. Por exemplo, encenou *Vestido de noiva* e *A Mulher sem Pecado*, de Nelson Rodrigues, *Terras do Sem Fim*, a partir do romance de Jorge Amado; assim como *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlinck, *O Leque*, de Carlo Goldoni, *Era uma Vez um Preso*, de Jean Anouilh, *Desejo*, de Eugene O'Neill, e *A Rainha Morta*, de Henry de Montherlant.

Em 1948, o *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), grupo paulistano, consolida o novo profissionalismo do teatro nacional⁴⁷. Franco Zampari, engenheiro industrial, se vale da experiência de *homme d'affair* para dar, com o exemplo do TBC, uma estrutura administrativa ao teatro brasileiro como nunca houvera existido. O programa estético do grupo apoiava-se em duas exigências fundamentais: os textos tinham de ser consagrados e os encenadores, estrangeiros. Pela leitura crítica de Prado (1988, p. 43), à diferença do que se fazia no Rio de Janeiro “seria antes de caráter empresarial, consistindo numa economia interna mais perfeita e num considerável salto quantitativo”. O Brasil entrava em contato, através do palco, com os clássicos e os modernos da dramaturgia mundial, como Sófocles, Carlo Goldoni, Friedrich Schiller, Oscar Wilde, Máximo Gorki, August Strindberg, Luigi Pirandello, Jean Anouilh, Arthur Miller, entre tantos outros. Na história do TBC (quinze anos de existência), oito encenadores europeus — seis italianos, um belga e um polonês — marcaram sua presença. Na opinião de Prado (1988) e de Magaldi (1997), esses encenadores contribuíram significativamente para transformar uma geração de amadores em profissionais competentes. Acostumados com o estilo da velha comédia de costumes, os atores brasileiros foram estimulados pelos encenadores estrangeiros a experimentarem o naturalismo e o expressionismo, dois estilos que remontavam ao final do século XIX e início do XX, e que ainda permaneciam desconhecidos do palco brasileiro.

No caso de São Paulo, ante a qualidade dos trabalhos do TBC e a tendência de se encenar textos estrangeiros, os dramaturgos se viram com poucas condições de assistir a seus textos representados no palco⁴⁸. Talvez por isso que, desde o advento de *Vestido de Noiva* e das peças sucessivas de Nelson Rodrigues (não obstante os escândalos que sua dramaturgia gerou), não tivemos um dramaturgo com um trabalho consistente, vigoroso, na qualidade de um autor moderno autêntico. Somente a partir de 1955, de acordo com Prado (1988), foram surgindo textos dramáticos nacionais que contribuíram decisivamente para a maturidade do teatro brasileiro moderno. São eles: *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade; *Auto da Comadecida* (1956), de Ariano Suassuna; *Eles não Usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri; *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho; *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes e *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. Nessa passagem da obra, Prado (1988) não insere o primeiro texto de Plínio Marcos, *Barrela* (1958). A montagem só

⁴⁷ Usamos a expressão “novo profissionalismo” por considerar que o teatro brasileiro da década de 1920 e de 1930, sobretudo, era dominado pelos “profissionais”. Todos as estrelas que nós mencionamos ou tinham sua própria companhia ou trabalhavam em companhias que precisavam do público pagante para se manterem ativas.

⁴⁸ Magaldi (1997) identifica que a concessão quase exclusiva era dada a Abílio Pereira de Almeida (1906 - 1977), dramaturgo brasileiro que teve alguns de seus textos encenados pela companhia paulista, como *Paiol Velho*, com direção de Ziembinski, em 1951; *Santa Marta Fábril S. A.*, dirigido por Adolfo Celi, em 1955; e *Rua São Luís, 27 - 8º Andar*, em 1957, na direção de Alberto D'Aversa.

teve direito a uma única exibição, em 1959, no Festival Nacional do Teatro do Estudante, em Santos, graças à intervenção de Paschoal Carlos Magno, idealizador do evento, que recorreu à autoridade do Presidente da República, Juscelino Kubitschek, para que a peça fosse liberada pela Censura, pelo menos para fins de apresentação num festival estudantil. Após essa estréia, o texto de Plínio Marcos manteve-se proibido durante vinte e um anos. É possível que a aparição-relâmpago de Plínio Marcos no cenário teatral dos anos 50 não tenha deixado grandes marcas, não obstante o apoio fervoroso de Patrícia Galvão (Pagu), intelectual militante, ao texto do dramaturgo, nessa mesma época.

Saliente-se que estávamos saindo da era dos encenadores — experimentada muito tardivamente em comparação com as transformações pelas quais passou o teatro europeu no final do século XIX⁴⁹ — e encontrando espaço para a consolidação da era dos dramaturgos modernos no Brasil. Isso se deveu a alguns fatores, um dos quais, apontado por Magaldi (1997), corresponde às condições difíceis com que se depararam os novos elencos (surgindo em crescimento acelerado), em que escasseavam os encenadores estrangeiros, responsáveis pela revolução da cena teatral brasileira. Os novos atores tiveram de se reunir em novos grupos que, por sua vez, tiveram de conquistar um espaço próprio nas artes cênicas. Esperava-se que os valores cultivados pelo TBC não se adequassem mais às necessidades de uma nova geração, a qual, por estar construindo sacrificadamente sua história, sem os auspícios provenientes da esfera pública ou privada, reivindicava uma cena radicalmente nacional, voltada para as preocupações sociais e políticas do Brasil das décadas de 1950 e de 1960.

O grupo de maior envergadura nesse período foi, sem dúvida, o *Teatro de Arena*, fundado em 1953 por José Renato, egresso da Escola de Arte Dramática de São Paulo, com propósitos de colocar em cena os iniciantes na carreira. Mas a companhia só alcança projeção quando, junto a José Renato, participaram do grupo três homens que se tornaram de capital importância para a construção de uma cena e de uma dramaturgia solidamente política e nacional: Augusto Boal (1931), Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006) e Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974), popularmente conhecido como Vianinha. O Arena encena *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de José Renato; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Boal, 1959; *Gente Como a Gente*, de Roberto Freire, 1959, e *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, 1960, ambos dirigidos por Boal; *Revolução na América do Sul*, de Boal, direção de José Renato, 1960; *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis, com direção de Boal, 1961. Apesar de na primeira fase do Arena dominarem os textos

⁴⁹ A respeito das transformações do teatro europeu moderno, especificamente do papel que os encenadores desempenharam na mudança de concepção sobre o fazer teatral, leia-se, sobretudo, Roubine (1998).

estrangeiros — Tennessee Williams, Stafford Dickens, Marcel Achard, Bertold Brecht —, a partir do encontro de Renato, Boal, Guarnieri e Vianinha, passou-se a exigir textos brasileiros como forma de questionar a realidade nacional⁵⁰.

Uma das contribuições — talvez a maior — da dramaturgia de Boal, Guarnieri e Vianinha ao teatro brasileiro moderno foi trazer ao palco gente humilde. Apesar de isso não constituir um recurso inovador, haja vista que as comédias de costumes costumavam se valer dele, tornou-se um expediente original, na medida em que o tratamento dado pelos dramaturgos do Teatro de Arena a essa gente se distanciava do estereótipo da visão contemplativa das vidas simples, do puro encanto da vida do campo ou dos subúrbios, muito comum na tradição teatral brasileira. Prado (1988, p. 65) avalia que as peças de Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna, entre 1920 e 1930, evocavam esse tipo de imagem sentimentalista do povo humilde, cujas “entrelinhas sugeriam invariavelmente que os pobres, a título de compensação, possuem uma inocência, uma pureza de sentimentos, uma alegria de viver e uma felicidade superiores a tudo o que os ricos possam ter”. Apesar de *Eles não Usam Black-Tie* carregar ainda muito dessa visão romântica do pobre, rompe com a atmosfera superficialmente lírica quando lança as personagens numa greve por melhores condições de trabalho. A luta social e a violenta repressão policial, presentes na peça, constituem motivos que nos reportam, dialeticamente, ao quadro sócio-econômico-político e ideológico pelo qual passava o Brasil nos últimos tempos, em que pairava o surto da modernização econômica brasileira, arrastando, em ricochete, denúncias de corrupção, miséria social, do fosso cada vez mais profundo entre a classe burguesa e a popular.

Além da contribuição do *Teatro de Arena* para o tema, constata-se que representantes da classe popular começam a pulular nos textos dramatúrgicos desse período. Entre vários, podemos citar dois. Ariano Suassuna, com *Auto da Comadecida*, valoriza o homem do povo, explorando o filão da farsa a partir da ação burlesca e malandra do protagonista, João Grilo. Dias Gomes apresenta como protagonista de *O Pagador de Promessas* o roceiro Zé do Burro, que se desloca com sua esposa à cidade de Salvador, com uma cruz às costas, para cumprir uma promessa. Intolerância política e religiosa são dois motivos que contribuem para o desenvolvimento desses temas, subjacente aos quais residia a crítica à falta de equivalência entre os interesses políticos e econômicos da elite e os interesses do povo, que se encontra à margem e alienado do poder público hegemônico.

⁵⁰ Como aqui não é nosso propósito traçar a história do *Teatro de Arena*, sugerimos aos interessados a leitura da obra de Cláudia de Arruda Campos (1988), que analisa a trajetória do grupo no teatro brasileiro, da sua fase de nacionalização até o período mais radical de “rebeldia”, qualificativo usado pela autora para caracterizar a fase em que foram produzidos os espetáculos *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*.

Mas foi, seguramente, Plínio Marcos o primeiro que ousou levar aos palcos, de forma quase naturalista, não exatamente o povo ou o proletário, mas a categoria humana qualificada pela sociedade com o epíteto de “marginal”. Eram o “subpovo, o subproletariado, uma escória que não alcançara sequer os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista” (Prado, 1988, p. 103). Comparando as personagens plinianas com as de Nelson Rodrigues, Paulo Vieira (1994, p. 15) conclui que

as de Plínio, sem o jogo de nuances do modelo rodriguiano, são puras, no sentido em que não escamoteiam seus sentimentos, não se movimentam por fingimentos ou amoralismos, não possuem sequer um mínimo de consciência política que vai marcar o malandro idealizado pela esquerda engajada. São conduzidas unicamente pelo ódio e pela violência.

Plínio Marcos abre caminho para uma geração de textos que traziam à baila a voz das minorias e dos oprimidos, sem mais o tom falsamente condescendente ou moralizante com que a literatura brasileira costumou tratar os párias da sociedade. Suas peças se passam em ambientes de última categoria e, procurando concentrar a ação num conflito intenso, mantêm-se verossímil na caracterização da população que habita esses locais, não poupando as palavras de baixo-calão, a violência física e os confrontos verbais mais agressivos. Não somente a variante lingüística e comportamental dos que habitam o *bas-fond* é representada de forma verossímil, mas também os discursos construídos ou reproduzidos pelas personagens, os quais mantêm coerência e similaridade com as práticas discursivas no contexto do submundo. Não se trata de um discurso sobre o *Outro*, mas um discurso construído a partir da perspectiva do *Outro*, ou seja, da população marginalizada. Por ter convivido de fato com muitos marginais, é possível que Plínio Marcos tenha assimilado as representações próprias desse meio e as tenha levado ao palco, com discursos genuinamente colhidos da boca dessa gente.

A obra de Plínio Marcos pode ser dividida em duas grandes tendências: a primeira delas constitui o que Paulo Vieira (1994), a partir de Antônio Mercado, denomina de *constatação*; a segunda, de *proposição*. A fase de constatação corresponde à produção dos primeiros textos, em que o dramaturgo desvelaria o mal existente no submundo da sociedade. Na fase de proposição, por sua vez, Plínio Marcos estaria propondo a superação do mal na sociedade. Na primeira, a predominância de bandidos e desvalidos – plano material; na segunda, iniciada em 1978, com a

peça *Jesus-Homem*, a presença dos místicos — transcendência do plano material. Essa leitura, um tanto quanto arbitrária, procura dar conta da mudança pela qual passou a produção dramatúrgica do autor santista a partir de 1978, resultando em trabalhos de menor vigor artístico na opinião de Vieira (1974). Não vem ao caso discutir aqui se essa segunda fase da dramaturgia pliniana corresponde precisamente à superação do mal. Concentraremos nossa atenção em duas obras pertencentes à primeira fase, *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*.

Do ponto de vista formal, essas duas peças não oferecem nenhum tipo de experimentação. Pelo contrário, se moldam a partir do modelo dramático aristotélico, com unidade de ação, tempo e espaço; caracteres bem definidos, necessários e verossímeis; com ações que se articulam numa lógica causa-efeito. O elemento inovador dessa dramaturgia, no entanto, se deve ao talento do autor, que radicaliza o trabalho com a linguagem coloquial — procedimento iniciado no teatro brasileiro por Nelson Rodrigues —, concentra a ação, estabelecendo o conflito desde as primeiras linhas, gerando um clima de tensão necessário para, assim, nos inserirmos no universo asfixiante que o texto retrata.

Dois Perdidos numa Noite Suja tem sua estréia, em São Paulo, em 1966, no Bar Ponto de Encontro, transferindo-se em seguida para o Teatro de Arena (SP). A crítica paulistana foi estusiástica, reconhecendo em Plínio uma feliz promessa para a dramaturgia nacional. Foi essa a opinião de Sábato Magaldi, ao fazer o balanço do que fora apresentado em São Paulo neste mesmo ano: “Se a temporada de 1966 foi escassa em número de produções, mostrou uma virtude, do ponto de vista da dramaturgia; todas as novas peças brasileiras, entre as quais a de Plínio Marcos, buscam inquietantemente um caminho inédito”⁵¹. Bárbara Heliodora, no Rio de Janeiro, também aprovou o texto, como atesta este fragmento de sua crítica:

Outra vítima da sanha da moralidade das aparências é Plínio Marcos, cujo *Dois Perdidos numa Noite Suja* é uma das obras mais pungentes e poéticas que têm aparecido na dramaturgia nacional, obra de perfeita economia dramática na qual não existe uma só palavra que não contribua para a composição geral da imagem, e que a ela não se integre, constituindo um todo de tal modo unificado, de tal modo voltado para a criação de uma visão dramática do homem nas condições mais extremas da existência, que espanta que ocorra a quem quer que seja destacar desse maravilhoso complexo esta ou aquela palavra para ser avaliada fora de seu contexto.

⁵¹ In: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, consultado em 20/05/2006.

(<http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, consultado em 20/05/2006.)

O teatro agressivo de Plínio Marcos mantém-se na peça *Navalha na Carne*, apresentada ao público um ano depois do lançamento de *Dois Perdidos numa noite Suja*, com tipos humanos e com uma violência semelhantes ao texto que o precedeu⁵². Estreou em setembro de 1967, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, com direção de Jairo Arco e Flexa. Nesse mesmo ano, *Navalha na Carne* teve sua representação proibida, numa Portaria de 14 de junho. Os censores federais consideraram o texto inadequado à platéia de qualquer faixa etária, sob a alegação de que, pela obscenidade e profusão de anomalias, a peça não oferecia uma mensagem positiva e construtiva. Vê-se que mais uma vez o Estado – sobretudo num regime ditatorial, como foi o caso – intervém para abafar uma realidade gerada pelo próprio sistema político-econômico, mas insuportável para ser aceita e divulgada às classes médias e altas. Não fosse pela persistência de alguns artistas, que acreditaram no talento de Plínio Marcos e batalharam pela liberação do texto, *Navalha na Carne* poderia ter caído no ostracismo.

Preocupados tão-somente com o decoro e os princípios de uma moral burguesa, nem a censura nem o público em geral conseguiram perceber a relação angustiante, dolorosa e, em última instância, lírica das personagens Neusa Sueli (a prostituta), Vado (o cafetão) e Veludo (o camareiro); um pequeno, modesto, mas valioso retrato da vida dos que também vivem no *bas-fond* brasileiro e desse universo particular. O dramaturgo, no entanto, foi bem acolhido pelo público que fazia parte da esquerda política. Essa tensão entre repúdio e apoio foi muito bem observada por Sábatto Magaldi, na ocasião em que fora assistir à montagem. Vale destacar alguns pontos de sua crítica:

A grande ovação, no final do espetáculo de ontem, no Teatro Maria Della Costa, prova que as autoridades andaram certas, ao liberar *Navalha na Carne*, depois de tanta incompreensão da Censura. Os aplausos em cena aberta, repetidas vezes, vieram, como uma descarga emocional para equilibrar o incômodo provocado por numerosos diálogos de violenta dramaticidade. A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão cru da miséria humana como essa de Plínio Marcos.

⁵² Entre *Dois Perdidos numa noite Suja* e *Navalha na Carne*, Plínio Marcos escreveu *Dia Virá*, encenada em setembro de 1967, no mesmo mês e ano que *Navalha na Carne* foi levada ao palco. *Dia Virá* obteve pouca repercussão, ao contrário de *Dois Perdidos numa noite Suja*, de *Navalha na Carne* e até mesmo de *Jesus-Homem*, sua segunda versão, escrita em 1978 e encenada em 1980. Por essa razão, consideramos que *Navalha na Carne* sucedeu *Dois Perdidos numa Noite Suja*.

Freqüentemente, o público ria de alguns palavrões ou de réplicas de sabor equívoco. Essa relação chegou a irritar-nos, como se nascesse de uma falta de inteligência do texto. Depois pareceu-nos que essa era uma válvula de escape para os espectadores não mergulharem num terrível mal-estar: um pouco mais de insistência na verdade e seria insuportável o clima dramático.

(...)

Três casais retiraram-se durante a representação. Anotamos esse fato, para prevenir as sensibilidades que poderiam chocar-se nos próximos espetáculos. Navalha na Carne fere mesmo – como toda verdade lançada com indiscutível talento artístico.

(<http://www.pliniomarcos.com/teatro/navalha.htm#>, consultado em 20/05/2006.)

Para além da violência na qual se assentam as relações entre suas personagens, os diálogos nessas duas peças de Plínio Marcos escondem sutilezas, emoções que reportam ao simbolismo emanado das relações humanas. Na sensível leitura de Prado (1988, p. 103), essas personagens “revelam em cena um rancor e um ressentimento que, embora de possível origem econômica, não se voltavam contra os poderosos, por eles mal entrevistados, mas contra os seus próprios companheiros de infortúnio”. Elas procuram recuperar, na interação com as demais, relações de poder que sempre lhes foram negadas no seio da sociedade dita “normal”. Daí por que a forma violenta com que exercem sua sexualidade. Num mundo ainda profundamente masculinizado, os homens subjugam as mulheres e procuram subjugar os outros homens, colocando em dúvida a sexualidade dos companheiros ou tratando os homossexuais como seres inferiores, comparados à mulher. Essa atmosfera masculina constituirá, posteriormente, nosso foco de análise.

Como muito bem afirmou Heliodora, o dramaturgo não conseguiu se livrar da “sanha moralista”. Ainda em nossos dias, não obstante o sucesso alcançado, essas peças de Plínio Marcos são recebidas, por parte de alguns de seus leitores, com muita resistência. A razão? Pruridos morais. No entanto, o dramaturgo sabia o que estava propondo. Segundo suas próprias palavras: “não faço teatro para o povo, mas faço teatro em favor do povo. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro. [...] Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se podem discutir até as últimas consequências os problemas do homem” (http://www.pliniomarcos.com/teatro_obraCompleta.htm).

Nesse ponto a obra de Plínio Marcos se encontra com a de Nelson Rodrigues. Em ambos, o teatro deve ser concebido para incomodar. No entanto, enquanto Nelson Rodrigues propunha um mergulho, mediante experiência estética, no universo íntimo de suas personagens, revelando

o que, na sociedade burguesa, deve-se esconder, Plínio Marcos expõe uma parte da nossa realidade social que a classe dominante insiste em manter abafada, silenciada. Deparar-se com um retrato suficientemente fiel dessa realidade não constitui algo agradável ao público burguês, que se sente ofendido. Em última análise, tanto um como outro autor agridem o público em sua moral burguesa. Desse ponto pretendemos extraír algumas interpretações na análise que desenvolveremos mais à frente.

Por ora, citemos um trecho de mais uma crítica escrita por Magaldi (1998, p. 221) para a peça *Navalha na Carne*:

Os limites de *Navalha na Carne* decorrem das próprias intenções do autor, cujo objetivo foi o de documentar uma realidade. A peça se inscreve, assim, dentro das fronteiras do realismo, ou de um neo-realismo, quando a literatura moderna procura abrir-se numa expressão mais ampla. O texto ainda se prende à idéia da ficção como forma de conhecimento e acreditamos que, nesse território, o ensaio pode ser muito mais eloquente e conclusivo do que o teatro. Mas, sobretudo na dramaturgia brasileira, que experimenta numerosos caminhos, ela se impõe como estádio salutar para quebra de tabus e preparo do terreno em função de vôos mais altos. É uma inútil hipocrisia querer interditar para um público adulto a visão dessa realidade.

Quando Magaldi escreveu essa crítica — 1967 —, ele era testemunha direta dos fatos da modernidade teatral brasileira, que estava (e ainda está) em processo. No entanto, sua única ressalva ao texto é feita sob o argumento de a obra se fechar num neo-realismo, quando a modernidade artística colocava em xeque os pressupostos do Realismo/Naturalismo. Concordamos com a visão do crítico de que a peça se distancia das tendências estéticas modernistas, de “expressão mais ampla”, na medida em que opta pelo caminho da “representação” da realidade (eis o seu caráter neo-realista), em vez de propor uma trajetória da auto-representatividade, como é a tendência hegemônica do modernismo nas artes, como vimos. No entanto, numa visão mais complexa da história (aqui não é o espaço, todavia, para desenvolvê-la), devemos levar em conta não só os elementos convergentes, mas também os divergentes, pois é justamente esse conflito que caracterizará os respectivos momentos históricos. A modernidade artística, por exemplo, não se caracteriza por uma única via de acesso. Tanto *Navalha na Carne* quanto todas as peças de Plínio Marcos que fazem parte da primeira produção do dramaturgo apostam numa estética neo-realista, sobretudo porque estão inseridas num contexto histórico em que a denúncia da realidade sócio-política brasileira era premente. O

teatro constitui um dos espaços para lançar o grito das minorias. Lembrando mais uma vez as palavras do dramaturgo: “Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se podem discutir até as últimas consequências os problemas do homem”. Sua opção estética lhe fornece, a nosso ver, subsídios para alcançar esse objetivo. Além disso, a opção pelos desvalidos, pela estética do grotesco, pelas falas angustiadamente espontâneas e pela tensão constante que imprime à cena, incomodando, com isso, a platéia, confere caráter moderno à obra, garantindo-lhe um lugar reservado na história da dramaturgia moderna brasileira.

Foi, contudo, certíssimo o vaticínio que o crítico deixara passar em sua crítica: a dramaturgia brasileira moderna, multifacetada, caminha para alçar altos vôos. A marcha histórica vem revelando as condições sócio-político-econômicas e ideológicas para o desenvolvimento de uma escritura dramatúrgica mais radical. Lembremos alguns de seus passos.

Sobretudo após o AI 5, a censura brasileira tornou-se mais intransigente e seus decretos, inapeláveis. O teatro foi brutalmente perseguido e não foram poucos os casos em que os artistas sofreram ameaças ou atentados violentos⁵³. Dessa forma, a década de 1970 foi marcada, no contexto do teatro nacional, por duas grandes tendências: produções nas quais a dramaturgia encerrava uma crítica expressa pelo viés da metáfora; formação de grupos de jovens cujas experiências cênicas eram realizadas por meio de um processo coletivo, em que todos participavam de todos os aspectos da produção do espetáculo (dramaturgia, cenários, figurinos, divulgação, etc)⁵⁴. No primeiro caso, são exemplos os textos *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque; e *Apareceu a Margarida* (1973), de Roberto Athayde. No segundo, os exemplos mais expressivos foram as experimentações de grupos como *Pod Minoga* e *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, esse último liderado por Hamilton Vaz Pereira⁵⁵.

Se o processo de abertura política no Brasil dos anos 80 oferecia condições mais favoráveis aos dramaturgos de escreverem sem temer o fantasma da censura, foram, no entanto, os trabalhos dos encenadores brasileiros que ganharam destaque considerável no nosso cenário teatral. Não houve nenhuma produção de textos dramatúrgicos relevantes no contexto dos anos

⁵³ Só para ficar com o exemplo do Teatro Oficina, vale conferir, em Armando Sergio da Silva (1981), as experiências que o grupo teve com a censura.

⁵⁴ Tratamos de duas grandes tendências, num sentido muito generalizador. É claro que havia espetáculos e dramaturgias que fugiam aos dois perfis que traçamos. Mas essas duas vertentes nos parecem as mais fortes e as que ofereceram maiores resultados à concepção de teatro que se desdobraria nos anos 80 e nos subsequentes.

⁵⁵ Mesmo já tendo se mostrado irreverente e inovador nos espetáculos anteriores, foi com *Trate-me Leão* (1977) que o grupo colocou em prática o conceito de criação coletiva. Vale destacar que, apesar de Hamilton Vaz Pereira assinar a autoria do texto, a dramaturgia se construiu como produto de um processo em que todos os membros do grupo estiveram ativamente envolvidos.

80. A abertura política foi acompanhada pelas intensas experimentações de diretores que inauguraram uma cena marcadamente autoral. Trata-se da era dos encenadores-autor.

Para ficarmos apenas com dois exemplos, citemos as produções de Gerald Thomas e de Antunes Filho. Nessa década, Gerald Thomas realizou seus espetáculos *Quatro Vezes Beckett* (1985); *Carmem com Filtro* (1986); *Eletra Com Creta* (1986); *A Trilogia Kafka* (1988), composta de *Um Processo*, *Uma Metamorfose* e *Praga*. Antunes Filho, por sua vez, encenou *Macunaíma* (1978); *Nelson Rodrigues - O Eterno Retorno* (1981), reunindo quatro peças do dramaturgo moderno, reduzidas a duas no espetáculo *Nelson 2 Rodrigues* (1982); *Romeu e Julieta* (1984); *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1986), *Xica da Silva* (1988) e *Paraíso Zona Norte* (1989)⁵⁶.

Como dizíamos, na década de 1980 não houve nenhuma produção dramatúrgica de relevo. Mas aqui vale um esclarecimento. De fato, se pensarmos na produção de um texto dramático autônomo, caracterizado como obra literária a ser transposta para os palcos, a exemplo das produções de Nelson Rodrigues e de Plínio Marcos, não vamos encontrá-lo nos anos 80, pelo menos algum que mereça destaque pela inovação formal. O encargo é assumido por encenadores que se tornaram autores quase integrais do espetáculo. Esse acontecimento foi significativo para a produção de uma nova dramaturgia, a qual chamaremos de *contemporânea* ou, ainda, de uma pós-dramaturgia.

Macunaíma, de Antunes Filho, foi, nas palavras de Antônio Mercado, um espetáculo cuja

escritura cênica (...) realiza uma síntese extraordinária de mídias diversas (...), de teatro popular, pesquisa erudita e experimentação de vanguarda; de diferentes linguagens, estilos e tendências (...). O que nos surpreende é que de tudo isto não resulta algo sem nenhum caráter, como o herói da estória, mas justamente o contrário.

(http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?useaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=592, consultado em 20/09/2006)

⁵⁶ Não pudemos deixar de citar *Macunaíma*, mesmo sendo um espetáculo de 1978, e não dos anos 80, como vimos tratando. Primeiramente, é um espetáculo do final dos anos 70, revelando experimentações formais que seriam a tônica da cena teatral a partir dos anos 80, como a narrativização da cena, por exemplo, da qual trataremos adiante, com mais detalhes. Em segundo lugar, mesmo tendo estreado em 1978, o espetáculo foi apresentado entre os anos 1978 e 1987, data de seu encerramento, com o total de 876 sessões no Brasil e no mundo. Dessa forma, foi um espetáculo que esteve radicado, também, nos anos 80.

Na opinião de Mariângela Alves de Lima,

em *Macunaíma* é visível o gosto pela transsubstanciação, pela capacidade do teatro de sugerir sem precisar recorrer a objetos definidos. Um dos traços marcantes dessa encenação é a recorrência ao fabuloso que se instala em cena por um simples gesto ou de traços que apenas indicam a passagem para outro plano ficcional. O teatro, diz *Macunaíma*, é capaz de criar o maravilhoso a partir da presença de um ser humano no espaço destinado à representação. (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?useaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=592, consultado em 20/09/2006)

A recorrência ao fabuloso, a mudança de planos ficcionais, o uso de mídias diversas, de teatro popular, pesquisa erudita e experimentação de vanguarda; de diferentes linguagens, estilos e tendências caracterizam a narrativização da cena contemporânea, ponto fulcral da dramaturgia após 1980.

Uma das vertentes, talvez a mais expressiva, do teatro contemporâneo é a que José da Costa Filho (2003) denomina de *teatro narrativo-performático*. Por esse termo, o autor comprehende as criações cênico-dramatúrgicas conjugadas, em que os textos são muitas vezes teatralizações de obras narrativas de outros autores, permitindo, com isso, a exploração intensa da capacidade performática individual dos intérpretes e do jogo dos atores entre si. Vê-se, pela opinião de Mercado e de Lima, que, ao abarcar uma obra narrativa romanesca (rapsódica, para ser mais fiel ao projeto estético de Mário de Andrade), o espetáculo *Macunaíma* trabalhou a tensão entre a narratividade e a performatividade⁵⁷.

Com Gerald Thomas, a escritura cênico-dramatúrgica se adensa e se torna mais radical. De acordo com a linha de raciocínio de Costa Filho (2003; 2005), caracteriza-se o teatro contemporâneo, do qual Thomas faz parte, por duas tendências simultâneas e contrapostas: a narrativização da cena, por um lado; e, por outro, a problematização irônica da própria

⁵⁷ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, “a encenação objetiva encontrar um desenho que satisfaça os contornos míticos propostos pelo texto, encontrando-os nos movimentos corais, através da exploração de diversos formatos de blocos imagéticos. É assim alcançada uma dinâmica de massas em movimento, com a aparição/desaparecimento de figuras e objetos cênicos. Há blocos de araras, piolhos e outros animais, além de danças indígenas rituais e bumba-meу-boi. A chegada a São Paulo dá-se com o encontro de um bloco de operários e suas britadeiras. As estátuas de Venceslau propiciam um novo conjunto, numa cena tornada antológica, bem como a do carnaval, na chegada do herói ao Rio de Janeiro”. (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?useaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=592).

narrativa. A narrativização da cena corresponde ao esfacelamento da concepção unificada e fechada do drama, com a presença de uma personagem solidamente definida, fonte da ação dramática; além disso, comprehende a “valorização do diálogo direto do artista com o público e de uma concepção do trabalho do ator como uma espécie de rapsodo, de jogral ou de *performer*” (COSTA FILHO, 2005, p.53). A problematização da narrativa se dá quando o próprio teatro narrativo passa a questionar a função narrativa de reconstituição ou representação estável de fatos.

Essa “nova” cena dialoga com algumas das principais linhas de pensamento da contemporaneidade. A noção de que, pela narrativa, apreenderíamos os fatos tais como eles possivelmente teriam sido dados, num tempo e espaço definidos (*narrativa verídica*), revela ambição de domínio intelectual do mundo, o qual passa a se tornar objeto de conhecimento. Como se lê em Foucault (1999), a modernidade ocidental realizou sua história com base no pensamento segundo o qual o homem (sujeito) estabelece uma relação extrínseca com o mundo (objeto), que poderá ser, pela faculdade da razão, analisado objetivamente. Sujeito *vs.* objeto eram constituídos como dois pólos que mantinham entre si uma relação dicotômica. Ao contrário dessa perspectiva, o teatro contemporâneo propõe uma narrativa *não-verídica* ou *falsificante*, na medida em que o objeto passa a ser “pura força de atração geradora do movimento do sujeito em direção à perda de si mesmo, à perda do que lhe era familiar, de suas referências seguras etc” (COSTA FILHO, 2005, p. 54)⁵⁸. Trata-se de uma narrativa que problematiza a fronteira entre o real e o imaginário, não se disponde, por isso, a criar conexões lógicas entre as partes e a construir uma sucessão cronológica linear dos fatos. Essa nova cena, então, apresenta um caráter narrativo falsificante e digressivo, “com uma orientação temporal marcadamente múltipla e acúmulo de referências díspares em cada cena” (COSTA FILHO, 2005, p. 54). A narrativa, no entanto, é “cenicamente performatizada como agenciamento de uma deriva permanente do sentido, ou como pensamento *diaspórico*, para lembrar Homi Bhabha” (COSTA FILHO, 2005, p. 55). Nesse ponto encontramos ecos da tese de Lopes (1993), de que a visão trágica constitui a tônica do teatro moderno. Estendendo o pensamento da autora, podemos dizer que o teatro contemporâneo aprofunda a crise operada pela modernidade e, por meio da auto-representação radical, revela seu teor trágico.

O teatro de Gerald Thomas, a partir dos anos 80, questiona a noção de presença cênica, na medida em que problematiza, por um lado, a concepção moderna de representação do sujeito

⁵⁸ Os termos *não verídica* e *falsificante* foram tomados de Costa Filho (2005), que, por sua vez, os usou a partir de Blanchot e Deleuze, respectivamente.

e do corpo; e, por outro, as formas de lidar com a referência e com o sentido. Leia-se, por exemplo, o comentário a seguir, com respeito à peça *Eletra com Creta*:

Os seis personagens formam duplas que transitam cada uma em um universo. Eletra e Medéia vivem a culpa de seus crimes, num contraponto entre o mito grego e o indivíduo do fim do milênio. Acusam-se mutuamente diante de um juiz, Ercus e Cúmulus Nimbus, livres criações de Gerald Thomas a partir da dupla beckettiana de Fim de Jogo, expondo a crise da palavra e a inutilidade da ação. Sinistro encarna o destino e serve de juiz da primeira dupla e Memnon reflete a memória. No decorrer do espetáculo, os conflitos se desdobram e as dimensões se misturam, em um frenesi que caminha para o caos. A maior parte do texto se ocupa do comentário, da autocrítica, da reflexão sobre aquilo que se faz, que se é, que se representa. (...) Os personagens de Gerald Thomas são instrumentos para comentar a civilização ocidental por meio de fragmentos de referências universais colados de forma absolutamente pessoal. Em vários momentos, as personagens se movimentam em silêncio enquanto, sobre a emotiva sinfonia de Shostakovich, a voz em *off* do diretor surge onisciente, como se o espectador ouvisse os pensamentos do criador. (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?useaction=personalidades_biografia&cd_verbete=151&dst_palavras=&cd_idiom=28555, consultado em 20/09/2006)

A perda de fontes enunciadoras estáveis (como as personagens do drama ortodoxo, dotadas de ciência e poder de decisão para satisfazer sua vontade ao longo da ação dramática) torna a cena um território intelectual de citações e simulações, que, por sua vez, nos remetem a outras citações e simulações, num jogo de espelhos perturbador. Há um processo cerebral e irônico que esmaece a noção de unidade centralizante. Na acepção desestrutivista, trata-se de um jogo do deslizamento do signo e do significado desviante. A ironia e a metalinguagem rompem com as “individualidades totalizantes” (cf. COSTA FILHO, 2005) e com as identificações que por acaso o público venha a sentir. Contribuindo para romper definitivamente com a representação naturalista da cena, o texto é tratado como partitura e a voz dos atores é trabalhada para adquirir um tom operístico.

A partir dos anos 90, vamos encontrar uma reveladora pluralidade de tendências e de experimentos, que serão vistos, aqui, como realidade histórica em processo. O tempo ainda é muito recente para expormos opiniões mais generalizadoras. Pinçaremos alguns poucos casos

que nos poderão ajudar a compreender o ambiente em que se insere o terceiro dramaturgo que compõe nosso *corpus*, Newton Moreno.

A concepção que tomamos aqui de teatro *narrativo-performático* continua sendo a tônica de muitas das novas produções. Os espetáculos de Enrique Diaz, da Companhia dos Atores (Rio de Janeiro), dão continuidade à vertente cerebral e lúdica do teatro de Gerald Thomas. Com *Melodrama*, espetáculo de 1995, inaugura-se um novo método de criação da companhia, que integra o texto e a cena: o autor Filipe Miguez escrevia o texto enquanto os atores ensaiavam com Enrique Diaz, integrando os dois percursos criativos. No plano conceitual, esse método nos remete às criações *cênico-dramatúrgicas conjugadas*, de que trata Costa Filho (2003; 2005), como já vimos. Como se pode prever a partir do título, a peça aposta na metalinguagem e faz uma paródia ao gênero melodramático. A remissão às mais diversas situações melodramáticas rompe com a cadeia da unidade dramática e fratura a unidade do sujeito dramático, na medida em que não há um só agente que realiza uma única ação dramática. As personagens são, elas mesmas, personagens paródicas das peças melodramáticas, gerando uma estrutura em abismo que esfacela a noção da existência presencial de um sujeito dotado de unidade.

É também da década de 1990 o Teatro da Vertigem, grupo paulista dirigido por Antônio Araújo. A experiência cênica inovadora do Teatro da Vertigem é resultado da intensa pesquisa e da realização de espetáculos em espaços não convencionais. A *Trilogia Bíblica*, dirigida por Antônio Araújo, foi composta pelas peças *Paraíso Perdido* (1992), escrita por Sérgio de Carvalho; *O Livro de Jó* (1995), com texto de Luís Alberto de Abreu; e *Apocalipse 1,11* (2000), com dramaturgia de Fernando Bonassi. Do ponto de vista da encenação, o grupo se destaca por fazer uso de recursos de intensa teatralidade, propondo um mergulho profundo da equipe nos ambientes (há uso freqüente de espaços não convencionais) e nas personagens enfocadas. Daí a rigorosa preparação corporal e vocal constituírem a base do trabalho de linguagem do Teatro da Vertigem, a fim de poderem alcançar uma performatização material e corporal exarcebada, mediante o dilaceramento e desindividualização dionisíaca. Do ponto de vista da dramaturgia, é marcada pelo processo participativo, característica realçada por Fernando Bonassi, autor de um dos textos da *Trilogia Bíblica*. O dramaturgo está sempre presente na sala de ensaios, dialogando com atores, diretor, técnicos. Resulta, pois, desse processo a estruturação do texto final.

Juntamente às ricas experiências de grupos teatrais nos anos 90, vimos surgir alguns dramaturgos que vêm se mostrando como uma geração mais sólida e contundente, não obstante a pluralidade de abordagens. Nomes como Bosco Brasil e Mário Bortolotto, por exemplo,

figuram como dramaturgos de temática fortemente urbana, não negando a filiação, em distintos graus, claro, a uma mesma tradição realista, o que demonstra uma ênfase aos traços estilísticos mais característicos da dramática.

No decênio que se segue, a produção cênico-dramatúrgica, cada vez mais conjugada, tem se mostrado multifacetada e multidirecionada. É nesse contexto que surge a dramaturgia de Newton Moreno, muito prematura ainda, mas já fincando bases sólidas na história do teatro brasileiro. Seu trabalho encontra-se em processo de formação, de maneira que não podemos ainda tecer a seu respeito considerações mais ou menos sintetizadoras. Observamos que, até então, boa parte de sua escritura teatral tematiza o universo homoerótico, nos contextos rural ou urbano. É o caso de *Deus Sabia de Tudo e Não Fez Nada* (2000), *Dentro* (2002) e *Agreste* (2004)⁵⁹. Sobre sua dramaturgia, o autor assim se expressa: “A escrita para mim é algo muito recente, um campo de experimentação em aberto. Há sim um diálogo com o Recife, com a memória, mas acho que é o discurso amoroso que se sobressai no que faço”⁶⁰.

O dramaturgo se refere a sua obra do seguinte modo:

Duas coisas me interessam. As motivações da cultura popular, do contador de histórias são matéria-prima para meu trabalho, assim como o homoerótismo. Não sei exatamente o que é o que se chama de dramaturgia contemporânea, mas quero experimentar algo novo, buscar outras linguagens. (http://www.fgf.org.br/noticias/2004-mar-24_DP.html, acesso em 10 de dezembro de 2005.)

Como se diz um homem ligado primordialmente ao teatro, ao ator, ao jogo cênico, é muito provável que essa concepção tenha interferido na sua produção dramatúrgica. Basta uma leitura mais atenta de seus textos para verificarmos ser o trabalho do ator, antes de mais nada, o que constitui seu foco. O texto viabilizaria, assim, a carpintaria dramatúrgica, lírica e épica da cena. A experimentação de algo novo e a busca de outra linguagem correspondem às necessidades que o dramaturgo tem de conceber uma “nova” cena. Vê-se, portanto, que Newton Moreno adota o paradigma contemporâneo da escritura cênico-dramatúrgica conjugada, mesmo que nem sempre encene, ele mesmo, os seus próprios textos. Mas se trata de uma concepção de teatro que

⁵⁹ Em 2005, Newton Moreno escreve e dirige o espetáculo *Assombrações do Recife Velho*, baseado no livro homônimo de Gilberto Freyre e apresentado no interior de um casarão tombado pela prefeitura municipal de São Paulo. Essa peça foge à temática homoerótica.

⁶⁰ In: http://www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060904b.htm, consultado em 20/09/2006.

impulsiona o dramaturgo a experimentar e a buscar uma forma eficiente para propor uma experimentação estética afinada com as idéias que ele tem do teatro de hoje.

Dentro foi encenado em 2002, como parte do projeto *Mostra SESI de Dramaturgia Contemporânea*, idealizado por Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas, esses, inclusive, atores do espetáculo em questão. A direção foi assinada por Nilton Bicudo. Tivemos a oportunidade de assistir à encenação quando o grupo envolvido com o projeto esteve no Recife. O espetáculo foi apresentado no Teatro de Santa Isabel em 2004, que se encontrava relativamente cheio, com uma platéia heterogênea. Dois fatos curiosos ocorreram. Primeiro: antes do início do espetáculo, Luah Guimarãez, atriz que também faz parte do projeto, foi até o proscênio, explicou que a peça, apesar de conter cenas “fortes”, é “tão lírica”, que valeria a cooperação da platéia. A atriz parecia esperar da platéia uma possível reação agressiva. Segundo: não houve nenhum tipo de reação agressiva, mas foram ouvidos alguns risos nervosos, seguidos por alguns assobios. Isso mostra que a cena provocou um impacto de ordem moral. Curioso é que, apesar de nos encontrarmos no século XXI, aproximadamente seis décadas depois que Nelson Rodrigues surgiu no cenário teatral e quatro décadas de distância da primeira montagem de *Navalha na carne*, que provocara *frisson* no público paulistano, a platéia ainda fique incomodada. Há um estranhamento decorrente dos valores morais sobre os quais a sociedade ainda está assentada.

No entanto, obteve boa acolhida da crítica especializada, como demonstram os testemunhos abaixo:

A posse e o possuído expõem a voracidade de levar mais adiante a extensão do prazer, tenta-se ampliá-la até esbarrar na certeza de que inexistem o absoluto e a busca recomeça, numa permanente tentativa do encontro, da partilha, do intercâmbio, do descobrir-se no outro. (Macksen Luiz. Jornal do Brasil. Caderno B. 12/10/2002. **Vaias, emoções e risos.**)

A um só tempo, à margem do experimento e da tradição, há o belíssimo diálogo dramático de Newton Moreno onde se alternam a voz do desejo que quer possuir e a voz do objeto da posse. (Mariângela Alves de Lima. O Estado de São Paulo. Caderno 2. 06/07/2002. **Panorama teve pluralidade de temas e estilos.**)

A peça explora a complexidade de relacionamentos e práticas homoeróticas na narrativa polêmica de um fist-fucking, (...) na combinação de primitivo e simbólico e na mistura da carne e alma que resultam numa síntese poética do

comportamento marginal e da vida de riscos. (Sílvia Fernandes. Folha de S. Paulo. Ilustrada. 23/06/2002. ***Subjetividade, paródia e polêmica dominam novo ciclo.***)

Por essa pequena amostragem, vê-se que a crítica esteve mais atenta ao teor do texto do que propriamente à realização cênica, o que é bastante compreensível, haja vista a natureza do projeto em que a peça esteve inserida. O foco, tanto dos realizadores da Mostra quanto da crítica, incidia sobre a nova safra de dramaturgos brasileiros. Para a crítica, parecia seduzir a linguagem lírica e não-realista da peça.

Recepção mais efusiva ganhou o espetáculo *Agreste*, com encenação de Marcio Aurélio. A peça estreou em 2004 no Teatro Cacilda Becker (São Paulo) e, desde então, tem sido sucesso de público e de crítica. A montagem obteve, nesse mesmo ano, o prêmio APCA de texto e espetáculo, bem como o Shell de melhor dramaturgo. Na opinião de Ivana Moura, quando do Festival de Teatro de Curitiba, 2004, onde *Agreste* foi apresentado, o “trabalho de tessitura do texto ganha o reconhecimento de seus pares do público e da crítica. [Newton Moreno] É apontado como um novo fôlego da dramaturgia nacional”⁶¹.

Em 2006, o mesmo espetáculo esteve na Alemanha, no festival “Brasil em Cena: Teatro e Performance do Brasil”, cujo encarte trazia a seguinte consideração crítica:

O pernambucano Newton Moreno é um jovem autor cujo estilo poderíamos igualmente chamar de “agreste” – um estilo tão grandiloquente quanto lacônico, usado para descrever de forma direta e simples porém incisiva pessoas e paisagens aparentemente arcaicas, perdidas e ao mesmo tempo protegidas na imensidão do nada, mas que mesmo assim não estão completamente fora da civilização e das obrigações sociais como poderíamos julgar num primeiro olhar. (http://boell-latinoamerica.org/download_pt/Brasil_em_cena.pdf)

Se a peça *Dentro* pode provocar, primeiramente, um estranhamento de ordem moral, não obstante ter sido bem recebida pela crítica, *Agreste*, que se vale do mesmo tema (*homoerotismo*), tem se mostrado mais aceita pelo público, por questões para as quais apresentaremos, mais à frente, algumas hipóteses.

⁶¹ In: http://www.nordesteweb.com/not01_0304/ne_not_20040324b.htm.

Tanto Nelson Rodrigues, quanto Plínio Marcos, quanto, ainda, Newton Moreno, por ousarem propor um teatro radical, foram vítimas, cada qual a seu modo, da sanha moralista do público brasileiro. Newton Moreno, no entanto, teve o conforto de produzir seus textos polêmicos num momento histórico em que domina a filosofia do “politicamente correto” e em que as minorias sociais conquistam um espaço cada vez maior nos debates públicos, o que suaviza mais a reação moralista da platéia. Ou será que o público está mudando? É para tentar responder a questões como essa que daremos início à análise do *corpus*.

5. Nelson Rodrigues

GILBERTO (recua numa crise violenta, num berro)

— Não! Teu beijo ainda tem a saliva do teu amante!

(Nelson Rodrigues, *Perdoa-me por me traíres*)

ARANDIR (numa alucinação) — Dália, faz o seguinte. Olha o seguinte: diz à Selminha. (violento) Diz que em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom!

(Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto*)

Feitas as considerações preliminares, a fim de compreender em que contexto se inseriam nossos dramaturgos, centremo-nos, por ora, nas duas peças rodriguianas, *Perdoa-me por me traíres* e *O beijo no asfalto*. Lembramos que, no capítulo anterior, Sábato Magaldi, ao analisar o comportamento de Gilberto, se referia ao impacto que exercia sobre “o enraizado machismo brasileiro”. É essa relação entre a moral masculina pequeno-burguesa (machismo) e sua *alteridade* que procuraremos analisarem ambas as peças.

Perdoa-me por me traíres apresenta a personagem Glorinha, adolescente, órfã de mãe e abandonada pelo pai, que havia sido internado num manicômio quando a menina ainda era pequena. Ela foi adotada pela família paterna e viveu sob a educação severa do tio, Raul. No primeiro ato, Glorinha falta à aula e vai com sua amiga de colégio, Nair, à casa de Madame Luba, cafetina especializada em comercializar colegiais adolescentes, moças “de família”. Ao sair da casa de Madame Luba, Glorinha acompanha sua amiga, que vai fazer aborto numa clínica clandestina. Antes de Nair morrer na mesa de cirurgia, Glorinha a abandona. No segundo ato, quando está saindo de casa para ir ao colégio, Glorinha é interceptada pelo tio Raul, já ciente de que, no dia anterior, a sobrinha não tinha ido ao colégio. Revela-lhe que Nair está morta e que tomara conhecimento de onde elas estiveram, juntas, antes de Glorinha abandonar a amiga.

Conta-lhe, num *flashback*, a verdade sobre os pais da sobrinha, Gilberto e Judite. Enquanto estivera internado num manicômio, Gilberto fora traído pela esposa. Ao retornar ao lar, ele recebe a visita de toda sua família, que viera lhe contar da traição de Judite. Ante a reação condescendente e compreensiva de Gilberto, Raul decide-se por voltar a internar o irmão e, sozinho com Judite, obriga a cunhada a tomar veneno. No terceiro ato, tendo contado a Glorinha, no tempo presente do drama, que amara a cunhada e a matara, decide fazer o mesmo com a sobrinha, pois ela era igual à mãe. Glorinha o convence a morrer junto com ela, mas somente Raul toma o veneno. Glorinha, que levou o copo à boca mas não bebeu o veneno, assiste à morte do tio e sai pela porta rumo à casa de Madame Luba. Fim da peça.

Em *O beijo no asfalto*, um jornalista inescrupuloso e um delegado corrupto se aproveitam de um fato que ocorreu durante a manhã para combinar algo que favorecesse a ambos. Um homem havia sido atropelado por um lotação e outro se baixara diante do corpo do atropelado e lhe beijara a boca. O jornalista decide escrever uma matéria sensacionalista sobre o beijo no asfalto e propõe ao delegado investigar o caso, a fim de sugerir que se tratava de um crime passional, pois isso elevaria o número de leitores do jornal assim como suavizaria a imagem corruptível da polícia carioca, acusada de inúmeros delitos. Arandir, o homem que beijara o atropelado, é interrogado pelo delegado e pelo jornalista na delegacia. Os dois intimidam Arandir, inquirindo se ele gostava de mulher e se conhecia o morto. Aprígio, sogro de Arandir, que estivera a seu lado quando ocorreu o fato, vai à casa da filha, Selminha, e lhe conta o que presenciara. Quando Arandir chega em casa, encontra a esposa e a cunhada à sua espera e conta, assustado, o que sucedera naquele dia. Tudo isso ocorre no primeiro ato, que funciona como prólogo, apresentando o início do conflito. No segundo ato, sai o jornal com a manchete de capa “Beijo no Asfalto” e a foto de Arandir. A reportagem sugere que os dois homens eram amantes. Selminha toma conhecimento do conteúdo da matéria por intermédio de uma vizinha. Arandir é destratado no trabalho por seus colegas, que haviam lido o jornal, e pede demissão. Selminha fica em crise quando o marido confirma que beijara um homem na boca, mas ele garante à esposa que o atropelado era um desconhecido. Em meio a isso, o jornalista vai ao enterro do morto e chantageia a viúva para que ela confessasse já ter visto Arandir em sua casa. No terceiro ato, Selminha é levada pelo delegado e pelo jornalista a uma casa na Boca do Mato, onde é interrogada pelos dois, humilhada, e ouve da viúva do atropelado que Arandir era conhecido de seu marido. Arandir sai de casa para fugir de todos e se hospeda num quarto de hotel. Deixa recado para Selminha o procurar, mas ela renega o marido. Dália, a cunhada, na esperança de conquistar o amor de Arandir, vai ao hotel dizer ao cunhado que Selminha não quer mais vê-lo. Dália se declara a Arandir. Percebendo que a cunhada também desconfia da sua

versão dos fatos, expulsa-a do quarto. Segue-se a cena do encontro entre sogro e genro. Aprígio, alterado, diz não perdoar o genro porque o amava. Depois da declaração, Aprígio atira no genro. Arandir morre. Fim do drama.

O título das duas peças em questão — elemento paratextual — caracteriza-se por se constituir de uma citação, valendo-se de um extrato de enunciado representativo da fala das personagens⁶²: em *Perdoa-me por me traíres* o título é uma citação da fala de Gilberto e em *O beijo no asfalto*, da manchete do jornal (mencionada pelas personagens), responsável pelo aniquilamento da personagem Arandir. O beijo é um motivo fundamental para o desenvolvimento da intriga na segunda peça, presente, inclusive, no título. Na primeira, o título nos reporta ao *flashback*, chamando a atenção para o significado desse recuo no tempo para o esclarecimento da intriga.

Tendo em vista que o título de *Perdoa-me por me traíres* realça um momento do passado — com relação ao momento presente em que a peça se desenrola —, começemos a análise pelo *flashback*. Quando Gilberto sai de casa para ficar recluso num manicômio, Judite quer se despedir com um beijo, ao qual o marido se nega, alegando que o beijo da esposa continha a saliva do amante. Se o ciúme era justificado ou, simplesmente, um delírio de Gilberto, isso não fica claro até esse momento. Mas é relevante destacar o fato de o marido ter rejeitado o beijo da mulher, uma vez que, acreditando ser ela uma adúltera, a união espiritual, representada pelo beijo, estaria rompida. Mas Gilberto, não obstante o gênio violento, reconhece que seu ciúme está levando-o ao delírio e procura se curar disso pela malarioterapia⁶³. Sua última fala se dirige a Raul: diz não querer ver ninguém no hospital, que voltará “quando for outro homem” (RODRIGUES, 1993, p. 806-807). Ao retornar ao lar, seis meses depois, decide fazer uma surpresa a Judite, aparecendo sem avisar, e a encontra arrumando-se para sair. Pede-lhe um beijo cinco vezes, mas, dessa vez, ela se esquia e lhe nega o pedido, alegando estar pronta para sair. Na verdade, como Tio Raul revelará em cena seguinte, Judite tem um amante e, surpresa pela chegada de Gilberto, não se sente estimulada a beijá-lo, uma vez que já perdera o vínculo espiritual com o marido, mesmo antes de ele a ter abandonado para se internar numa casa de saúde. Nesse momento, Gilberto apela para a atenção de Judite, dizendo-lhe que ressuscitara e que não haveria compromisso algum que justificasse o fato de a esposa não ficar em casa e

⁶² Thierry Gallèpe (1997) identifica os componentes do texto dramático, valendo-se da seguinte terminologia: *PEÇA = texto + paratexto*, donde *TEXTO = réplica + didascália* e *PARATEXTO = títulos + listas + bordas*.

⁶³ Vão, aqui, duas observações. Primeiramente, “gênio violento” foi a expressão usada por Tio Raul ao se referir a seu irmão. Não bastasse o que diz tio Raul, Gilberto é construído de tal forma que suas ações revelam esse gênio violento. Ações que se realizam na fala e que estão expressas nas didascálias. A segunda observação é de ordem contextual. A malarioterapia foi um tratamento psiquiátrico utilizado na primeira metade do século XX e consistia na inoculação do germe da malária para ajudar no combate de algumas enfermidades, sobretudo a paralisia geral.

comemorar a ressurreição do esposo. Na cena seguinte, recebe Raul, falando-lhe: “te juro: eu sou outro, profundamente outro” (RODRIGUES, 1993, p. 808).

Ressurreição, do latino *resurrectione*, é um termo que retoma o sentido de *anastasis*, dos gregos, para designar, literalmente, o retorno à vida, o ato de devolver à vida uma pessoa já considerada morta. As pessoas, no entanto, usavam o termo para diversos fenômenos, até que, com o advento do cristianismo, a palavra *ressurreição* passou a significar o espírito de Cristo, que, após a crucificação, apareceu aos seus, antes de subir ao Reino de Deus. A Igreja Católica também adotou uma conotação escatológica ao se referir à ressurreição dos mortos no dia do juízo final. Como o cristianismo dominou no Ocidente durante vinte séculos, é normal que o valor dado de imediato à palavra seja, hoje, influenciado pela ideologia cristã. Logo flagramos na fala de Gilberto a presença de um discurso religioso, quando diz à esposa que ele voltou ressuscitado. Isso nos reporta também à informação que Gilberto dá ao irmão, ao falar que voltará quando for um novo homem. Na volta, a personagem se sente recuperada por conta do tratamento da malarioterapia e se considera ressuscitado, um novo homem, não mais o ciumento atormentado que abandonara o próprio lar.

Mas, afinal, o que viria a ser esse novo homem? Numa leitura superficial, trata-se de uma expressão comum, pois, se antes Gilberto se sentia doente de ciúme, quando volta para casa acredita estar curado; em outras palavras, ser “um novo homem”. De fato, a mudança de comportamento fica evidenciada nas ações da personagem. Apesar de Judite deixar uma série de indícios de que traía o marido, em nenhum momento, depois da volta de Gilberto, isso se tornou motivo de briga entre o casal. Pelo contrário, diante da acusação de que Judite tinha um amante, Gilberto se mostra condescendente com o adultério, emitindo enunciados do tipo: “A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela”; “chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então preciso trair sempre, na esperança do amor impossível.”; “Perdoa-me por me traíres!”; “Amar é ser fiel a quem nos trai!”; “Não se abandona uma adúltera!” (RODRIGUES, 1993, p. 812-813). Gilberto é um “novo homem”, que não demonstra mais ser ciumento, apesar de esses enunciados sentenciosos revelarem, à primeira vista, que Gilberto ainda se encontra perturbado psicologicamente. Saliente-se, entretanto, que a cena constitui um *flashback*. Mesmo que esse *flashback* tenha sido construído na peça de forma dramática, ou seja, não é um simples relato oral, mas um recuo no tempo subordinado às leis do teatro — apaga-se a luz que corresponde ao espaço do tempo presente, para acendê-la num outro plano, o do passado, com as personagens que fazem parte desse passado —, o conteúdo desse *flashback* provém de uma fonte enunciadora: Tio Raul. As cenas do passado constituem projeções da mente obsessiva de Tio Raul, exemplo de personagem

expressionista. Dessa forma, torna-se para o leitor uma fonte não confiável, principalmente se considerarmos que seria impossível recuperar os momentos em que Gilberto e Judite estão sozinhos, sem a presença de Tio Raul, fonte única dos fatos relatados. Como é possível relatar o que não se viu? Tio Raul projeta de sua mente o que parece ter acontecido, mas o *flashback* redunda em pura subjetivação, ressaltando-se o valor psicológico da personagem Raul. Os enunciados proferidos por Gilberto, como aludimos, adquirem um tom sentencioso, dissonante, que faz a personagem parecer perturbada. Chamemos a atenção de que foi Tio Raul quem decidiu levar seu irmão de volta à casa de saúde, pois, para ele, o irmão estava agindo de maneira insana. A incompreensão entre as personagens faz com que Gilberto seja taxado de louco, daí, no *flashback*, suas falas se revestirem de tom grandiloquente, acentuando o caráter expressionista da cena.

Mas por que, na ótica de Tio Raul, Gilberto estaria agindo como louco? Parece-nos que é justamente nesse ponto que está implicitada a questão do “outro homem”, de que fala Gilberto. Esse ponto será alvo de nosso investigação, na medida em que implica uma relação entre a moral burguesa moderna e o *outro* da masculinidade. O que se espera de um “homem”, na perspectiva pequeno-burguesa como a de Tio Raul, sua família e Judite, quando sabe que a esposa o está traindo? O castigo. Veja-se como a cena se desenrola entre Gilberto e sua família:

(1)

GILBERTO — Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de um simples armário! Vim de lá gostando mais de tudo! Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. (*agarra o irmão*) Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!

SEGUNDO IRMÃO — Bonito!

PRIMEIRO IRMÃO — Que papagaiada!

TIO RAUL (*contido*) — E, finalmente, qual é a conclusão?

MÃE (*para si mesma*) — Meu filho não diz coisa com coisa...

(...)

GILBERTO (*recuando*) — Vocês exigem o que, de mim?

TIO RAUL — O castigo de tua mulher!

MÃE — Humilha bastante!

PRIMEIRO IRMÃO — Marca-lhe o rosto!

GILBERTO — Devo castigá-la eu mesmo? Na frente de vocês? (com *súbita exaltação*) Judite! Judite! (para os outros) Vocês vão ver! Vocês vão assistir! (grita) Judite! Judite! (RODRIGUES, 1993, p. 812)

E, agora, leia-se o diálogo entre Gilberto, Judite e Tio Raul, que se segue à cena transcrita em (1):

(2)

(Silêncio geral. E, fora, então, de si, o marido atira-se aos pés de Judite.)

GILBERTO (num soluço imenso) — Perdoa-me por me traíres!

JUDITE (desprendendo-se num repelão selvagem) — Está louco!

GILBERTO (sem ouvi-la) — Perdoa-me!

JUDITE (para a família) — Não está em si! Eu não traí ninguém!

TIO RAUL (para família que se agita) — Ninguém se meta! Ninguém diga nada!

(para a cunhada, caricioso e hediondo) Pode falar, Judite! Quer dizer que você concorda conosco? Acha também que seu marido recaiu, digamos assim?

GILBERTO — Não responda, Judite!

JUDITE — Mas é evidente que está alterado... E, depois, não tem cabimento: diz “Perdoa-me por me traíres”, ora veja!

TIO RAUL — E acha que ele deve ser internado, não acha, Judite? Diga para a sua sogra, seus cunhados, diga, Judite!

JUDITE (crispada e com certa vergonha) — Deve ser internado! (RODRIGUES, 1993, p. 813)

Depois de saber que Judite tem um amante, Gilberto conta à família o que sucedera no manicômio, como lemos em (1). O tempo em que ficara recluso o fez reencontrar o amor, mas um amor puro, altruísta, que não cobra nada em troca. Para Gilberto, os que o rodeiam não sabem o que é o amor, mas o ódio, a mesquinhez, a arrogância. Essa concepção de amor “absoluto” trai um discurso religioso, da ética cristã, que nos faz lembrar, por exemplo, o *Sermão do Mandato*, do Pe. Antônio Vieira, em que o orador defende sua tese do verdadeiro amor em Cristo, demonstrando que nós, humanos, não sabemos amar⁶⁴. Ou, ainda, Cristo, que pede a

⁶⁴ Estamos nos referindo ao sermão pregado na Capela Real, no ano de 1645. Segundo Vieira (2003, p. 51), “quatro ignorâncias podem concorrer em um amante, que diminuam muito a perfeição e merecimento de seu amor: Ou

seus discípulos, na Santa Ceia, para amarem uns aos outros, como ele os havia amado (Gilberto diz que “nós devemos amar a tudo e a todos”)⁶⁵. No entanto, esse interdiscurso religioso está posto, na fala de Gilberto, a partir de valores que contrariam a própria ordem do discurso religioso e da formação discursiva nela pressuposta. Por exemplo, imbuído de amor puro, Gilberto acha que, não encontrando afeto entre seus semelhantes, o sujeito deve trair, na busca do amor absoluto e, por isso, impossível. A traição se justifica pelo amor, de um lado, e, por outro, pela falta dele. Entretanto, a traição é, na Bíblia, uma atitude condenável⁶⁶. Delimita-se, a partir da fala da personagem, um campo discursivo religioso, cujo espaço se constrói pela polêmica entre duas formações discursivas distintas: o discurso cristão-bíblico e o apócrifo, que justifica a traição pelo amor⁶⁷. Essa polêmica interfere na semântica do discurso, na medida em que a traição é revestida de caráter quase que sagrado (lembremos as falas de Gilberto, que destacamos anteriormente — “Amar é ser fiel a quem nos trai!”; “Não se abandona uma adúltera!”).

No tocante à relação de gênero, mesmo que o discurso religioso, ao se valer do mandamento divino “Não cometerás adultério” (Bíblia de Jerusalém, *Êxodo*, 20, 14), imponha censura à prática do adultério, é tolerável, em nosso contexto androcêntrico, que o homem seja adúltero, mas a mulher nunca poderá infringir o mandamento de Deus (e também social), devendo obedecer ao marido e sempre respeitá-lo. Quando Gilberto se mostra compreensivo com a esposa adúltera, quebra a expectativa que sua família tem do filho “homem”. Sua fala parece ser tão absurda aos familiares, que o primeiro irmão chama aquilo tudo de “papagaiada”, Tio Raul pergunta-lhe qual a conclusão de tudo o que diz, e sua mãe acredita que o filho não diz coisa com coisa.

O conflito ideológico se instaura a partir da interincompreensão que envolve os discursos de Gilberto e da família⁶⁸, caracterizados por nós, respectivamente, como o discurso da *alteridade* e o discurso masculino pequeno-burguês. Como se lê em (1), logo após a fala

porque não se conhecesse a si; ou porque não conhecesse a quem amava; ou porque não conhecesse o amor; ou porque não conhecesse o fim onde há-de parar, amando”.

⁶⁵Quanto à tão conhecida frase de Cristo, cf. *Jo*, 15, 12 (Bíblia de Jerusalém).

⁶⁶ Cristo foi “traído” por Judas Iscariotes, que, por sua vez, se suicidou em razão do remorso. Judas foi pela Igreja Católica tomado como bode expiatório, de tal sorte que seu comportamento se difundiu, ao longo dos séculos subseqüentes, como um ato vil, abjeto.

⁶⁷ Maingueneau (2005, p. 35-37), ao tratar do *interdiscurso*, vale-se dos termos *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*. Por campo discursivo, o autor entende “um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo”. Os espaços discursivos seriam “subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante para seu propósito colocar em relação”.

⁶⁸ É também de Maingueneau (2005, p. 103) o termo *interincompreensão*, segundo o qual “cada discurso é delimitado por uma grade semântica que, em um mesmo movimento, funda o desentendimento recíproco”. Em nossa análise, o espaço discursivo corresponde ao discurso masculino, de onde emergem formações discursivas que estão em condição de polêmica.

incompreendida de Gilberto, seus parentes lhe cobram o castigo da mulher, que ele a humilhasse, que lhe marcasse o rosto. Esses enunciados revelam uma semântica discursiva coerente, reproduzindo uma ideologia segundo a qual uma adúltera deve ser castigada. Suas falas se relacionam intertextualmente a uma prática judaica mencionada na Bíblia: lançar pedras, em público, a uma adúltera. Essa prática se estendeu até o período medieval. E, até há pouco tempo, a mulher que cometia adultério, se não passava mais por um flagelo público, era alvo, em muitas culturas, de execração pública⁶⁹. Como a família, liderada por Tio Raul, representa a ordem ideológica hegemônica, em que o homem deve ser superior à mulher e exigir-lhe respeito, o comportamento de Gilberto é desprovido de sentido para seus parentes. O discurso de Gilberto passa a assumir o lugar do “outro”, pois, para a personagem, o “novo homem” em que ele se tornou implica amar incondicionalmente as pessoas e as coisas. Ora, entre a “honra” e o “amor”, o verdadeiro “homem”, na mentalidade pequeno-burguesa, deverá optar pela “honra”. Rejeitando os pressupostos semânticos da ordem discursiva pertencente à esfera de seus familiares, Gilberto assume o espaço da transgressão, do diferente, do “outro”, ao optar pelo amor. Também ele deixa de compreender o sentido dos enunciados de seus irmãos e de sua mãe, quando diz, em (1), “Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém”. O policiamento familiar, em vez de ser aceito por Gilberto como indício do amor filial ou fraternal, é compreendido pela personagem como um comportamento típico de quem desconhece o amor. Saliente-se que um discurso ressemantiza o significado do outro, e vice-versa, a partir de pressupostos que dizem respeito à formação discursiva de cada discurso. Em outras palavras, como revela Maingueneau (2005, p. 104), há uma “tradução” de semas do discurso do outro: “cada um entende os enunciados do Outro na sua própria língua, embora no interior do mesmo idioma”.

Como nos interessa analisar as relações de poder inerentes à prática discursiva sobre o masculino, destaquemos a hegemonia do discurso machista sustentado pela família de Gilberto. No contexto social em que se situa a peça, trata-se de um discurso aceito como normal e verdadeiro. E como esse discurso impõe suas próprias restrições, a fala de Gilberto sobre o amor e o adultério é interpretada como atestado de insanidade. Sobretudo quando ele chama a esposa e, diante de todos, pede-lhe perdão por ela o ter traído. O comportamento é tão atípico para uma sociedade ainda fortemente influenciada por valores patriarcalistas, que o enunciado “Perdoa-

⁶⁹ Estamos focalizando apenas a cultura judaico-cristã. Diferente é o caso de outras culturas, sobretudo algumas facções mais radicais do islamismo, que ainda hoje pune, muitas vezes até com a morte, a mulher adúltera.

Quanto à realidade cristã, citemos só um exemplo de como esse tema foi trabalhado em arte: no filme *Breaking the Waves* (1996), do diretor dinamarquês Lars von Trier, uma jovem irlandesa, entre os anos 60 e 70, perturbada emocionalmente pela morte do irmão e pelo acidente envolvendo o marido, acredita que salvará o esposo se fizer sexo com os mais diversos homens. Tal comportamento a faz ser expulsa da ordem protestante de que era membro, por ter sido considerada uma adúltera pecadora.

me por me traíres!” soa estranho. Nem mesmo Judite, alvo primeiro dos ataques que geraram a polêmica, consegue compreender o marido. “Está louco!” é a reação que esboça. A didascália informa que ela se desprende “num repelão selvagem”, atitude que indica o espanto que ela estava sentindo diante da cena a que acabara de assistir. A ação realizada pela fala do esposo é diagnosticada, por ela também, como típica de um insano, o que nos leva a duas leituras: por um lado, ela estava querendo esconder de todos que traía o marido; por outro, ela realmente não compreendia por que, sendo ele o traído, o marido lhe pedia perdão (“não tem cabimento: diz ‘Perdoa-me por me traíres’, ora veja!”). Ela concorda com Tio Raul que Gilberto deve voltar a ser internado na casa de saúde. A grande ironia trágica se concentra na incomunicabilidade entre Gilberto e a esposa. Ele, protegendo-a, resguarda-se do ciúme, oferecendo-lhe um amor puro e absoluto; ela, fingindo que não o traía, não deixa de se espantar diante do pedido de perdão de Gilberto. A ordem discursiva hegemônica constrange o discurso alheio (o de Gilberto) e proscreve-o. Gilberto é preso pelos irmãos e retirado de cena, rumo ao manicômio.

Gilberto passa a ser duplamente o “outro” do masculino. Primeiramente porque opta pelo amor em vez da honra masculina (no sentido, vale ressaltar, atribuído pela ideologia pequeno-burguesa). Em segundo lugar porque é qualificado como louco, imagem avessa, portanto, ao ideal moderno de masculinidade. Internando a personagem (em outras palavras, silenciando-a), o discurso masculino pequeno-burguês contribui para a manutenção do *status quo* e da ordem masculina hegemônica. Além disso, é preciso punir a adúltera: Tio Raul a obriga a tomar veneno.

Ao perseguir a união espiritual e o amor, em oposição à violenta defesa da honra, a personagem Gilberto encontra sua tragédia pessoal, que o levará à decadência, ao seu próprio aniquilamento como homem, incompreendido por todos que compartilham de um mesmo sistema de crenças machistas. A forma de demonstrar seu amor não corresponde à expectativa que as personagens, partindo da representação social do masculino, nutriam a respeito do comportamento de Gilberto.

Uma vez que na peça não há nenhuma menção à homoafetividade de Gilberto, seu comportamento será interpretado como de um louco, imagem que também contraria os valores pequeno-burgueses a respeito do conceito de masculino. Vale lembrar o que foi discutido no capítulo III, com relação à *anti-norma* da masculinidade burguesa. Na mentalidade burguesa, o homem ideal correspondia ao homem branco, heterossexual, forte, valente, destemido, auto-controlado. Dessa forma, estar desprovido de razão não constitui uma característica condizente com o modelo masculino hegemônico. Apostar num amor “puro”, despojando-se dos valores socialmente consagrados, faz do homem um louco. Confinar a personagem numa casa de saúde pareceu ser a melhor opção para os familiares de Gilberto, a fim de que seu comportamento não

maculasse a imagem da família. Considerando a constituição familiar como peça fundamental para a ordem burguesa, podemos inferir que, na peça, o silêncio forçado de Gilberto corrobora a manutenção do *status quo*. No entanto, a ação de Gilberto, a despeito de sua imagem expressionista projetada pela memória de Tio Raul, assume, no contexto do drama, um simpático valor de oposição à ordem vigente. Apesar de, aparentemente, o equilíbrio familiar ter sido reconquistado com a saída de cena de Gilberto, constatamos, no final do segundo e em todo o terceiro ato, que esse equilíbrio é um engodo.

Incapaz de conciliar a moral idealizada (pequeno-burguesa) com o impulso erótico, seu representante-mor, na peça, Tio Raul, vive num conflito que o levará à própria derrocada. Com o propósito de defender a honra masculina de seu irmão, no final do segundo ato, se dirige a Judite nos seguintes termos: “Estou no lugar do irmão louco. Negas que tens amante?” (RODRIGUES, 1993, p. 814). Tio Raul mata Judite, mas, na verdade, o faz por ciúmes, pois era apaixonado pela cunhada. Essa revelação, no entanto, só é verbalizada no final do terceiro ato, ou seja, final do drama, o que confere à peça um caráter melodramático. Tio Raul diz à sobrinha:

(3)

TIO RAUL — (...) Contei a história de tua mãe, porém não te disse que a amava, que sempre a amei. Ainda agora, neste momento, eu a amo. (*berrando*) Eu matei a mulher, a cunhada que me repeliu e porque me repeliu (...).

[...]

TIO RAUL (*sem ouvi-la, delirante*) — Judite, quando eu te fiz beber o veneno e caíste de joelhos, com as entranhas em fogo, eu te segurei pelos cabelos, assim, Judite! (*e de fato agarra Glorinha pelos cabelos*) Vi que ia morrer o corpo beijado por tantos, nunca beijado por mim! Foste minha agonizando, querida! Pela primeira vez, minha! Cerraste os lábios para o meu beijo... Mas nem teu marido, nem teus amantes, ninguém te beijou na hora em que morrias, só eu! (RODRIGUES, 1993, p. 823)

O discurso de Tio Raul revela algumas fendas que nos permitem analisar um sentimento contraditório. Por um lado, a adúltera deve ser punida [“Ela não trairá nunca mais...”, diz Tio Raul à mãe, depois que ele mata a cunhada (RODRIGUES, 1993, p. 814)]; por outro lado, a adúltera é punida por repelir os sentimentos de quem “verdadeiramente” a amava. O adultério deve ser castigado, porém Judite será castigada, na verdade, por repelir o cunhado. Tio Raul sustenta o discurso da honra masculina, mas deseja tacitamente que Judite seja adúltera,

mantendo relações extra-conjugais com ele. Fere, portanto, o mandamento “divino” — “Não cometerás adultério” —, discurso que veio a contribuir, conforme vimos, para o fortalecimento da ordem burguesa pós-revoluções. Quanto mais se estabelecem os limites da estrutura familiar nuclear (pai, mãe e filhos), mais garantias de produtividade o homem oferecerá ao sistema capitalista. O adultério, por menos que seja criticado quando se refere aos homens, constitui uma das restrições das formações discursivas subjacentes ao discurso burguês sobre o masculino. No entanto, Tio Raul aceitaria o adultério de Judite se fosse praticado com ele mesmo. Trata-se de uma concessão no mínimo paradoxal. Como a cunhada o repele, vale-se do discurso masculino sobre a honra contra o adultério e a assassina⁷⁰.

Essa tensão entre sustentar um discurso e nutrir sentimentos que o contradizem torna Raul uma personagem atormentada. O clímax desse conflito se apresenta na segunda fala da personagem, como se lê em (3). Ao longo do terceiro ato, Tio Raul mostra-se violento com a sobrinha, defendendo a boa moral familiar. No entanto, encaminha-se para um estado de obsessão irremediável. O delírio chega ao ponto de a personagem confundir Glorinha com Judite, filha e mãe, alegando que as duas eram muito parecidas. Tio Raul fala à sobrinha chamando-a pelo nome de Judite. O “beijo”, a que se refere Tio Raul, contém dois significados contrastivos: é associado ao erótico, logo ao pecado, quando refere os beijos que Judite dera em seu marido e nos amantes (o beijo que deve ser punido); também constituiria o símbolo da união espiritual entre Raul e Judite, que só poderia se efetivar, no entanto, com a morte da cunhada. Por essa última acepção, o beijo torna-se, para a personagem masculina, ato sacralizado (“nem teu marido, nem teus amantes, ninguém te beijou na hora em que morrias, só eu!”). O beijo está associado à morte; o *eros* ao *thanatos*. Esse valor sagrado do ato de beijar justifica o beijo que Tio Raul dá na sobrinha, no terceiro ato. Ao perceber que o beijo da sobrinha não tinha sido espontâneo, mas uma estratégia da menina para escapar da morte, Tio Raul constata que seu sentimento “puro” fora traído e apressa-se por levar seu plano de assassinar a garota às últimas consequências.

A história de Gilberto e Judite terminou quando as duas personagens foram punidas por terem ousado se distanciar dos padrões morais hegemônicos, o que vem a salvaguardar a ideologia machista de que a mulher deve ser fiel ao marido e o marido deve cobrar fidelidade à esposa. Entretanto, concebendo a peça como uma totalidade, esse discurso masculino é posto em questão, quando concluímos que a personagem Tio Raul, responsável pela manutenção da moral, mostra-se tão desequilibrada quanto Gilberto, pelo menos da forma como este último

⁷⁰ Em nenhum momento da peça Tio Raul se declara à cunhada, mas a convida a abandonar o marido e a levá-la daquela casa, ao que Judite se nega. Daí a razão de acreditarmos que Tio Raul é repelido pela cunhada.

fora pintado na seqüência do *flashback*; assim como se revela tão adúltero quanto Judite, pois pretendera trair o irmão para ficar com a cunhada. O discurso masculino da moral não se sustentou em seus pilares e demonstrou ser hipócrita, desencadeador das infelicidades das personagens.

Percebe-se que, à exceção da Tia Odete — esposa do Tio Raul —, que é afetada por uma espécie de monomania (sempre que está em cena, fala o mesmo texto — “Está na hora da homeopatia!”), os sujeitos desequilibrados se concentram nas personagens masculinas. Judite e Glorinha, apesar de sofrerem pressões violentas por parte da família, representam a liberdade de viver a vida conforme os impulsos do desejo. Gilberto e Tio Raul vivem a tensão entre valores morais e desejos latentes, que os leva ao desequilíbrio.

Tia Odete, como não tem participação direta na ação dramática, funciona como um índice importante para compreendermos a personagem Tio Raul. Sua fala, somada à descrição de suas aparições, nos indica a corrupção a que o mundo de Tio Raul estava submetido.

Aparentemente, Tio Raul mantém um casamento estável, mas essa estabilidade nada mais é do que um efeito discursivo para abafar a morbidez que afeta o casal. A frase de tia Odete é exclamativa e exprime sentimentos que desconhecemos. No entanto, considerando que o conteúdo semântico do enunciado expressa preocupação com a hora do medicamento, reportamo-nos a situações maternas, em que as mães dedicam-se zelosamente à saúde dos filhos. O casal não tem filhos, sendo Glorinha, a sobrinha, quem ocupa o lugar de filha. Tia Odete assume o espaço de mãe e de esposa, mas seu silêncio na casa, rompido apenas pelo enunciado exclamativo, indica que ela não se encontra em condições de exercer nenhuma das duas funções. É esposa por convenção e, enviesadamente, procura manter a moral esponsalícia. Sua primeira aparição ocorre no início do segundo ato, quando a cena se desloca para o espaço da casa de Tio Raul. A didascália informa que se trata de uma “*senhora taciturna, rosto inescrutável. (...) Vive fazendo interminável viagem pelos cômodos da casa. Não se senta nunca.*” (RODRIGUES, 1993, p. 797). Ser esposa implica ser “dona de casa”, no contexto da moral pequeno-burguesa, e Tia Odete parece jamais sair de casa (“*Vive fazendo interminável viagem pelos cômodos da casa*”). Além disso, a esposa deve ser discreta, recatada e honesta, conforme a mesma moral, e Tia Odete expressa esses atributos pelo comportamento de nunca se sentar. A didascália é categórica no uso do advérbio “nunca”, o que pressupõe que, depois de um determinado momento de sua vida, a personagem deixou de se sentar⁷¹.

⁷¹ O sentar-se envolve acomodar o corpo, apoiando-se a pelve em alguma superfície horizontal. Como é na pelve que se situam os órgãos sexuais e as nádegas, e como ambas as regiões costumam ser, em nossa cultura, investidas de um imaginário erótico, entendemos a atitude de Tia Odete como enviesadamente recatada, uma vez que a personagem

O sentar-se estaria associado ao sexo, a uma ação “suja”, daí por que a personagem, nessa peça, não se senta. Mais uma vez a moral pequeno-burguesa estaria atuando para deturpar os sentimentos e as emoções mais puras. Na cena, o dramaturgo reforça o estranhamento ao enfocar, de forma expressionista, o comportamento da personagem. A função de esposa é ratificada apenas depois da morte do Tio Raul, quando Tia Odete “caminha lentamente para o marido morto”, “senta-se no degrau”, “pousa a cabeça de Raul em seu regaço” e, “na sua doçura nostálgica”, diz-lhe: “Meu amor!” (RODRIGUES, 1993, p. 825). É o único momento em que ela se expressa de forma diferente, num enunciado de conteúdo afetivo. Como se a confissão do amor só pudesse se dar depois da morte do ser amado.

Nesse sentido, unindo os enunciados anteriores a esse último, podemos inferir que, mais do que esposa, Tia Odete estaria ocupando na vida de Raul o espaço materno. “Está na hora da homeopatia!” nos indica que, em seu delírio, a personagem repete uma fórmula que expressaria o zelo com que cuida do outro, no caso, o marido, seu amor. Mas um zelo que é próprio da preocupação materna. Na sociedade moderna, ou seja, burguesa, a mulher adquire seu valor por ser procriadora e mãe. Uma vez que tia Odete não procriou, exerce a função materna sobre a sobrinha e sobre o marido. Mas nem mãe consegue ser plenamente, pois está imersa patologicamente numa monomania.

Tia Odete parece ser, no contexto expressionista da peça, mais uma imagem projetada da mente perturbada de Tio Raul, sobretudo quando lemos, em duas didascálias do terceiro ato, que, “na sua ausência, sua sombra é projetada no fundo do palco” (RODRIGUES, 1993, p. 815), ou que “quando está ausente, sua sombra, enegrecida, é projetada no fundo do palco, andando de um lado para o outro” (RODRIGUES, 1993, p. 823). Se a peça é dividida entre um plano no presente e outro no passado, é o plano do presente que encerra a ação efetiva, cabendo ao plano do passado, também ele dramático, a função de esclarecer os acontecimentos presentes, revelando que os fatos anteriores se repetem no presente da ação dramática. O terceiro ato apresenta o momento mais tenso da ação, quando Tio Raul decide matar a sobrinha. O palco se

evita se sentar para que, no contato da pelve com a superfície de apoio, não possa vir a sentir prazer. Nossa interpretação se apóia em dois motivos. Primeiramente, a personagem não se senta “nunca”, o que já nos sugere uma obsessão de ordem sexual, levando em conta que uma gama de personagens rodriguianas padecem dessa obsessão. Em segundo lugar, apoiamos-nos num sentido que extrapola os limites da própria peça, mas que nos permite compreender o universo simbólico do dramaturgo. Em *Viúva, Porém Honesta* (1957), farsa que se seguiu imediatamente após a encenação de *Perdoa-me por me traíres*, Nelson Rodrigues faz uso do deboche para criticar muitos de seus adversários, por meio de personagens que, de uma forma ou de outra, os mencionam. A viúva, a quem o título se refere, é Ivonete, filha de Dr. J. B., dono de um grande jornal. A peça começa com Dr. J. B. conversando com amigos, dizendo-lhes que não conseguia fazer a filha se sentar. Viúva de Dorothy Dalton, um crítico teatral homossexual, Ivonete expressa sua tristeza querendo apenas ficar de pé. Na noite de núpcias, traíra o marido quatro vezes, mas, depois da morte de Dorothy Dalton, Ivonete se recusa a se sentar, demonstrando fidelidade ao morto. No final da peça, quando ele ressuscita, por intermédio do Diabo da Fonseca, um diabo de verdade, Ivonete, feliz, volta a traí-lo. A honestidade da viúva se expressa, pois, na decisão de não se sentar.

torna, como já dissemos, o espaço interno da consciência de tio Raul, e a presença de Tia Odete se materializa fantasmagoricamente, mediante projeção de sua sombra. Observe-se que, quanto mais Tio Raul se aproxima do delírio, mais a sombra de Tia Odete se engrandece, promovendo um efeito visual grandiloquente. A projeção de sombras na cena constitui um recurso muito caro à encenação expressionista, técnica também utilizada no cinema expressionista alemão⁷².

Se em *Perdoa-me por me traíres* os valores pequeno-burgueses, sob enfoque masculino, são postos em questão, pela atitude liricamente transgressora de Gilberto, autor da bela frase que dá título à obra, não escapa ao nosso olhar crítico o momento em que o discurso dramático trai, ele mesmo, uma concepção ideológica masculina conservadora. Trata-se de um momento circunstancial, no início da peça, quando a cena se passa na casa de Madame Luba. Pola Negri, “garçom típico de mulheres”, é descrito na didascália da seguinte maneira: “*Na sua frenética volubilidade, ele não pára. Desgrenha-se, espreguiça-se, boceja, estira as pernas, abre os braços*” (RODRIGUES, 1993, pp. 783). Mais adiante, tentando confortar Glorinha, a personagem “*começa a falar com grandes atitudes, rasgando gestos imensos, com mil e uma inflexões*” (RODRIGUES, 1993, p. 785). Interrompe sua fala, em dado momento, para dar uma “*gargalhada esganiçadíssima*” (RODRIGUES, 1993, p. 786). É evidente que a personagem constrói, para a cena, uma atmosfera descontraída, que levará o leitor, possivelmente, ao riso. Não há nenhum texto sentencioso que exponha a personagem ao ridículo, à crítica contundente. No entanto, a associação da imagem do homossexual ao riso, recurso largamente explorado pelo teatro até então, não deixa de subscrever uma ideologia masculina que vê o homossexual como a figura do *outro*. O *outro* do masculino. Não estamos afirmando que o homossexual não deva ser associado a situações cômicas, mas a construção dessas didascálias exprime um discurso masculino que se afirma enquanto tal abordando o tema como o espaço do *outro*.

Não podemos nos referir ao *Outro*, conforme Paterson (2004), sem levar em consideração um grupo de referência. Vale salientar que esse grupo de referência se coloca, as mais das vezes, como espaço de poder, a partir do qual se filtram os traços da alteridade. Uma tal concepção dialoga com as considerações de Van Dijk (2003), como foi visto, a respeito do conflito ideológico. Só poderemos identificar uma ideologia se dois conjuntos de crenças, no mínimo, entram em conflito, o que marcará as divergências ideológicas entre os grupos de referência. A caracterização de cada conjunto de crenças passa pela identificação, num dado contexto, das respostas às seguintes questões: quem (não) pertence ao grupo? Que fazemos? Que queremos? Por que o fazemos? Que é bom ou mau para Nós? Quais são as nossas relações com

⁷² Só para citar um exemplo do cinema expressionista alemão, o filme *Nosferatu*, de F.W. Murnau, lançado em 1922, constrói o suspense, em muitas cenas, através da projeção da sombra engrandecida — imagem deformada e grotesca — do vampiro que aterroriza a população da região de Bremen.

os outros? Quem acede aos recursos de nosso grupo? Sem se ater a essas perguntas, o analista poderá encontrar dificuldades em identificar qual o grupo de referência e como esse grupo processa a alteridade.

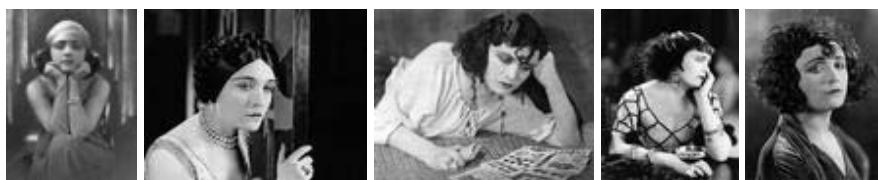
Assim como Paterson (2004), compreendemos a imagem do *outro* numa perspectiva não-imanentista. Os processos discursivos podem construir uma imagem variável do *outro*, alternando, num mesmo espaço textual, entre os traços negativos e positivos, a fim de marcar a alteridade. Dessa forma, atravessado por valores ideológicos, o discurso sobre o *outro* conduzirá nossa apreensão da alteridade, reproduzindo a ideologia dominante ou superando-a.

Além disso, só podemos apreender a alteridade mediante as estratégias enunciativas do texto, como a construção do espaço, a descrição da indumentária, dos traços físicos, languageiros e onomásticos do *Outro*. O processo discursivo cria vínculos estreitos entre o parecer e o ser daquele ou daquela que a ficção designa como sendo *Outro*.

No caso específico da personagem Pola Negri, em Nelson Rodrigues, começemos por analisar a estratégia onomástica de que se vale o dramaturgo. Pola Negri (1895-1987) foi uma atriz, de origem polonesa, que fez muito sucesso no tempo do cinema mudo⁷³.

É fato notório que muitos dos homossexuais assumidos se autodenominam com apelidos femininos, seja como “nome de guerra” exclusivo para espaços públicos, seja como forma de manifestar um humor *camp* em rodas de amigo⁷⁴. Em pesquisa realizada por Green (2000, p. 171), tem-se notícia de que, já nos anos de 1930, “o uso expressamente feminino de roupas, maquiagem e sobrancelhas tiradas e os apelidos não-masculinos eram comuns (*sic.*) entre as

⁷³ Disponibilizamos, também, algumas imagens da atriz, retiradas do site <http://www.imdb.com/name/nm0624470/> (consultado em 14/08/2006):



⁷⁴ O termo *camp* costuma ser dirigido à cultura *gay*, mas não se restringe a ela, como atesta Susan Sontag, em seu ensaio pioneiro sobre o assunto, *Notes On Camp* (http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-Notes_on_Camp.html). Segundo a autora, o *camp* é um modo de ver o mundo como um fenômeno estético, valendo-se do artificial e da estilização. Para qualificarmos uma coisa ou pessoa como *camp*, é necessário compreendê-las como se estivessem sempre representando um papel. Em outros termos, elas concebem a vida como um teatro. A ambigüidade é característica do *camp*: quando uma pessoa ou uma coisa é *camp*, a duplidade as envolve. No caso específico da cultura *gay*, o *camp* se caracteriza no gosto pelo andrógino, no exagero dos atributos sexuais e nos maneirismos pessoais.

bichas”⁷⁵. Um homossexual se chamar “Pola Negri”, por exemplo, é, pois, uma atitude *camp* comum no Brasil.

Nelson Rodrigues procura representar, naturalisticamente, um tipo humano bastante corriqueiro: um homossexual assumido. Não é exatamente essa a questão que levantamos. O que nos interessa é como o discurso dramático nesta peça inscreve a presença do *outro*. Pola Negri foi o nome escolhido pelo dramaturgo para caracterizar um *garçom típico de mulheres*. O termo *garçom*, do francês *garçon* (rapaz), designa, em língua portuguesa, um empregado que serve à mesa dos restaurantes. No contexto da peça, Pola Negri é um empregado. Curioso é o qualificativo “típico de mulheres”. O adjetivo “típico” marca a alteridade da personagem, expressando que o tipo de Pola Negri equivale ao dos empregados que cuidam de mulheres⁷⁶. Teoricamente, a personagem é classificada como tipo, mas a informação da didascália remete especificamente a um tipo social estigmatizado. Assim, a tipificação demarca o *outro* como diferente, particular.

Em outra didascália, Pola Negri, *na sua frenética volubilidade, não pára. Desgrenha-se, espreguiça-se, boceja, estira as pernas, abre os braços* (grifos nossos). Mais uma vez o adjetivo, aqui, é relevante para nossas conclusões. “Frenético” deriva de *frenesi*, o que é delirante, desvairado, extravagante. É um qualificativo que modifica o nome “volubilidade”, mas caracteriza o sujeito de que se fala — o próprio Pola Negri. Esse “desvario” se justifica pela seqüência de ações físicas da personagem, o que demonstra que ela é, no mínimo, afetada. Apesar de o dramaturgo não usar a palavra, o comportamento de Pola Negri, pela descrição da didascália, é de uma “bicha louca”, expressão popularmente conhecida, sobretudo na época em que a peça foi encenada⁷⁷. Segue-se a essa cena outra em que Pola Negri *começa a falar com grandes atitudes, rasgando gestos imensos, com mil e uma inflexões*. Vê-se que se mantém coerente o paradigma de signos referentes à “bicha” desvairada, que se enriquece com a menção à *gargalhada esganiçadíssima*. O uso do superlativo expressa o valor ideológico subscrito no discurso dramático em questão. A gargalhada é exageradamente esganiçada, o que fere o bom-tom e a imagem que se tem de um homem viril. Ser “louco” e “desvairado” constitui atributos de

⁷⁵ Green delimitou seu universo de análise, investigando a vida social dos homossexuais masculinos nos espaços Rio de Janeiro-São Paulo, ao longo do século XX.

⁷⁶ No bairro da Lapa, só para citar um exemplo de contexto urbano carioca, em que se insere o espaço físico da peça rodriguiana, muitos homossexuais ofereciam serviço de empregado nas pensões e cabarés há pelo menos um século. Outro exemplo ilustrativo é o filme *Amarelo Manga* (2002), do pernambucano Cláudio Assis, que, ao retratar o universo popular e *underground* do Recife, apresenta, entre outros, a personagem Dunga (interpretada por Matheus Nachtergael), um empregado de uma pensão de última classe, no bairro do Recife Antigo: trata-se de um “homossexual” de trejeitos e comportamentos femininos.

⁷⁷ Green (2000), no capítulo intitulado “Sexo e vida noturna, 1920-1945”, dedica um tópico para discutir a insurgência e o sentido dos nomes dados ao homossexual masculino. “Bicha”, termo de origem controversa, designa o homossexual passivo, efeminado.

sujeitos que, sendo homens, desafiam as representações do masculino varonil. Tais atributos dados à personagem geram, no contexto da peça, o riso e o ridículo. Nesse momento, a peça delimita bem o que é o padrão de referência e o que se inscreve, com relação a esse padrão, como o diferente, o *outro*. Nada obstante, em virtude do estilo naturalista com que a personagem é construída, a cena não chega a ser agressiva nem censura diretamente o comportamento da personagem, mas demarca o espaço de uma alteridade. Pola Negri tem uma forma *camp* de ser, mas a cena rodriguiana não aposta no estilo *camp*. As didascálias revelam um discurso masculino que toma — a nosso ver, com certa reserva — as ações do *outro* como extravagantes, superlativas.

Não parece ser o mesmo tratamento que o dramaturgo dá ao tema homossexualismo, presente em sua outra peça, *O beijo no asfalto*. Arandir beija um homem que acabara de ser atropelado por um lotação; logo depois, esse homem morre. O acontecimento é assistido pelas pessoas presentes na Praça da Bandeira. Entre os espectadores estava um repórter sem escrúpulo, que se vale da cena para, em conluio com um delegado corrupto, forjar um caso de amor. Isso viria a ser noticiado, o que garantiria o sucesso de vendagem do jornal *Ultima Hora*, onde trabalhava Amado Ribeiro, o referido jornalista. Apesar de não ser o tema da peça, o homossexualismo nela está presente na medida em que constitui o assunto a partir do qual se dá início à intriga. O tema da peça, na verdade, gira em torno da ação irresponsável da mídia sensacionalista, no seu poder de criar verdades e de interferir na opinião pública⁷⁸.

Isso nos leva a refletir sobre a imprensa e sua função nas sociedades moderna e contemporânea. A esfera pública burguesa, nas palavras de Sandra Jovchelovitch (2000, p. 55),

é constituída por indivíduos privados que se reúnem para formar um público, ou para discutir questões de interesse público. Aqui, indivíduo privado assume o sentido que lhe dá Habermas (1984; 1989): atores de uma esfera privada que envolve tanto a troca de mercadorias como de trabalho social. Os elementos que

⁷⁸ Ruy Castro (2001), afirma que a peça “não é sobre o homossexualismo, nem sobre os abusos da imprensa. É uma peça sobre a unanimidade – uma das desgraças modernas na visão de seu autor. A frase que a resume – ‘Toda unanimidade é burra’ – tornou-se a mais famosa de Nelson”. Estamos de acordo que não se sustenta mais a visão apocalíptica ingênuia segundo a qual “a imprensa” é responsável por formar a opinião pública, como se o mal estivesse contido na natureza dos meios de comunicação de massa. Acreditamos que a imprensa se constitui da opinião pública e, ao mesmo tempo, a constitui, numa relação dialética. Num raciocínio coerente, a peça de Nelson Rodrigues nos leva a pensar, em última instância, a respeito da opinião pública (unanimidade, na interpretação de Ruy Castro). No entanto, a intriga da peça é estabelecida a partir da “vontade” (valendo-nos do termo empregado por Hegel, 1997) de um jornalista da imprensa marrom em criar um fato, guiado por objetivos puramente lucrativos, sem levar em conta o que isso pudesse vir a acarretar na vida das pessoas envolvidas na história. Isso nos leva a supor que a crítica rodriguiana incide sobre a ação sórdida e inconseqüente da imprensa sensacionalista. Para Nelson Rodrigues, como atestam muitas das suas entrevistas e obras, a imprensa tem o poder de criar verdades. Não podemos, pois, concordar com Ruy Castro que o tema da peça é, a rigor, a unanimidade.

conduzem à formação de um novo público capaz de construir e sustentar uma discussão política de caráter crítico se encontram no desenvolvimento do capitalismo moderno.

Essa esfera pública inaugura uma nova forma de organização social. Temos a formação de uma sociedade civil que reivindica a participação política e uma relação direta com o Estado. O desenvolvimento da imprensa contribuiu para a consolidação da esfera pública burguesa, na medida em que o meio de comunicação de massa possibilitou um diálogo racional entre os cidadãos. A imprensa se valia de pressupostos fundamentais, tais como: “1) o debate no espaço público deve ser aberto e acessível a todos; 2) as questões em pauta devem ser de interesse comum a todos os participantes; interesses meramente privados eram inadmissíveis” (JOVCHELOVITCH, 2000, p. 56-57). Seria, portanto, esse o gérmen do conceito de opinião pública.

No entanto, a mídia impressa — assim como a mídia de maneira geral — foi assumindo novos rumos, que redundaram nas práticas características dos meios de comunicação na contemporaneidade. Na leitura de Thompson (apud JOVCHELOVITCH, 2000, p. 90),

o desenvolvimento da comunicação de massa transformou a própria natureza do que é público no mundo moderno. (...) A mídia criou uma nova forma de esfera pública que é desespecializada e não-dialógica quanto a seu caráter: ela é divorciada da idéia de conversação dialógica em um mesmo local e é potencialmente global em seu espectro.

Sob o discurso original de que a comunicação massiva promoveria o debate público, desenvolveu-se, de fato, uma prática jornalística contraditoriamente não-dialógica, na medida em que os veículos de comunicação de massa tiveram de estar sempre subordinados a interesses políticos de seus proprietários. Testemunha direta dessas atividades, Nelson Rodrigues, num de seus depoimentos, se refere à imprensa de seu tempo do seguinte modo: “Naquele tempo um dono de jornal era um dono de jornal (...). Para começar, os revolucionários escreviam uma coisa mais reacionária porque sabiam que o diretor do jornal ia mandar assim. O SUJEITO NÃO PENSAVA QUANDO ESTAVA NA REDAÇÃO”⁷⁹.

⁷⁹ apud http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18648/1/2002_NP2MAIA.pdf, consultado em 15/08/2006.

Poderíamos dizer, sem com isso pretendermos problematizar o assunto, que é a declarada preocupação com os lucros o que conduz muitas das práticas jornalísticas nos tempos contemporâneos. Paulatinamente, essa imprensa deixa de ser um mecanismo racional para o estabelecimento das discussões públicas, envolvendo cidadãos críticos constitutivos da sociedade civil (como ela foi idealmente concebida nos primórdios da sociedade moderna), e passa a ser produto de uma sociedade de consumo. No terceiro estágio do Capitalismo, fazendo uso do termo adotado por Jameson (2000), desenvolve-se uma sociedade ávida pelo consumo não só de informações rápidas, vale salientar, mas de modos de entretenimento. Daí a tendência de determinado ramo jornalístico em investir na “espetacularização da notícia”, valendo-se de efeitos folhetinescos para atrair o público consumidor pagante⁸⁰.

De qualquer forma, não devemos subestimar o poder que a mídia, de modo geral, ainda hoje detém de produzir e de reproduzir valores hegemônicos, pelas maneiras como define e transforma a circulação de bens simbólicos nas sociedades contemporâneas. No caso específico da imprensa, Jovchelovitch (2000, p. 109) analisa a relação do veículo com as representações sociais do seguinte modo:

subjacente à cobertura da esfera pública podemos encontrar um sistema organizado de significados — estes significados não são apenas encontrados na imprensa. Pelo contrário, ao circular, eles também produzem um sistema de conhecimento e reconhecimento sobre a realidade da vida pública (...) que permite à comunidade perpetuar sua identidade e sustentar seu padrão cultural.

No ofício jornalístico, também, é possível observar as condições por meio das quais a sociedade se confronta com sua realidade e a processa. As mais das vezes, o jornal assimila a opinião pública de tal maneira que os significados construídos são possivelmente reconhecidos, retro-alimentados pela massa de leitores. Nesse ponto, a imprensa, como instituição, e a massa, como opinião pública, costumam compartilhar das representações sociais dos mais variados assuntos. Admitamos que as representações sociais estão estreitamente ligadas ao senso comum, na medida em que correspondem a idéias ou conceitos provenientes da relação direta do grupo e de seus membros com a realidade circundante. Como afirma Moscovici (2003, p. 31), “nossas reações aos acontecimentos, nossas respostas aos estímulos, estão relacionadas a determinada

⁸⁰ Fazemos uso do termo espetacularização da notícia a partir do conceito de “sociedade do espetáculo”, desenvolvido pelo filósofo francês Guy Debord (1997).

definição, comum a todos os membros de uma comunidade à qual nós pertencemos". Essa definição, muitas vezes, se cristaliza em estereótipos.

Tomando como respaldo a concepção de Van Dijk (2003) a respeito de ideologia, declaramos, por ora, que a ideologia, entendida como um sistema de crenças advindas de um grupo, afeta as estruturas mentais que intervêm na produção e composição de discursos, e interferem nas representações que os sujeitos constroem da realidade e do contexto social. Dessa forma, a imprensa contribui para a manutenção ou transformação paulatina das representações sociais.

No caso específico do *Última Hora*, jornal que em *O beijo no asfalto* vende a matéria deflagradora da ação dramática, trata-se de um veículo que teve sua existência real no Brasil da segunda metade do século XX. Fundado em 1951 por Samuel Wainer (1912-1980), o *Última Hora* colocou-se como porta-voz do governo populista de Getúlio Vargas, não escondendo sua posição pró-varguista. O jornal introduziu algumas técnicas, bem sucedidas, que o tornaram mais atraente às classes populares: a seção de cartas dos leitores, o uso de uma editoria específica para tratar de problemas locais dos bairros do Rio de Janeiro. *Última hora* conquistou credibilidade, e com isso queremos dizer que adquiriu prestígio e aceitação não somente das classes populares, mas sobretudo da elite política, o que lhe garantiu sucesso de tiragem. Sua linha editorial reproduzia e reforçava valores ideológicos comungados pela massa de leitores.

Em *O beijo no asfalto*, Amado Ribeiro, personagem criada a partir de um modelo empírico — tratava-se do jornalista homônimo, colega de Nelson Rodrigues no *Última Hora* até o ano de 1961, quando o dramaturgo pede demissão do jornal devido à atmosfera constrangedora que sua peça gerara em seu ambiente de trabalho — faz o papel de um repórter desonesto que, em busca de um furo jornalístico, atribui um sentido fictício a um fato e o transforma em notícia, o que renderá ao jornal sucesso de venda. Profissionais que ferem a ética não são próprios apenas desse tipo de jornalismo, mas de qualquer profissão. No entanto, é curioso observar que, mantendo-se no emprego, esses profissionais recebem, de certa forma, o assentimento de seus patrões, uma vez que conseguem alcançar a popularidade do jornal, engordando, consequentemente, os cofres da empresa.

Na verdade, o fato, entendido como acontecimento testemunhado publicamente, em dado local, num dado momento, existiu no contexto da peça: na praça da Bandeira, um lotação atropela um homem e outro homem se ajoelha e lhe dá um beijo na boca. Todavia, por mais que tivesse sido um fato atípico e estranho, só despertaria a curiosidade da população carioca a partir do momento em que foi divulgado pelo veículo de comunicação de massa, com o viés

sentimental e moralista que a matéria de Amado Ribeiro lhe emprestou. Dessa forma, foi atribuído um sentido ao beijo no asfalto: os dois homens eram amantes. A matéria, ao perseguir as causas desse fenômeno, dá a ele um significado absolutamente arbitrário. Em vez de proceder às investigações jornalísticas para chegar às conclusões do fato, Amado Ribeiro parte de conclusões pré-estabelecidas (que lhe garantiria um furo jornalístico, vale repetir) para perseguir e chantagear, juntamente com o delegado Cunha, quem pudesse servir de testemunha do caso de amor.

Saliente-se que tanto Amado Ribeiro quanto o delegado Cunha sabem que divulgar uma matéria de um caso público envolvendo um casal de homossexuais geraria escândalo, logo a venda maciça do jornal, o que beneficiaria o repórter. Paralelamente a isso, o beijo de dois homens num espaço público constitui, para a legislação brasileira androcêntrica, sobretudo na época em que a peça foi escrita, um ultraje público ao pudor, enquadrando-se no crime contra os costumes, previsto no Código Penal brasileiro de 1940. Investigar esse caso contribuiria para salvaguardar a imagem positiva da polícia carioca, o que beneficiaria o delegado Cunha, envolvido num recente escândalo, ao agir violentamente contra uma mulher grávida, provocando-lhe o aborto. A polícia carioca, desde o início do século XX, como atesta Green (2000), persegue e prende homossexuais que, em locais públicos vivenciam uma sociabilidade sexual, sob a alegação de estarem eles cometendo crime de atentado ao pudor. Dessa maneira, um beijo entre dois homens constituía, para a sociedade brasileira à época de *O beijo no Asfalto*, um ato obsceno.

Além dos interesses particulares do repórter e do delegado no caso, a forma como eles expressam a homofobia é reveladora de um discurso masculino dominante, como podemos observar no trecho a seguir:

(4)

CUNHA (*lançando a pergunta como uma chicotada*) — Você é casado, rapaz?

(...)

AMADO — Casado há quanto tempo?

ARANDIR — Eu?

CUNHA — Gosta de mulher, rapaz?

ARANDIR (*desesperado*) — Quase um ano!

(...)

CUNHA (*caricioso e ignobil*) — Escuta. O que significa para ti. Sim, o que significa para “você” uma mulher!?

ARANDIR (*lento e olhando em torno*) — Mas eu estou preso?

CUNHA (*sem ouvi-lo e sempre melífluo*) — Rapaz, escuta! Uma hipótese. Se aparecesse, aqui, agora, uma mulher, uma “boa”. Nua. Completamente nua. Qual seria. É uma curiosidade. Seria a tua reação?

(*Arandir olha, ora o Cunha, ora o Amado. Silêncio.*)

AMADO — Com medo, rapaz?

CUNHA — Fala!

AMADO — Não fala?

(...)

AMADO — Praticamente, em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!

ARANDIR (atônito) — O senhor está pensando que...

AMADO (exaltadíssimo) — E você olha. Fazer isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá um *show!* Uma cidade inteira viu!

(...)

AMADO (*furioso*) — Escuta! Se um de nós, aqui, fosse atropelado. Se o lotação passasse por cima de um de nós. (*Amado começa a rir com ferocidade*) Um de nós. O delegado. Diz pra mim? Você faria o mesmo? Você beijaria um de nós, rapaz?

(*Riso abjeto. Arandir tem um repelão selvagem.*) (RODRIGUES, 1993, p. 951-953)

A primeira pergunta que o delegado faz a Arandir, para dar início ao interrogatório, é se o rapaz era casado. Levando em consideração que, de uma série de questões possíveis, Cunha lhe pergunta primeiramente se era casado, podemos inferir que o interrogatório já estabelece de princípio o tópico das questões. Nesse contexto, perguntar se o interrogado era casado pressupõe duas coisas, que se confirmarão no desenrolar da cena: 1) ser casado é uma afirmação de sua própria masculinidade; 2) ser casado implica ser amadurecido, responsável.

Sua segunda pergunta confirma o pressuposto de que o homem casado reforça e ostenta sua masculinidade: Cunha adentra ainda mais na vida íntima de Arandir, perguntando-lhe se “gostava de mulher”. Note-se o extremo realismo dessa cena, na medida exata em que o dramaturgo procura, aqui, oferecer a representação mais fiel do ambiente policial, predominantemente masculino. Com essa pergunta, no tom em que é feita, o delegado procura constranger Arandir, o que consegue. Há uma expressão popular, própria do universo masculino, que parece estar subentendida no contexto de fala das personagens — Cunha age

como se estivesse ordenando a Arandir: “Vamos ter uma conversa de **homem** para **homem!**”. Percebendo que Arandir está atônito, Cunha e Amado Ribeiro procuram confundir ainda mais o rapaz, lançando-lhe perguntas indiscretas sobre sua experiência com mulheres.

Amado Ribeiro censura duas vezes o interrogado. Primeiramente, critica Arandir por estar em lua-de-mel e beijar um homem na rua. Apesar de ser um valor simbólico nas mais diversas culturas e nos mais variados períodos históricos, a lua-de-mel assume o caráter idealista do Romantismo que, até hoje, faz parte do substrato ideológico do sistema familiar pequeno-burguês. Trata-se de um período sagrado do casamento; infringi-lo corresponde, pois, a atentar contra algo sagrado. Arandir estaria corrompendo a sacralidade da lua-de-mel, fazendo algo que não era digno de um homem: beijar outro homem. Não bastasse isso, o faz publicamente, num espaço muito freqüentado pelos transeuntes, tornando seu ato um *show*. De acordo com os códigos morais rígidos da burguesia, é comprensível, apesar de não aconselhável, que um homem e uma mulher se beijem na rua; dois homens, no entanto, constitui um escândalo e, por extensão, um espetáculo. Amado Ribeiro critica Arandir pelo *show* oferecido naquela manhã, mas se vale desse *show* para elaborar uma matéria ‘espetacular’, no que de mais sensacionalista o termo pode conter.

Aqui vale retomar, mais uma vez, as questões que Van Dijk (2003) salienta como fundamentais para o estabelecimento de um conjunto de crenças ideológicas. O interrogatório do delegado e do repórter explicita uma adesão total dessas personagens ao conjunto de crenças sobre ser masculino. Pela natureza dos questionamentos, naquele momento, num dado distrito policial, Cunha e Amado implicitamente expressam que Arandir, agindo como agiu, não pertence ao grupo masculino, pois: 1) fez o que um homem não deve fazer — beijar outro homem na boca; 2) estaria sentindo desejo por outro homem, o que é inconcebível num “macho” que se preza; 3) prefere beijar outro homem a viver plenamente a lua-de-mel com a esposa; 4) acha que é bom e normal beijar publicamente um homem na boca; 5) finalmente, não acede aos pressupostos do grupo de “homens”. A última pergunta de Amado Ribeiro, em (4), por exemplo, procura investigar até que ponto Arandir acha natural beijar um homem na boca.

É revelador que as respostas de Arandir parecem não ser ouvidas pelos inquiridores. Apesar de negar qualquer impulso homoerótico, afirmando ser casado, Arandir é recriminado pelo beijo. Certamente Cunha e Amado Ribeiro estão jogando com Arandir, fechando-lhe o cerco, de forma que não houvesse outra possibilidade de interpretação senão que Arandir beijou outro homem porque era “invertido”. Isso contribuiria para o sucesso do furo jornalístico e daria razões à polícia de combater atos ilícitos. Contudo, em última análise, é o beijo “abjeto” que está sendo punido, castigado.

Não obstante se valer de uma lente realista, na pintura de algumas cenas, como já mencionamos, Nelson Rodrigues transcende a estética realista e constrói um quadro que, pela composição da cena, prenuncia os efeitos expressionistas da peça. Destaquemos, nas didascálias a seguir, o contraste entre a figura de Arandir (texto 5) e a dos interrogadores (texto 6):

(5)

(Luz sobre o distrito policial. Arandir acaba de ser interrogado. Uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro. Arandir ergue-se no momento em que aparecem, na sala do comissário, o Cunha e o Amado Ribeiro.)

(...)

(Arandir senta-se, une os joelhos.)

(...)

ARANDIR (com sofrida humildade)

(...)

ARANDIR (atarantado)

(...)

ARANDIR (quase chorando)

(...)

(Arandir olha, ora o Cunha, ora o Amado. Silêncio.) (RODRIGUES, 1993, pp. 950-953)

(6)

CUNHA (lançando a pergunta como uma chicotada)

(...)

CUNHA (num berro)

(...)

AMADO (inclinando-se para o rapaz)

(...)

CUNHA (com agressividade policial)

(...)

CUNHA (mais forte)

(...)

(Cunha ergue-se.)

(...)

CUNHA (aos berros)

(...)

CUNHA (exagerando) — Por essas e outras é que a polícia baixa o pau. E tem que baixar!

(...)

AMADO (furioso) (RODRIGUES, 1993, pp. 951-953)

A didascália, como já dissemos, é um elemento constitutivo do texto dramático. Não obstante sua rara ocorrência em textos anteriores ao século XIX, representa, para a dramaturgia moderna, sobretudo a do século XX, um componente fundamental para explicitar as condições de enunciação. Aliás, o papel metalingüístico da didascália consiste, sobretudo, nas duas funções básicas que ela desempenha na escrita dramática. Ela apresenta as condições de produção da fala, considerando que a enunciação oral contempla não somente os enunciados lingüísticos, mas também os elementos não-lingüísticos, como os paralingüísticos e os extralingüísticos. Assim, podemos dizer que as didascálias desempenham o papel de indicar ao leitor os traços

característicos da comunicação não-verbal, a fim de que a compreensão do enunciado lingüístico se faça de forma mais abrangente, tendo em vista o contexto enunciativo total. Ao mesmo tempo, a didascália apresenta as condições de produção da cena, considerando que o diálogo teatral é uma construção lingüística com finalidades estéticas. Essa ambigüidade que encerra o conceito de didascália nos reporta à duplicidade própria da natureza enunciativa do texto dramático. Segundo Maingueneau (1996, p. 159), o traço característico da escrita teatral é a sua duplicidade, que se verifica em duas situações de enunciação simultâneas: 1) o autor se dirige a um público mediante a **representação**, que constitui o ato de enunciação; 2) na situação representada, “as personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação”. No momento da leitura, o leitor deve apreender os enunciados sob dois aspectos: enquanto diálogo entre personagens (ou entre personagem consigo mesma, no caso do monólogo) e enquanto diálogo entre autor e seu público ouvinte/leitor.

Gallèpe (1997) distingue quatro grandes grupos de didascálias em função de sua incidência: metaenunciativo; meta-interacional; meta-situacional; e técnico. Para os propósitos de nossa análise, tomemos como foco o segundo grupo, ou, mais precisamente, as didascálias centradas sobre o não-verbal. Apesar de elas constituírem diversos tipos de referência, Gallèpe (1997) registra apenas oito: olhar; postura; mímica; atividades paraverbais; kinésica; proxémica; teor dos propósitos da interação; e intenções do interlocutor. Delimitaremos, para a análise de (5) e (6), as didascálias que se referem às atividades paraverbais, à kinésica e à proxémica⁸¹. Como veremos, e nisso se encontra o sentido da análise, esses signos não-verbais podem ser apreendidos como veículo do implícito e do não-dito. Os estados emocionais do locutor, em conexão com os valores ideológicos, são suscetíveis de virem à tona através da postura, da entonação, dos gestos, da proximidade dos corpos dos falantes.

Em (5), as didascálias apontam para os movimentos e posturas corporais de Arandir, e suas atividades paraverbais. Assim, Arandir *ergue-se no momento em que aparecem, na sala do comissário, o Cunha e o Amado Ribeiro* e, com a ordem de Cunha para se sentar, *Arandir senta-se, une os joelhos*. Todos os seus movimentos corporais confirmam a imagem delicada e passiva que a própria didascália deixa prever, quando descreve a personagem como uma *figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro*. Essa suscetibilidade é ainda mais reforçada na cena quando lemos nas didascálias que Arandir ora fala *com sofrida*

⁸¹ Tomando por base as concepções de Cosnier; Brossard (1984) e Scherer (1984), entendemos por atividades paraverbais os signos não-verbais que participam, juntamente com os verbais, da estruturação do enunciado oral, tais como inflexões, alterações de volume, entre outros. Por kinésica, estamos querendo referir os movimentos, ou seja, os modos de mover e de utilizar o corpo. O termo proxémica, enfim, está sendo usado para se referir à relação dos interlocutores com o espaço.

humildade, ora atarantado, ora quase chorando. Como já foi dito, a própria situação é constrangedora. Além disso, o delegado detém, naquele ambiente, o poder de decidir sobre a liberdade de Arandir, assim como Amado Ribeiro, que abusa do poder sobre o outro, com o apoio do delegado, chegando a humilhar o interrogado. É normal que, inserido nesse contexto, qualquer homem se colocaria numa posição de passividade ou de respeito à hierarquia; caso contrário, seria punido por “desacato à autoridade”. No entanto, é relevante a reunião, feita pelo dramaturgo, de uma série de signos que referem a fragilidade física e psicológica da personagem Arandir, o qual se encontra numa situação em que o poder concedido à ação dos policiais se sustenta por pressupostos ideológicos da masculinidade.

Em (6), movimentos, posturas, usos do corpo no espaço mostram que as personagens Cunha e Amado Ribeiro se encontram numa posição ativa. O poder policial e masculino assegura-lhe a autoridade. Há duas menções nas didascálias do uso que as personagens fazem do corpo no espaço: Amado Ribeiro, *inclinando-se para o rapaz*, pretende intimidá-lo, pois sabe que ali, de acordo com o jogo armado, ele se encontra indefeso. Cunha, demonstrando impaciência pelo fato de o rapaz estar desviando o rumo da “conversa”, pelo menos do ponto aonde o delegado deseja chegar, *ergue-se*. O movimento ascendente, nesse contexto de fala, veicula uma informação implícita: o delegado quer demonstrar poder a Arandir, o que é reforçado quando Cunha interrompe a fala do interrogado [“ARANDIR — Mas doutor! Já estava aberto o sinal amarelo quando o lotação.// CUNHA — Ó rapaz! O lotação não interessa. Compreendeu? Não interessa. O que interessa é você.” (RODRIGUES, 1993, p. 952)]. Além desses elementos kinésicos e proxemáticos, as inflexões e as ações ilocucionais de suas falas, descritas nas didascálias, reportam-nos à agressividade masculina, ativa. Cunha lança uma pergunta *como uma chicotada* (atente-se para o símbolo fálico do chicote, objeto de tortura física), fala *num berro, com agressividade policial, cada vez mais forte, aos berros, exagerando*. Apesar de essas ações serem conhecidas ou reconhecidas por nós ao nos reportarmos a alguns ambientes policiais, assumem, no contexto da peça, proporções quase caricaturais, em razão do acúmulo de signos numa mesma personagem e numa mesma cena. Além disso, traem um discurso que se vale de valores ideológicos masculinos: deve-se tratar assim o sujeito homem que não acede a “nossos interesses”, o *não-eu, o outro*.

A composição da cena, como se pode ler a partir das indicações das didascálias, acentua o contraste entre as disposições espaciais das personagens e a postura corporal, por um lado, de Arandir, por outro, de Cunha e Amado Ribeiro. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1988) designa pelo termo metafórico “lugar” [*place*] o espaço ocupado por cada um dos interlocutores no processo de interação. Esse “lugar” estruturará suas relações interpessoais. Há sempre um que se

coloca numa posição “superior” [*haute*], de dominante, enquanto o outro é colocado numa posição “inferior” [*basse*], de dominado. Evidentemente, esses lugares são determinados no contexto interacional e reforçados por estratégias lingüísticas. O dramaturgo amplifica a imagem do dominador ativo e do passivo subjugado e indefeso. Projetando essa imagem para a cena, perceberíamos que ela geraria um efeito visual perturbador, contribuindo para o caráter expressionista da peça. Arandir é mergulhado numa trama e não comprehende por que se encontra naquela situação, o que nos faz lembrar a angústia vivida pela personagem kafkiana, Joseph K., que é acusado de algo cujas razões ele e o leitor do romance desconhecem⁸². No caso de *O beijo no asfalto*, nós, leitores, sabemos por que Arandir está passando por aquilo que constituirá sua ruína moral.

A matéria de Amado Ribeiro é veiculada no jornal do dia seguinte, com a manchete, na primeira capa: *Beijo no Asfalto*. Reforçando os valores morais hegemônicos da massa, esse tipo de jornal, do qual *Última Hora* foi apenas um exemplo, catalisa as emoções dos leitores, despertando-as com espetaculares denúncias do que se chama atentado à ordem pública. A publicação da notícia desperta indignação em diversas personagens que participam direta ou indiretamente da vida do acusado. Em seu trabalho, Arandir se torna alvo de chacota por parte de seus companheiros. Sabe-se que o “homossexual” na sociedade brasileira, além de ser ainda hoje vítima de violência física, costuma estar submetido a gracejos e piadas as mais grosseiras. Werneck, colega de trabalho de Arandir, chama-o de viúvo e, maliciosamente, coloca a dúvida: “Ou viúva! Beijou o sujeito na boca. O sujeito morreu. É a viuvez. Batata!”, isso depois de anunciar: “Rapaz! A tua viuvez está aqui! Em manchete! (...) Em manchete, rapaz!” (RODRIGUES, 1993, p. 961). Arandir é colocado no lugar do *outro*, mediante estratégias discursivas que apelam para a ironia, para o sarcasmo, para o humor sardônico. Quando chama seu colega de “viúva”, Werneck faz realçar a crença de que um homem que beija outro faz papel de mulher, logo não se insere no grupo masculino. Como Arandir é biologicamente um homem, o título de viúva gera o riso, uma vez que apela para o caráter ridículo que a personagem estaria assumindo socialmente. O que não pertence à formação discursiva própria do discurso masculino hegemônico é passível de censura, restrições. Esse sujeito, que ocupa o lugar do *outro*, é visto por seu grupo como diferente e, por isso, discriminado. A indignação por parte de quem o rodeia vem do fato de que Arandir oferecia uma imagem positiva de si — era um homem casado, em lua-de-mel, e tinha, aparentemente, uma vida social conforme o que se espera de um homem — e essa imagem foi contradita pelas informações que de sua pessoa o jornal divulgou. Essa indignação é flagrante quando Werneck, sardonicamente, reclama por Arandir ter escondido a notícia da morte do

⁸² Kafka (1992).

amante: “Mas então, seu Arandir! O senhor! (...) Você fica viúvo e não avisa, não participa?” (RODRIGUES, 1993, p. 961). Sua fala pressupõe, pelo uso dos verbos ‘avistar’ e ‘participar’, que Arandir mentia para os outros, “escondendo” um lado de sua vida não equivalente à imagem que todos tinham dele.

Em vez de encontrar refúgio e conforto no lar, Arandir enfrenta conflitos com sua esposa, Selminha, que redundarão, no terceiro ato, na separação do casal. Vale, por ora, analisarmos as falas de Selminha, a fim de investigar a forma como ela expressa as crenças hegemônicas sobre a masculinidade e como se vale delas para recriminar o marido. Citemos os dois seguintes diálogos do segundo ato da peça, quando, depois de ter lido a matéria sobre o beijo no asfalto, ela conversa com o marido, que estivera o dia fora:

(7)

SELMINHA (*fora de si*) — Você reagiu?

ARANDIR — Eu não podia! Eu não!

SELMINHA (*furiosa*) — Você devia lhe ter quebrado a cara!

ARANDIR — Até o chefe. Falou comigo, e olhava para mim. Estava espantado. Espantado. Eu tive a impressão. É um bom sujeito. Um homem de bem. Não sei, mas tive a impressão de que tinha nojo de mim, como se eu!

SELMINHA (*segurando-o com energia*) — Arandir!

ARANDIR — Querida

SELMINHA — Como tua mulher, eu te peço. Você vai lá amanhã e quebra. Quebra mesmo! A cara do sujeito!

ARANDIR — Eu acho, entende? Acho que, nunca mais, em emprego nenhum. Acho que em todos os empregos, os caras vão me olhar como se. As mesmas piadinhas, em toda a parte. (RODRIGUES, 1993, p. 970)

(8)

SELMINHA (*com surda irritação*) — Primeiro, responde. Preciso saber. O jornal botou que você beijou.

ARANDIR — Pensa em nós.

SELMINHA — Com outra mulher. Eu sou tua mulher. Você beijou na...

ARANDIR (*sôfrego*) — Eu te contei. Propriamente, eu não. Escuta. Quando eu me abaixei. O rapaz me pediu um beijo. Um beijo. Quase sem voz. E passou a mão por trás da minha cabeça, assim. E puxou. E, na agonia, ele me beijou.

SELMINHA — Na boca?

ARANDIR — Já respondi.

SELMINHA (*recuando*) — E por que é que você, ontem!

ARANDIR — Selminha.

SELMINHA (*chorando*) — Não foi assim que você me contou. Discuti com meu pai. Jurei que você não me escondia nada!

ARANDIR — Era alguém! Escuta! Alguém que estava morrendo, Selminha. Querida, olha! (*Arandir agarra a mulher. Procura beijá-la. Selminha foge com o rosto*) Um beijo.

SELMINHA (*debatendo-se*) — Não!

(*Selminha desprende-se com violência. Instintivamente, sem consciência do próprio gesto, passa as costas da mão nos lábios, como se os limpasse.*)

ARANDIR — Você me nega um beijo?

SELMINHA — Na boca, não! (RODRIGUES, 1993, p. 970-971)

Arandir revela à esposa que abandonara o emprego, porque, depois da matéria do *Última Hora*, seus colegas haviam-no insultado e ridicularizado. É ostensiva a indignação de Selminha diante do que seu marido acabara de contar, daí o diálogo que se desenvolve em (7). De acordo com a didascália que apresenta a personagem no primeiro ato da peça, sabemos que Selminha é *a imagem fina, frágil de uma moça, de uma intensa feminilidade* (RODRIGUES, 1993, p. 946). Nelson Rodrigues constrói a personagem de forma a realçar-lhe a feminilidade, mostrando, com isso, que ela corresponde às representações socialmente construídas sobre a imagem feminina. Os adjetivos empregados para qualificar o perfil da personagem reforçam a crença de que mulher é frágil e precisa da proteção do marido. Por essa razão, sua dignidade feminina é afetada quando as pessoas que estão em seu entorno tomam conhecimento, por meio de uma matéria espúria, do beijo que seu marido dera num homem, o qual, pelo teor da notícia, era provavelmente amante de Arandir. Ela duvida do conteúdo da matéria, mas começa, a contragosto, a identificar indícios que comprovavam a verdade da acusação. Um desses indícios foi o fato de Arandir não ter reagido, como homem, às brincadeiras dos colegas de trabalho. Além disso, ainda pediu demissão do emprego.

Mas o que se espera de um homem nessas horas? Ele deverá fazer valer a sua honra e, de acordo com a ideologia dominante, a honra de um homem está relacionada também à sua

heterossexualidade. Ferido em sua honra, como, no caso, ser alvo de piadinhas a respeito da sua sexualidade, o homem deve desfarrar-se e enfrentar o acusador, preferencialmente partindo para uma disputa física. É o que se subentende da fala de Selminha, quando diz, *furiosamente*, que Arandir **devia lhe ter quebrado a cara!** (grifo nosso). O uso desse modalizador indica o grau de imperatividade que o enunciador (Selminha) atribui ao conteúdo proposicional. Ou seja, **era preciso** que Arandir espancasse quem o tinha “ofendido”, quem tinha duvidado de sua “honrosa” orientação sexual. A modalização, aqui, é um elemento metadiscursivo e, como tal, expressa a posição ideológica do enunciador diante do conteúdo de seu enunciado. Selminha faz parte da opinião pública de que o homem deve honrar sua heterossexualidade.

Do papel de mocinha *frágil*, Selminha passa a assumir o papel “ativo” de defensora da honra de seu marido. E insiste, pedindo ao marido que voltasse ao trabalho e quebrasse a cara de quem o ofendera. A didascália informa que Selminha está *segurando* Arandir *com energia*, o que chama a atenção para a postura ativa e viril da esposa. No terceiro ato, questionada por Cunha e Amado Ribeiro a respeito da homossexualidade de Arandir, Selminha defende a honra do marido, com uma fala que já chocou muita gente da platéia, como vimos no capítulo anterior — “Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, quinze em quinze dias. Mas meu marido todo o dia! Todo o dia! Todo o dia! (*num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem!” (RODRIGUES, 1993, p. 970). Ela reforça como verdadeira a relação inquestionável entre ser homem e ser heterossexual.

Todavia, se para a esfera pública Selminha se empenha em defender Arandir das falsas acusações, na vida privada ela o questiona e demonstra nojo pelo fato de ele ter beijado um homem na boca, como podemos observar em (8). Sua repulsa é tanta, que ao pedir ao marido para confirmar a versão do jornal, suspende a frase sem conseguir articular o nome “boca” — “Eu sou tua mulher. Você beijou na...” (atente-se para a marca formal da reticência). É inconcebível para a personagem imaginar que seu marido beijara um homem na boca. Isso contraria a crença que ela tem do que vem a ser um homem e frustra todas as suas expectativas a respeito do casamento. Ela não comprehende a explicação de Arandir e fixa-se apenas no beijo. Um beijo proibido. Selminha carrega consigo as representações socialmente compartilhadas e geradoras da opinião pública hegemônica. Como ela mesma, depois, vai expressar para Dália (no terceiro ato): “Uma coisa que me dá vontade de morrer. Como é que um homem pode desejar outro homem” (RODRIGUES, 1993, p. 984). Com isso, ela faz com que valores da esfera pública interfiram na sua vida privada com Arandir.

De acordo com nossa concepção, a ideologia afeta as estruturas mentais que intervêm na produção e composição de discursos, e interferem nas representações que os sujeitos constroem

da realidade e do contexto social. No contexto da peça rodriguiana, a adesão incondicional de Selminha ao sistema de crenças pequeno-burguês não a permite processar e dar sentido ao que o marido fizera. Seu discurso se manifesta, inclusive, pelas reações corpóreas. Ela recusa o beijo que o marido lhe quer dar, desprendendo-se, segundo a didascália, *com violência e, instintivamente, sem consciência do próprio gesto, passando as costas da mão nos lábios, como se os limpasse*. O beijo, que antes era concebido como símbolo sagrado da união espiritual entre os dois, se torna profano e abjeto. O beijo no atropelado deixou uma nódoa indelével na relação conjugal, com a qual Selminha nutria a expectativa de uma vida “normal” e feliz. Ela confessa à irmã, no terceiro ato da peça, que não quer mais ver Arandir e justifica sua decisão: “Se eu for, já sei. Ele vai querer beijar. Na certa. Eu não quero um beijo sabendo que. (*hirta de nojo*) O beijo do meu marido ainda tem a saliva de outro homem!” (RODRIGUES, 1993, p. 984). Selminha marca a homoafetividade como uma *alteridade*. Mesmo sabendo que seu marido pode ter sido vítima de calúnia e difamação, repugna-lhe saber que o beijo foi real e confessado pelo próprio Arandir. O beijo era imperdoável. O casamento se desfaz sem que Selminha viesse a compreender as razões do marido.

A nosso ver, Arandir faz parte da gama das personagens mais intensamente expressionistas da obra teatral de Nelson Rodrigues. Levado por um impulso íntimo momentâneo, realiza um ato que será decisivo para o seu mergulho no abismo. Liberando os “demônios” que carrega dentro de si, a personagem trilhará por um caminho que a levará ao aniquilamento. Na opinião de Magaldi (1992, p. 34), Arandir “cumpre a caminhada do equívoco, até o aniquilamento final, imposto pela sociedade”. O equívoco é que, em nome do impulso, Arandir é levado a fazer algo que a sociedade condena. E segue sua *via crucis* até a crucificação final. A *via crucis* corresponde ao sofrimento vivido por Arandir em virtude da publicidade de seu ato (divulgação da notícia pelo jornal), a acusação de que ele era homossexual (quando ele simplesmente não se considerava um) e a incomunicabilidade com seus conhecidos, que nunca o escutavam.

Há três momentos em que Arandir tenta explicar a seus acusadores (às personagens que o acusam de homossexualismo) as razões de seu ato. Apesar de um pouco longas, vale conferir as citações abaixo:

(9)

[...] Arandir tem um repelão selvagem.]

ARANDIR — Era alguém! Alguém! Que morreu! Que eu vi morrer! (RODRIGUES, 1993, p. 953)

(10)

ARANDIR (*sôfrego*) — Eu te contei. Propriamente, eu não. Escuta. Quando eu me abaxei. O rapaz me pediu um beijo. Um beijo. Quase sem voz. E passou a mão por trás da minha cabeça, assim. E puxou. E, na agonia, ele me beijou.
(...)

ARANDIR — Era alguém! Escuta! Alguém que estava morrendo, Selminha. Querida, olha! (*Arandir agarra a mulher. Procura beijá-la. Selminha foge com o rosto*) Um beijo. (RODRIGUES, 1993, pp. 970-971)

(11)

ARANDIR (*repetindo para si mesmo*) — [...] Me chamam de assassino e. (com súbita ira) Eu sei o que “eles” querem, esses cretinos! (bate no peito com a mão aberta) Querem que eu duvide de mim mesmo! Querem que eu duvide de um beijo que. (baixo e atônito, para a cunhada) Eu não dormi, Dália, não dormi. Passei a noite em claro! Vi amanhecer. (com fundo sentimento) Só pensando no beijo no asfalto! (com mais violência) Perguntei a mim mesmo, a mim, mil vezes: se entrasse aqui, agora, um homem. Um homem. E. (numa espécie de uivo) Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que. (*Arandir passa as costas da mão na própria boca, com um nojo feroz*) Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés! Beijei porque! Alguém morria! “Eles” não percebem que alguém morria?

(...)

ARANDIR (*numa alucinação*) — Dália, faz o seguinte. Olha o seguinte: diz à Selminha. (*violento*) Diz que em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! (*furioso*) Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo (*grita*). Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (RODRIGUES, 1993, p. 986)

Em (9), Arandir se encontra na delegacia, durante a cena já analisada nos exemplos (4), (5) e (6). Depois de ser submetido a toda sorte de humilhação, Arandir termina a cena gritando, *num repelão selvagem*, a fala citada no exemplo (9). Como já referimos, Jurandir Freire Costa (1995; 2002) discute o surgimento do conceito de *homossexual*, identificando suas origens no berço da Idade Moderna, com a ascensão política da burguesia européia. O termo, que primeiramente qualificou as práticas sexuais “anormais” de sujeitos do mesmo sexo biológico, passa a assumir um caráter ontológico, referindo-se, essencialisticamente, ao próprio sujeito que realiza tais práticas. Como herói ingênuo dentro de um mundo de valores morais pré-fixados, Arandir realiza um ato que, de acordo com o sistema de crenças de seu grupo, é imediatamente caracterizado como de um “homossexual” e, por isso, a personagem deve ser exposta à opinião pública. Vimos há pouco que Amado Ribeiro e Cunha se valem dessas mesmas crenças para coagir Arandir a confessar sua homossexualidade. Este, diante da pressão que as outras personagens estavam fazendo, reage *num repelão selvagem* às acusações, gritando suas razões.

Primeiramente, Arandir nega a condição de alteridade que os outros estavam querendo lhe imputar. Respondendo às perguntas dos interrogadores, diz que é casado há um ano, que amava a esposa. O ímpeto de negar a acusação advém do fato de, primeiramente, ele não se sentir homossexual. Como podemos ler no exemplo (11), Arandir, num ambiente já privado, diante apenas de sua cunhada, confessa: “Perguntei a mim mesmo, a mim, mil vezes: se entrasse aqui, agora, um homem. Um homem. E. (*numa espécie de uivo*) Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que.” Ele poderia estar querendo salvaguardar, diante da cunhada, uma imagem falsa de si. No entanto, o teor da conversa, no contexto da cena, é tão sincero, que não teríamos indício para concluir que a personagem está se enganando e enganando os outros.

Em segundo lugar, a personagem, no contexto cultural e histórico em que se encontra, sabe que receber a pecha de “homossexual” selaria o destino de um homem na sociedade: um destino amargo, solitário, em que o sujeito será discriminado como diferente, doente, anormal. Nem a calúnia nem o desprezo social Arandir os queria. A personagem compartilhava, também, do sistema de crenças hegemônico sobre o assunto (note-se, no diálogo com Dália, como a didascália indica um signo não-verbal que a personagem expressa para garantir que nunca beijaria um homem qualquer — *numa espécie de uivo*, ou seja, repugna-lhe a idéia). Daí seu “repelão selvagem”.

No entanto, essas parecem ser as razões mais imediatas de sua reação. As razões mais profundas encontram-se, na verdade, no conteúdo do próprio enunciado: *Era alguém! Alguém! Que morreu! Que eu vi morrer!* Esse mesmo enunciado, expresso de forma ligeiramente diferente, é proferido quando a cena se passa na casa de Arandir e ele está procurando justificar-

se para a esposa, como está citado no exemplo (10) — *Era alguém! Escuta! Alguém que estava morrendo, Selminha*. Arandir foi tomado por um sentimento puro, caridoso, que o levou a beijar a boca de um moribundo. Se buscarmos o eco desse sentimento numa versão rabínica, segundo a qual *certos justos, tal como Moisés, foram poupadados da agonia e da morte, tendo partido do mundo terrestre no arroubo extático do beijo de Deus*, como menciona Chevalier; Gheerbrant (1993), podemos compreender que a personagem foi movida por um impulso que a ela significava algo sagrado. O beijo num moribundo é expressão máxima do sentimento de piedade e de solidariedade que Arandir acreditou vivenciar. Arandir, por um curto momento, abdicou do sistema de valores morais da sociedade que o circundava para vivenciar o que era a mais pura manifestação de amor pelo outro: um beijo em alguém que estava morrendo.

É significativo o uso do pronome indefinido *alguém*, por não ser marcado pelo feminino ou masculino; ou seja, o pronome funciona como dêitico, que adquire valor semântico quando inserido num contexto específico. O beijo se justifica, para a personagem, por ter sido dado não num sujeito do sexo feminino ou masculino, mas numa *pessoa*, e, vale salientar, de uma pessoa que estava à beira da morte. Arandir, em suas explicações, sempre se refere ao beijo que dera em *alguém*. Naquele momento, a personagem vivencia uma experiência e uma consciência existencial, ao perceber que outro ser humano, como ele, estava morrendo nesse plano da existência, o que veio a sensibilizar profundamente Arandir. O beijo foi uma atitude instintiva, pelo que narram as personagens, mas um instinto guiado pelo sentimento existencial de aliviar as dores, angústias e sensação de desamparo de *alguém* que está prestes a morrer. Parece claro que, numa explicação de ordem psicanalítica, o sentimento e o ato da personagem podem ser interpretados como manifestação do narcisismo [leia-se quando fala a Dália: “Por um momento, eu me senti bom! (furioso) Eu me senti quase, nem sei!]⁸³. Satisfaz à personagem sentir-se solidário com alguém, saber que alguém pode depender de sua solidariedade, sobretudo no momento em que esse alguém está morrendo.

Na mentalidade pequeno-burguesa, como a que insiste ainda hoje em se manter na cultura brasileira, um beijo na boca entre dois homens significa um ato homossexual⁸⁴. A opinião pública, herdeira dos valores burgueses sobre a masculinidade, não admite a pureza de um beijo que um homem dá a outro, mesmo sendo esse outro uma pessoa que vai morrer. O discurso de Arandir ultrapassa as restrições características do campo discursivo majoritário, do discurso

⁸³ Sobre esse viés específico, ler Martuscello (1993).

⁸⁴ É relevante situar tal mentalidade em culturas como a brasileira, pois o beijo é simbolizado de diferentes maneiras nas mais diversas culturas. Só para citar dois exemplos, que poderão ser facilmente reconhecidos, na Rússia é normal dois homens se saudarem com um beijo na boca; no Kazakistão, o beijo na boca entre dois homens significa um ato viril, ao passo que o beijo na face é algo de natureza íntima.

masculino pequeno-burguês. A interincompreensão se estabelece não pela negação do discurso do *outro*, mas pela interpretação de alguns *semas* do discurso alheio, de acordo com a formação discursiva do discurso que se toma como referência. Arandir não é ouvido pelos outros porque seu ato é interpretado pela opinião pública como algo execrável. Seu discurso é apreendido apenas no que equivale às forças semânticas da formação discursiva que a opinião pública compartilha: é apenas retida a confissão do acusado de que dera um beijo noutro homem. Essa confissão basta para a mesma formação discursiva atribuir o sentido de que se tratava de um caso de pederastia. Tomando como parâmetro o discurso sobre a masculinidade, as razões que Arandir procura dar aos outros não são processadas pela formação discursiva vigente.

Essa interincompreensão gera, na peça, uma situação de incomunicabilidade. Impossibilitadas as vias de interação entre os dois discursos, as personagens não conseguem se comunicar. Por um lado, a opinião pública, que se sustenta em crenças muito particulares e hegemônicas sobre o que vem a ser homem; por outro, Arandir, que ostenta um discurso baseado na pureza dos sentimentos, na piedade, na solidadriedade, independentemente de estarem sendo dirigidos a um homem ou a uma mulher. Pureza, piedade, solidariedade constituem *semas* de um discurso religioso, mas a religiosidade de Arandir se expressa mediante um discurso que valoriza atos inaceitáveis para a ideologia geral da opinião pública.

No momento em que constata sua absoluta solidão, quando Dália vem informá-lo de que Selminha não mais o quer ver, Arandir mergulha em sua própria intimidade atormentada e começa a proferir um discurso sentencioso, quase num delírio [diz à Selminha. (*violento*) Diz que em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. (...) É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo (*grita*). Eu não me arrependo! Eu não me arrependo!]. Trata-se do reconhecimento por parte da personagem: ninguém entende nem nunca entenderá o valor de seu ato (lembremos que, no exemplo 7, Arandir chega a dizer para a esposa: “Acho que em todos os empregos, os caras vão me olhar como se. As mesmas piadinhas, em toda a parte”). Revoltado, Arandir renega a opinião pública e diz não se arrepender. Sua sensação de aniquilamento faz com que se sustente ainda no valor sagrado de seu ato, que não é entendido pelos outros.

Mas o destino trágico da personagem precisa ser ainda rematado. Como diz Magaldi (1992, p. 34), “é necessário conspurcar tudo: se ninguém é inocente, eu me eximo de meu pecado. Esse raciocínio conduz ao sacrifício de Arandir, assassinado pela coletividade, que utilizou a mão do sogro”. Sem que isto implique uma comparação forçada, acreditamos que o destino de Arandir tem um paralelo com a vida de Jesus Cristo. Incompreendido pelas pessoas pecadoras e detentoras do poder no plano terreno, Jesus Cristo é condenado à crucificação. De

acordo com o discurso do Novo Testamento, Jesus morreu por incentivar e pregar o amor ao próximo, assim como por cultivar o bem entre os homens. Arandir diz ter sido o beijo a única coisa que o salva e, em nossa interpretação, ele subentende que essa salvação o livrará do mal, da mesquinhez e da corrupção dos valores humanos consagrados. Amado Ribeiro teria sido o seu Pilatos, entregando-o à opinião pública, que decide por crucificá-lo. Considerando que o discurso religioso sempre atravessa o discurso dramático do autor, não nos parece de todo absurda essa comparação.

Embora Green (2000) considere Arandir homossexual, estamos convictos de que o único “homossexual” da peça é o sogro, Aprígio⁸⁵. Nelson Rodrigues deixa para revelar essa informação no final da peça, momentos antes de as cortinas se fecharem, numa espécie de *coup de théâtre*. O sogro, que sempre implicara com o genro, em vez de ódio, sentia por ele amor. No entanto, apesar do lance melodramático que o final da peça comporta, com a revelação de que Aprígio sempre amara o genro e a morte de Arandir — um tiro disparado pelo sogro —, Nelson Rodrigues deixa, ao longo do texto, alguns indícios que apontam para o remate da história⁸⁶. No entanto, só compreendemos as pistas oferecidas pelo dramaturgo quando nos deparamos com a revelação de Aprígio e recapitulamos os fatos. Então percebemos que Aprígio tinha um comportamento por vezes muito estranho, e isso era expresso não somente pela sua fala, mas também pelas indicações das didascálias. Citemos, a título de exemplo, alguns trechos da peça que funcionam como índices dos sentimentos de Aprígio:

(12)

(E então, sozinho com a filha mais velha, Aprígio anda de um lado pra outro e vai falando. Sente-se, em tudo o que começa a dizer, uma certa perplexidade e, mesmo, uma surda irritação.) (RODRIGUES, 1993, p. 947)

⁸⁵ Green afirma que, nos anos 60, surgiram muitos produtos culturais com “temática homossexual”, como livros e peças. O autor comenta duas peças, *Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala, e *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, e conclui que “embora os protagonistas de ambas as peças sofram um preconceito social, a **intenção** dos autores foi despertar a compaixão e a simpatia do público **por sua condição**” (GREEN, 2000, p. 414) (grifos nossos). Primeiramente discordamos que a “temática” de *O beijo no Asfalto* seja a homossexualidade, como já sustentamos antes. Em segundo lugar, não há nenhum indício na peça de que Arandir seja homossexual, como nos faz supor Green quando se refere à “condição” do protagonista.

⁸⁶ Esse desfecho não constitui o que Aristóteles (1987b) chama de *deus ex machina*. Ou seja, não consiste num desfecho que independe da lógica causal dos atos.

(13)

APRÍGIO (*com súbita energia*) — Vem cá. Responde! Você viu o retrato do atropelado? (*suplicante e violento*) Diz! Você o reconheceu? Preciso saber. Olha! Entre as amizades do teu marido. (*mais forte*) Entre as relações masculinas do teu marido, tinha alguém parecido? Alguém parecido com esse retrato? Olha bem! (RODRIGUES, 1993, p. 965)

(14)

APRÍGIO (*violento*) — Escuta! Deixa eu falar, menina! Ontem, eu vim aqui, pessoalmente. Podia ter dado o recado pelo telefone. Mas vim pra te perguntar se. Selminha, eles se conheciam?

(...)

APRÍGIO (*com violência total*) — Não foi o primeiro beijo! Não foi a primeira vez! (RODRIGUES, 1993, p. 966)

Quando Aprígio vai à casa da filha para relatar-lhe o que ocorreu naquela manhã, está profundamente tenso e confuso, como nos indica o exemplo (12). Ora, o leitor atento identifica esse comportamento como estranho, mas não é capaz ainda de tirar conclusões a respeito da personagem. A perplexidade poderia advir do inusitado da cena do beijo. A irritação poderia ter sido provocada pelo preconceito. Quando, em (13), se dirige a Selminha e apela para a memória da filha, pedindo-lhe que se lembrasse do rosto daquele homem, Aprígio mostra-se muito mais preocupado com o morto do que com a homossexualidade do genro. Essa informação para ele se impunha imperativamente, como fica pressuposto pelo uso do modalizador “**Preciso** saber” (grifo nosso). Em (14), volta a fazer a mesma pergunta para a filha: “eles se conheciam?”, insistindo para que ela se lembrasse da fisionomia do atropelado. Depois, se mostra descontrolado, gritando, *com violência total*, que ele sabia não ter sido aquela a primeira vez que o genro beijara um homem. Mas ele não dispunha de indícios para supor isso. Por que essa conclusão? São questões que ainda não ficam claras para o leitor. O esclarecimento vem no final, quando ele se diz apaixonado por Arandir. Compreendemos que o beijo o afetara tanto quanto afetara o protagonista da história. Mas o afetara pelo viés do ciúme.

Aprígio é uma personagem construída a partir da angustiada tensão entre esfera pública e esfera privada. Em sua vida íntima, privada, nutre uma paixão secreta e incontrolável pelo genro. Publicamente é um pai exemplar (a relação afetuosa entre ele e as filhas demonstra isso),

ocupando o espaço que a opinião pública constrói para um “homem” respeitável. A imagem de si que oferece aos outros e os seus sentimentos são inconciliáveis, levando em conta as representações sociais que se tem do “homem”, do masculino. Sem aceitar seus sentimentos homoeróticos, Aprígio desconta sua impotência no gênero, devotando-lhe indisfarçável rancor. No final, a personagem está em crise, sentindo-se traída em seu amor, e decide revelar o que sentia a Arandir. “Sem conseguir conviver com sua homossexualidade confessada”, mata o objeto de seu amor⁸⁷.

Aprígio é vítima de seu próprio sistema de crenças. Participando de uma prática discursiva, vale lembrar, segundo a qual o homem deve se dar ao respeito, não se entregando a sentimentos e comportamentos mórbidos e anormais, jamais poderá admitir, muito menos revelar, seu amor por outro homem.

Muitos críticos reprovara o desfecho de *O beijo no asfalto*, alegando que a peça descamba para um melodrama que enfraquece a ação dramática. Sábato Magaldi foi um dos que se incomodaram com o lance melodramático do final da peça, chegando a confessar isso ao dramaturgo e a aconselhá-lo a mudar o desfecho⁸⁸. Nelson Rodrigues, claro, não mudou, alegando gostar de melodramas.

De fato, considerando que algumas das características estruturais do melodrama são o acúmulo de elementos que contribuem para transbordar as emoções do leitor/espectador e o reconhecimento, que só vem à tona, com muita emoção e lágrimas, nas últimas cenas ou no final do último ato, podemos dizer que *O Beijo no asfalto* é melodramático no momento em que acaba⁸⁹. Do ponto de vista trágico, temos apenas um único reconhecimento, quando Arandir se depara com sua solidão e conclui, sem arrependimento, ter sido o beijo, que considerara um ato tão puro, o responsável pela sua ruína moral. No entanto, Nelson Rodrigues apela para o excesso e, na última cena, revela algo que ainda estava oculto, o que acarretará a morte do protagonista. Tudo isso num tom grandiloquente, de grande emoção.

Estamos convencido, entretanto, de que esse desfecho é muito apropriado e muito produtivo para o tema de *O beijo no asfalto*. A mídia sensacionalista, no contexto da peça, atiçou a opinião pública contra o comportamento de um sujeito que cometera o crime de praticar publicamente sua homossexualidade (depois, com o desenrolar dos fatos, o *Última Hora* chega a sugerir que o atropelamento foi um crime passional, indicando Arandir como o responsável). Fica claro que esse tipo de mídia, sobretudo na época em que Nelson Rodrigues escreveu sua

⁸⁷ A expressão aspeada corresponde à interpretação de Magaldi (1992, p. 34).

⁸⁸ Esse fato se encontra relatado, entre outros, em Magaldi (1993).

⁸⁹ Sobre o melodrama, baseamo-nos no estudo capital de Jean-Marie Thomasseau (2005).

tragédia carioca, não raras vezes é inconseqüente e irresponsável na apuração dos fatos. A personagem Amado Ribeiro é a caricatura dos jornalistas desonestos, capazes de atribuir aos fatos o sentido necessário, mesmo que arbitrário, para garantir o consumo do jornal. Com esse objetivo, os jornais mais populares apostam nas técnicas folhetinescas, a fim de prender o leitor, que deseja consumir formas de entretenimento. Se a demanda apela para o folhetim é porque a vida é, para esse público, passível de um enredo folhetinesco. Não importa se Arandir era ou não homossexual. Não importa se ele empurrara ou não seu amante para debaixo das rodas de um lotação. O que importa é que ele se tornou personagem de um folhetim que, no contexto da peça, está sendo consumido avidamente pela massa de leitores. Em nossa interpretação, o desfecho de *O beijo no asfalto* é muito irônico, pois, ao se valer de estratégias folhetinescas e melodramáticas, mostra que a vida de Arandir se tornou, depois do escândalo do beijo, o enredo de um folhetim. A imprensa popular, como o folhetim, precisa estabelecer o que é o bem e o mal; é capaz de transformar vítimas em criminosos, sujeitos racionais em objetos de consumo (é possível identificar aqui um eco do conceito marxista de processo de alienação). Eis a visão que Nelson Rodrigues nos apresenta em sua peça⁹⁰.

Finalizada a análise, podemos destacar alguns pontos conclusivos a respeito do discurso da masculinidade nas duas peças rodriguianas. Em *Perdoa-me por me traíres*, constatamos que o final trágico da personagem Gilberto se deu pelo choque entre duas vontades: por um lado, o poder instituído, que impõe aos indivíduos um discurso masculino marcado por valores ideológicos precisos — Tio Raul é o representante mais forte desse poder; por outro, o comportamento da personagem Gilberto, cujo discurso, sustentado em determinado momento de sua vida, vai de encontro aos pressupostos do que se deve esperar de um homem. Nelson Rodrigues constrói uma personagem, responsável, inclusive, pela criação da frase-título da peça, que ganha nossa simpatia, não obstante sua cena ter adquirido contornos amplificados pela mente obsessiva de Tio Raul (lembremos que Gilberto, personagem de um passado remoto, só aparece em cena mediante *flashback* realizado por Tio Raul). Tio Raul é porta-voz da opinião pública e reproduz, autoritariamente, os valores consagrados pela sociedade burguesa. Quem ousa infringir os valores que correspondem às crenças sobre o masculino, deve ser punido. Foi o que aconteceu com Gilberto. O poder hegemônico vence seus “detratores”. No entanto, toda a peça é construída de forma que a figura de Tio Raul possa expressar, na esfera privada, o máximo de hipocrisia, obsessão, perturbação. Assim, o leitor nutrirá uma simpatia maior pela

⁹⁰ Em 1998, foi lançado nos cinemas *O Show de Truman*, filme dirigido por Peter Weir. A história se assemelha ao enredo de *O beijo no asfalto*, pois, no filme, Truman Burbank é um homem que, sem o saber, foi tomado como experiência de uma rede televisiva. As câmeras o acompanham vinte e quatro horas por dia, desde o momento em que nasceu até a fase madura da personagem. Truman se torna uma criatura de um *reality show* que conquistou sucesso de público. O filme abre a discussão sobre os limites éticos da mídia televisiva.

personagem Gilberto, contrariamente à antipatia gerada pela figura de Tio Raul. Se no final da peça as máscaras caem e Tio Raul demonstra um comportamento não condizente com o discurso que sustenta, fica-nos a conclusão de que o discurso de Gilberto, mesmo se chocando com a moral pequeno-burguesa, revela uma pureza nostálgica. Mais vale perseguir os sentimentos puros do que negá-los e se subjugar a valores impostos por uma sociedade com interesses bastante particulares. Desconsiderar essa premissa é assumir comportamentos hipócritas (os indivíduos terminam sempre praticando aquilo que condenam) ou psicopatológicos, como foi o caso de Tio Raul. Não obstante isso, o texto de Nelson Rodrigues, ao se valer da personagem Pola Negri, na cena de abertura da peça, revela valores ideológicos que mantêm vínculos com as representações hegemônicas sobre o masculino, pelo menos no que tange ao comportamento sexual da personagem. Apresentada pelo viés do cômico e do ridículo, ela faz parte da tradicional galeria de personagens “homossexuais” que são construídas como *alteridade* pelo olhar androcêntrico da literatura dramática brasileira de então.

O beijo no asfalto, por sua vez, conta a história de um homem que tem sua vida destruída por ter realizado um ato interpretado como de homossexualismo. A imprensa marrom teve papel-chave para mobilizar a opinião pública contra o comportamento desse homem. Nessa peça, Nelson Rodrigues expõe o contraste entre os valores ideológicos e morais de uma sociedade burguesa androcêntrica e os sentimentos mais puros e sublimes de um homem cujo único equívoco foi confrontar-se, de forma não consciente, com a moral masculina vigente. O texto mostra que a opinião pública prevalece sobre comportamentos que não se adequam às crenças hegemonicamente sustentadas pelo grupo social. Arandir acaba morto pelo próprio sogro, que, apaixonado pelo genro, decide eliminá-lo. Aprígio é tão submisso à opinião pública, que opta por silenciar sua paixão, em vez de viver conforme determinam seus sentimentos e desejos íntimos. Apesar disso, o dramaturgo desperta nos leitores compaixão e simpatia pelo protagonista, Arandir. Ao tomar partido contra a atitude de vigilância opressora por parte da moral machista, Nelson Rodrigues abre espaço para uma valorização dos sentimentos humanos, sobretudo quando são bem intencionados e, contraditoriamente, mal interpretados.

Ao contrário do que ocorreu com a personagem Pola Negri em *Perdoa-me por me traíres*, o homossexualismo de Aprígio não é tomado, a nosso ver, como objeto de riso, do ridículo. A afetação e a extrema feminilidade da personagem, no primeiro caso, despertam o olhar sarcástico e contundente da própria enunciação, o que nos abre uma brecha para investigar valores morais próprios do dramaturgo, que viveu num período em que a “bicha”, por não se dar ao respeito (ou seja, por não obedecer à ordem moral vigente), torna-se objeto de escárnio. Em *O beijo no Asfalto*, Aprígio tinha um comportamento sóbrio, condizente com as representações

socialmente construídas sobre o homem, apesar de nutrir um sentimento que contraria as crenças mobilizadoras dessas mesmas representações. O senso comum opera, ainda hoje, uma cisão entre homossexual e bicha. Considerando que os dois termos referem e definem um tipo de pessoa, ser homossexual é tolerável; ser bicha é degradante e vergonhoso. Nelson Rodrigues parece compartilhar dessa crença.

Não obstante isso, é inegável que o dramaturgo, ao contrário do que se via até então, constrói em seus dramas personagens masculinas complexas. Considerando especificamente Gilberto e Arandir, trata-se de dois anti-heróis, na medida em que se constituem como a anti-norma da masculinidade, longe, portanto, das aspirações idealistas da burguesia quanto à imagem do homem moderno. São personagens que sinalizam uma crise da noção moral do quem vem a ser um homem. Essa interpretação só é possível se considerarmos que o discurso dramático rodriguiano as constrói de forma que elas funcionem como vítimas de seu próprio impulso espontâneo, agindo em nome de uma verdade que, para elas, mostrava-se como sagrada. Em última análise, a simpatia que o dramaturgo infunde nessas personagens mostra, de certa forma, uma adesão ideológica ao discurso que elas sustentam para justificar as razões de suas ações.

É certo que o discurso religioso, conforme vimos, dialoga com os discursos masculinos nas duas peças. Também é certo que, na formação da sociedade burguesa, o discurso religioso foi usado para garantir à população uma formação moral e que esse mesmo discurso constrói valores androcêntricos sobre o homem equivalentes aos valores cultivados pela sociedade burguesa em ascensão. Discutimos, em capítulos anteriores, que as crenças sobre a masculinidade na sociedade capitalista se valem de princípios morais comungados pela ideologia católica. No entanto, nas duas peças analisadas aqui, a representação que se tem do masculino ganha novas luzes com a interferência muito particular do discurso religioso. De um lado, ele é utilizado como fundamento moral para caracterizar o discurso sustentado pela gama de personagens que, ao reafirmarem os valores masculinos hegemônicos, se portam como adversárias dos anti-heróis (os Sujeitos da história, na leitura estruturalista de Greimas, 1976). Por outro lado, em vez de ser concebido como verdade suprema, a partir da qual se comprehende o universo dos dramas, o discurso religioso, tanto em *Perdoa-me por me traíres* quanto em *O beijo no asfalto*, é tomado para enfatizar o valor metafísico das chamadas “verdades supremas” do homem, o que se relaciona ao amor “absoluto”. Dessa forma, mesmo contrariando a moral burguesa e católica em muitos de seus pressupostos, as personagens masculinas em questão atribuem valor sagrado ao amor, independentemente de se o sentimento se dirige a “alguém” (lembremos de Arandir) do sexo masculino ou feminino. As personagens masculinas

martirizadas procuram vencer todos os obstáculos, mas são aniquiladas em nome daquilo que lhes é mais sagrado: o sentimento puro. Em se tratando de “homens”, eles divergem do senso comum, logo do sistema de crenças hegemonicó sobre a masculinidade.

6. Plínio Marcos

PACO — Mas, poxa, Tonho... Nós sempre fomos amigos...

TONHO — Quem tem amigo é puta de zona.

(Plínio Marcos, *Dois Perdidos numa Noite Suja*)

VADO — Fuma essa merda! Fuma! Não escutou eu mandar? (Vado vai tentando, desesperadamente, colocar o cigarro na boca de Veludo, para que ele fume. Veludo não deixa.)

VELUDO — Me mata, meu homem!

(Plínio Marcos, *Navalha na Carne*)

Mencionamos, no capítulo 4, a leitura que Paulo Vieira (1994) fez das personagens plinianas em comparação com as de Nelson Rodrigues. Ambos os autores trabalharam, de fato, com personagens que se encontram, cada uma a seu modo, à margem da sociedade. Vale aqui uma explicação ao que parece, em princípio, um truismo. Quando nos referimos à margem, não estamos incluindo apenas os anátemas da sociedade, como é o caso das personagens de Plínio Marcos. Consideramos também o espaço ocupado pelos indivíduos que confrontam, por meio de atitudes e discursos, aspectos fulcrais do sistema de crenças hegemônico. Nesse caso, também as personagens rodriguianas analisadas encontram-se à margem. Tanto num autor quanto noutro as personagens masculinas assumem um jogo perigoso com a imagem de *alteridade*, que podem redundar na ruína dessas mesmas personagens. No entanto, como bem assinalou Vieira, as personagens de Plínio Marcos são personalidades autênticas naquilo que fazem, não precisando esconder os impulsos do sentimento, do *eros* e da violência. Em Nelson Rodrigues, as personagens são construídas mediante jogo de nuances, de forma que procuram “negociar” com o senso comum e a hipocrisia social para vivenciarem o próprio instinto, violentamente controlado. As peças dos dois autores são resultado de opções estéticas e ideológicas particulares a cada um. Ou, numa outra perspectiva, são o ponto de partida para a criação de efeitos estéticos determinados. Em Nelson, a concepção da realidade e dos sentimentos “sagrados” e “absolutos”

o orienta no tratamento expressionista da cena, rompendo a superfície da realidade medíocre para investigar as motivações psicológicas e existenciais de suas personagens. Em Plínio, o tratamento naturalista da cena se propõe a exercer um impacto sobre a platéia, de forma que a realidade abjeta de suas personagens seja desnudada, sem meio-tom, diante do público. Analisemos, portanto, suas duas peças, não esquecendo que nos orientaremos em direção ao discurso masculino que elas sustentam.

Em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, o espaço se restringe, ao longo do texto, a um quarto de hospedaria de última categoria, em que se encontram as personagens Tonho e Paco. A ação dramática gira em torno de um elemento simbólico que aponta para um conflito social: a posse ou não de um par de sapatos novos. A peça está dividida em dois atos: no primeiro, composto de cinco quadros, Tonho tenta convencer Paco a emprestar-lhe o par de sapatos novos que o companheiro de quarto havia ganho. Tonho precisa conseguir um emprego que o faça melhorar de condição de vida, e acredita que um par de sapatos novos iria proporcionar-lhe uma imagem favorável diante do empregador. Paco não quer emprestar os sapatos ao companheiro e os dois brigam, até que ambos decidem participar de um assalto, de forma que Tonho pudesse obter o que tanto desejava: um par de sapatos novos. Encerra-se o primeiro ato. O segundo ato transcorre num único quadro, quando eles já estão de volta ao quarto, depois de terem assaltado um casal. Começam, então, a dividir os pertences roubados e Tonho fica com o par de sapatos do homem. Decide ir embora de vez daquele local e tenta calçar os sapatos, sem, no entanto, conseguir, pois são muito pequenos para o seu pé. Desespera-se e, diante das brincadeiras de Paco, saca o revólver e atira no companheiro. Fim do segundo ato.

Navalha na Carne, oitava peça do dramaturgo, apresenta, num único ato, um enredo simples, que pode ser resumido em poucas linhas: uma prostituta chega ao seu quarto de hotel de quinta classe, depois de uma noite de trabalho. Encontra seu cafetão deitado na cama. Apanha de seu companheiro sem saber por quê. Toma conhecimento, logo em seguida, de que o mau-humor se devia ao fato de ela não ter deixado dinheiro para ele, forçando-o a ficar preso no quarto a noite inteira. Defende-se, dizendo que havia deixado o dinheiro no criado-mudo e começa a desconfiar do camareiro. O cafetão manda-a chamá-lo. O camareiro, ao chegar ao quarto, passa a ser agredido fisicamente pelo cafetão, que lhe exige o dinheiro roubado. Ameaçado por uma navalha que a prostituta sustenta, termina confessando o delito e promete devolver tudo. Entrega ao cafetão a maconha que havia comprado com metade do dinheiro roubado — a outra metade tinha sido entregue a um rapaz, em troca de sexo. Em torno do cigarro de maconha, desenvolve-se um jogo de sedução entre o cafetão e o camareiro,

interrompido pela prostituta. Ela expulsa do quarto o empregado do hotel e é agredida física e moralmente pelo cafetão, que sai sem dizer se irá voltar ou não.

Na primeira peça, um aspecto importante da intriga a ser considerado é a busca obsessiva de Tonho por um par de sapatos novos, desejo que constitui toda a ação dramática. Os sapatos adquirem um estatuto simbólico: deixam de ser objetos concretos da realidade e assumem um valor indicativo de posição social. Ecos desse simbolismo remontam às antigas civilizações gregas e hebraicas, nas quais, no dizer de Servier (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 801), “andar de sapatos é tomar posse da terra”. Os sapatos tornam-se o símbolo do direito de propriedade, seja da identidade social da pessoa que os calça, seja dos bens materiais que a pessoa possui ou parece possuir. A representação que se faz de um “cavalheiro distinto” comprehende, entre algumas características, a forma como ele se apresenta à sociedade. Um indivíduo que usa bons sapatos e se veste bem, conforme valores sociais, é um sujeito elegante e fino, sobretudo para os hábitos comportamentais dos homens na década de 1960, contexto em que se insere a peça de Plínio Marcos. O fato de não possuir um bom par de sapatos constitui para Tonho um empecilho para melhorar de vida. Ele se sente excluído de uma sociedade que privilegia a “boa aparência” e discrimina os que não apresentam esse perfil. Tonho possui um subemprego que não lhe oferece condições de uma vida social digna, enquadrando-o numa situação de pobreza com pouca perspectiva de mudança. A imagem da pobreza é reforçada pelo preconceito em relação à aparência dos indivíduos. Explica-se, assim, a necessidade que sente a personagem de adquirir um par de sapatos, assegurando-se a manutenção da ideologia burguesa da boa aparência como fator de sucesso na vida social.

Paralelamente, é possível reconhecer no par de sapatos uma representação dotada de simbolismo fálico. O pé é a parte da nossa anatomia que mais costuma ser investida de desejo, ao ponto de psicanalistas como Freud e Jung considerarem-no o símbolo infantil do falo⁹¹. No caso da personagem Tonho, o desejo de possuir um par de sapatos denuncia uma realidade social cruel: sem sapatos novos, a personagem não consegue um emprego. No entanto, subrepticamente, ele estaria desejando reacender seu próprio orgulho masculino, macerado pelas

⁹¹ Em nosso contexto social, é freqüente usar-se o termo “tripé” para referir vulgarmente o homem com o pênis avantajado. Uso semelhante se dá em algumas línguas eslavas, como a russa, em que “третья нога” (terceira perna) é um termo que designa pênis. Num dos sentidos psicanalíticos, os sapatos constituem símbolo feminino, objeto por onde entra o pé. Mas, não nos sendo válida tal exegese, preferimos compreender, por exemplo, os sapatos como objetos que representam metonimicamente o pé, pelo contato que mantém com esse membro do corpo humano. A título de exemplo, transcrevemos um soneto do poeta paulista Glauco Mattoso, intitulado **Solado**: “Patrão, posso engraxar o seu pisante?/ Sapato, bota ou tênis, tanto faz./ Não cobro nada e limpo até demais,/ pois vou lambendo e o pé fica brilhante.// Bem sei que meu serviço é degradante./ Sou cego, o que me humilha ainda mais./Mas é assim que a coisa satisfaz/ alguém como você, tão arrogante./Na sola minha língua se revela/ o mais macio e sórdido capacho./ Você vai ver a cena numa tela://Ao vivo ou não, Patrão, eu só lhe engraxo,/ me imaginando preso numa cela,/ porque cê tem visão e pé de macho.” (sites.uol.com.br/formattoso/informative.htm). Saliente-se que o vocábulo gírico “pisante”, no soneto, é também usado na peça de Plínio Marcos, conforme veremos na análise.

condições degradantes da vida em que se encontra. Se o sapato pode ser revestido de conotação fálica, é porque, no contexto da peça, a força, a fecundidade, a virilidade, valores que acompanham o símbolo do falo, faltam à personagem — ele se vê incapaz, pelas condições materiais, de assumir a plena posse desses valores —, e só podem ser simbolicamente recuperados se Tonho viesse a possuir o par de sapatos novos⁹².

Em *Navalha na Carne*, o simbolismo da *navalha*, acessório presente no texto e que dá título à peça, nos remonta ao que dizem Chevalier e Gheerbrant (1993, p. 414) a respeito da *faca*: “princípio ativo modificando a matéria passiva”. Essa representação é muito comum nas sociedades orientais e ocidentais, incluindo aí a sociedade brasileira. Há, portanto, uma conotação de ordem sexual, em que a faca assume a imagem fálica (princípio ativo) em contraste com a carne do corpo (princípio passivo). Não é por acaso que Neusa Sueli possui uma navalha, pois as prostitutas procuram se defender pelo uso de objetos cortantes. Porque na noite não há quem a defende dos riscos que corre, ela mesma assume o princípio ativo, fálico, portando, para isso, uma navalha. É com a navalha que ela subjugua Veludo e faz com que ele assuma o roubo. É com a navalha que Neusa Sueli, nas últimas cenas da peça, procura obrigar Vado a manter com ela relação sexual, comportamento corriqueiramente masculino no universo da marginalidade⁹³. Noutra perspectiva, a navalha constitui elemento fálico e representa, simbolicamente, as relações de poder sob as quais se encontram oprimidas as personagens desse ambiente *underground*. Se se trata de uma gama de personagens representando um grupo humano marginalizado, os que na sociedade não têm voz, a navalha constituiria o poder ativo que, para se manter relativamente estável, sufoca os que vêm lhe contrariar as diretrizes — em outras palavras, penetra na carne dos que estão impossibilitados de ultrapassar a condição social de passividade.

Nossa análise se valerá desses dois elementos fálicos, os sapatos e a navalha, para construir um raciocínio que nos possibilite alcançar conclusões razoáveis a respeito das representações masculinas em ambas as peças de Plínio Marcos.

Comecemos por *Dois Perdidos numa Noite Suja*. Vale salientar que as duas personagens são masculinas e reproduzem em seus diálogos valores próprios do mito da masculinidade, como veremos a partir de agora. A peça começa pela descrição do cenário, nos colocando diante de um *locus* intensamente masculino. A rubrica inicial informa que os fatos se passam num quarto de hospedaria de última categoria, em cujas “paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas” (MARCOS, 2003, p. 64). Há referência a dois elementos explícitos

⁹² Para os valores simbólicos do falo, consultamos o verbete *phallus*, em Sillamy (1967).

⁹³ Não queremos afirmar que tal comportamento se restrinja ao universo da marginalidade. Coagir alguém a manter relações sexuais mediante uma arma constitui ação observada em todas as classes sociais. No entanto, como nosso propósito é investigar o ambiente marginal, identificamos o estupro como um fato corriqueiro nesse meio.

atribuídos à socialização masculina, pelo menos no que tange à cultura brasileira: futebol e mulher. O primeiro remete à prática de esportes associados, na modernidade, aos valores masculinos, conexão que se estende ainda aos dias de hoje. No século XVIII, por exemplo, os esportes foram revalorizados com o objetivo último de “atingir o vigor e a força masculina de forma disciplinada” (OLIVEIRA, 2004, p. 61), idéia que nos reporta à cultura grega⁹⁴. O segundo elemento, mulher, é o objeto de desejo do verdadeiro “macho”. O qualificativo “nua” evidencia o aspecto da mulher-objeto, disponível, pelo menos na imagem, ao deleite masculino. A mídia tem apostado nesse filão, desde a produção de quadrinhos, da qual Carlos Zéfiro (1921-1992) é um dos representantes brasileiros mais notáveis, à exploração da nudez feminina em revistas especializadas no assunto e na indústria cinematográfica e televisiva. Atualmente, as imagens eróticas são fornecidas pelas e armazenadas nas mídias digitais, no entanto, principalmente em alguns setores freqüentados pelas camadas populares, tais como oficina mecânica, bares de subúrbio, celas de presídio, entre outros, ainda se verifica a prática de recorte e colagem de fotos de nudez feminina. Trata-se, portanto, de uma forma de demonstrar e assumir o caráter masculino, pois “quem gosta de mulher é homem”, conforme a representação social hegemônica que se tem da masculinidade.

A peça, escrita em 1966, assimila, na construção mimética da cena, valores do verdadeiro “macho” para compor uma ambientação masculinizada. No entanto, é na construção das falas que melhor captamos a reprodução de muitos dos valores burgueses do masculino, mesmo que o comportamento das personagens contradiga o discurso que sustentam, como veremos.

Tonho é um sujeito pobre que teve a oportunidade de fazer seus estudos primários e, por isso, sabe ler e até datilografar, como ele mesmo costuma ostentar. Saiu do interior e foi morar em São Paulo, pois sua cidade natal não oferecia condições de emprego. Acreditando encontrar melhores condições na cidade grande, nela se depara com sua ruína física e psicológica. Assim como Paco, Tonho é um homem inserido na massa de pobres que compõe a geografia da metrópole paulistana.

⁹⁴ O futebol, conforme hipótese mais aceitável, teve seu berço na Inglaterra do século XIX e era praticado inicialmente pelos homens membros das classes populares. No Brasil, são várias as hipóteses de como teria surgido o futebol; no entanto, a oficial é que teria sido o esporte difundido pelo filho de ingleses, Charles Willian Miller, e realizado por homens. Apesar de ser uma atividade esportiva praticada também pelos membros da elite social e econômica, o futebol se disseminou sobremaneira nas esferas populares, principalmente no contexto brasileiro. Na Inglaterra do século XIX, a aristocracia não praticava jogos como o futebol e o *rugby*, porque, além de serem muito violentos, eram considerados atos de barbárie, realizados por pessoas “incultas”, ou seja, não educadas conforme os valores nobres. As classes populares e a burguesia emergente adotaram o esporte como atividade valorizadora do ideal moderno do masculino, pautado na agressividade e disposição física. Ainda nos dias atuais, não obstante o esporte já ser praticado por grupos *gays* e por mulheres — o futebol feminino constitui hoje uma modalidade olímpica —, o futebol ainda é associado à cultura predominantemente masculina. É comum, sobretudo no imaginário popular, defender o gosto pelo futebol como um dos requisitos para ser considerado homem.

Quando se fala da pobreza, o pobre é sempre associado ao *outro*, no sentido em que entende Van Dijk (2003), e à massa, sem nome ou rosto. A fala sobre a pobreza deriva, pois, sempre da perspectiva da alteridade, de quem não participa desse estrato social. A ideologia burguesa marca o sujeito pobre como uma *alteridade*, um *outro* em relação ao grupo privilegiado pelo poder econômico.

Por ser pobre, Tonho não dispõe de condições concretas para participar da sociedade de consumo. Lembremos que, de acordo com Oliveira (2004), o homem pertencente à esfera popular, como não pode conquistar uma identidade num mundo mercadificado (ele não dispõe da *senha* para entrar neste mundo: o dinheiro, valor de compra), se apegue a valores como *família* e *masculinidade*, por exemplo, sendo essa a forma de garantir respeito por parte dos próprios companheiros. Considerando que em nossa sociedade os valores burgueses atribuídos à família e ao homem são hegemônicos e consagrados, ser porta-voz desses mesmos valores, portanto, confere respeito ao sujeito. Isso quer dizer que tal sujeito será respeitado pelos outros em virtude dos valores morais que carrega.

Não bastasse isso, ao longo de toda a peça, Paco, seu companheiro de quarto, incita-o constantemente, com brincadeiras que põem em dúvida a masculinidade de Tonho. Para o que nos interessa, analisaremos alguns fragmentos do texto, a fim de investigar a configuração de um discurso sobre o masculino que se ancora na formação discursiva própria dos valores burgueses modernos, valores esses que começaram a entrar em crise, como vimos, a partir da Segunda Guerra Mundial.

No primeiro quadro da peça, Tonho discute com Paco por causa do som da gaita que o companheiro está tocando. Tonho chega ao quarto, aborrecido, depois de um dia estafante de trabalho pesado e mal remunerado — tanto um quanto outro trabalham num mercado como carregadores de caixotes. Não querendo ser perturbado no seu sono, Tonho se irrita com o colega por conta da música. Como Paco se recusa a parar de tocar o instrumento, os dois se agridem fisicamente, duas vezes no mesmo quadro, e Tonho sai vitorioso das duas contendas, levando-nos a inferir que ele é fisicamente mais forte do que o companheiro. No segundo quadro, Tonho está chegando novamente ao quarto, enquanto Paco está deitado na cama, o que indica a passagem de mais um dia e a rotina imperturbável da vida de ambos. Paco avisa ao companheiro que o “negrão”, outro carregador do mercado, “que usa gorrinho de meia de mulher para alisar o cabelo” (MARCOS, 2003, p. 76), estava furioso e querendo dar “muita porrada” em Tonho. Diante da reação do colega, que não entende por que estava sendo ameaçado, Paco trava com ele o seguinte diálogo:

(15)

PACO — [...] Você tem medo do negrão?

TONHO — (*sem convicção.*) Eu, não.

PACO — Boa, Tonho. Assim é que é. Homem macho não tem medo de homem. O negrão é grande, mas não é dois. (*Pausa.*) Você vai encarar ele?

TONHO — Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu pra ele.

PACO — Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer.

TONHO — Você só pensa em briga.

PACO — Eu, não. Mas se um cara começa a dizer pra todo mundo que eu sou fresco e os cambaus, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for; folgou, dou pau. (*Pausa.*) Como é? Você vai fazer como eu, ou vai dar pra trás?

(MARCOS, 2003, p. 77-78)

Um pouco antes desse diálogo, Tonho perguntara se o companheiro estava amedrontado, uma vez que havia parado de tocar a gaita quando ele chegara ao quarto, ao que Paco responde: “Eu, ter medo de homem? No dia que eu tiver medo de homem, não uso mais calça com braguilha, nem saio mais na rua” (MARCOS, 2003, p. 76). Fica implícito nessa fala que o medo não é atributo de homem. Até a década de 1960, calça comprida “com braguilha” era uma indumentária restrita, majoritariamente, ao universo masculino, daí, para provar sua masculinidade, Paco afirmar que se um dia sentir medo de homem, deixará de usar calças com braguilha. Numa leitura paralela, diz que deixará de ser, ele mesmo, homem. Há, aqui, referência ao *outro* do masculino, especificamente ao não-masculino, caracterizado, na fala, pelo sentimento de covardia. O homem, conforme representação social, deve ser corajoso e enfrentar o inimigo, isto é, quem venha a lhe ameaçar o poder. Paco se vale do discurso corrente sobre o conceito de homem para legitimar toda a violência que acompanha boa parte de suas falas. Eleger a coragem e a desforra como valores consagrados do verdadeiro homem corresponde a uma formação discursiva muito anterior ao período moderno, apesar de esse discurso estar presente, com características particulares, na história moderna da masculinidade. Vimos que coragem e bravura, para o homem medievo, eram qualidades indissociáveis ao caráter de violência explícita, conforme testemunham os inúmeros relatos sobre as contendas envolvendo cavaleiros medievais. No período moderno, sobretudo depois das revoluções burguesas, a violência explícita era justificada, nos discursos, somente para proteger a Nação — o caso do

discurso militar, por exemplo. Paco assume o comportamento de “olho por olho, dente por dente”, muito característico da realidade masculina medieval, para afirmar-se como “homem”⁹⁵.

No diálogo que se desenvolve em (15), o tema da coragem é novamente levantado, só que, dessa vez, é Paco quem pergunta a Tonho se ele estava com medo do “negrão”. A resposta de Tonho é precedida, no texto, de uma rubrica, indicando que a fala da personagem deve expressar falta de convicção. Ora, a entoação anula, de certa maneira, a força da negativa (“Eu, não”). A função dessa rubrica é caracterizar o ato de fala da personagem. Assim, quando Tonho nega, “sem convicção”, que tem medo do negrão, essa aparente contradição entre o dito e o não-dito nos conduz a uma implicatura: a personagem, tomada de surpresa, ficou assustada com a ameaça do “negrão”, mas não podia revelar isso ao companheiro de quarto⁹⁶. A pergunta de Paco, também ela, encerra implicitamente uma ameaça, na medida em que põe à prova a coragem de Tonho. A resposta de Tonho é, por sua vez, ambígua, se examinarmos os movimentos de sentido contrários: explicitamente, o texto contém uma negação categórica (“Eu, não”), mas a reação da personagem é de hesitação (“sem convicção”). Manter uma informação implicitada, de acordo com Van Dijk (2003), não é uma opção neutra. No caso da ambigüidade, poderá haver uma razão política para tal. Os enunciados ambíguos muitas vezes são construídos para preservar a imagem positiva do falante: evita-se explicitar opiniões que não são, para

⁹⁵ A máxima “olho por olho, dente por dente” nos reporta ao discurso bíblico do Velho Testamento (A Bíblia de Jerusalém, Éxodo, 21, 24), que faz parte do “Código da Aliança”, um texto referente ao Decálogo. Considerando que a mentalidade medieval era dominada pelo discurso religioso da Igreja Católica, certamente o comportamento masculino, nesse período, do “olho por olho, dente por dente” encontra-se fundamentado também em pressupostos religiosos.

⁹⁶ Grice (1982) trata do funcionamento da conversação, oferecendo uma abordagem do processo de interação conversacional. Ele parte do suposto de que numa situação discursiva, paralelamente à significação convencional das palavras, são veiculadas informações implícitas, que são interpretadas no momento da interação. O autor distingue o que ele chama de *implicaturas convencionais* e *implicaturas não-convencionais* ou *implicaturas conversacionais*. As primeiras são determinadas pela significação convencional das palavras; as outras se relacionam a certos traços gerais do discurso. Vale salientar que o propósito declarado de Grice é tratar a fala como uma variedade do comportamento intencional. Ele formula um princípio geral do discurso, o *Princípio de Cooperação* (PC), nos seguintes termos: “Faça sua contribuição conversacional tal como é requerida, no momento em que ocorre, pelo propósito ou direção do intercâmbio conversacional em que você está engajado” (1982, p. 86). Assumindo este princípio como a base de seu raciocínio, Grice (1982, p. 86-88) estabelece quatro categorias, tomadas de empréstimo a Kant, às quais estão ligadas máximas e submáximas, que, uma vez infringidas, produzirão determinados efeitos de sentido. São elas: 1) *Categoría de quantidade*; 2) *Categoría de calidad*; 3) *Categoría de relación*; 4) *Categoría de modo*. Estabelecidas as máximas conversacionais, Grice (1982, p. 92) caracteriza com maior precisão as implicaturas conversacionais: “Se uma pessoa, ao (por, quando) dizer (ou fazer como se tivesse dito) que p, implicitou que q, pode-se dizer que ela implicitou conversacionalmente q desde que (1) pode-se presumir que ela esteja obedecendo às máximas conversacionais ou pelo menos ao Princípio de Cooperação; (2) a suposição de que ela esteja consciente de que (ou pense que) q é necessária para tornar o seu dizer p ou fazer como se dissesse p (ou fazê-lo NAQUELES termos) consistente com a presunção acima; e (3) o falante pensa (e espera que o ouvinte pense que ele pensa) que faz parte da competência do ouvinte deduzir, ou compreender intuitivamente, que a suposição mencionada em (2) é necessária”. A implicatura conversacional deve ser interpretada pelo ouvinte mediante um cálculo, que levará em consideração: 1) o significado convencional das palavras usadas, juntamente com a identidade de quaisquer referentes pertinentes; 2) o Princípio de Cooperação e suas máximas; 3) o contexto, lingüístico ou extralingüístico, da enunciação; 4) outros itens de seu conhecimento anterior (*background*); 5) o fato (ou fato suposto) de que todos os itens relevantes cobertos por (1)-(4) são acessíveis a ambos os participantes, e ambos sabem ou supõem que isto ocorra.

determinado grupo, legítimas, mas podem ser veiculadas implicitamente, conforme os interesses em jogo. O comportamento de Tonho sinaliza justamente essa ambigüidade: não querer se encontrar com o negrão pode ser compreendido por Paco como ato de covardia, impróprio a um “homem que se preze”. Por isso nega que tenha medo. Mas sua reação expressa que ele não está tão convicto disso, o que se revelará no desenrolar da ação dramática. Tonho não queria ser alvo da galhofa de seu companheiro. A coragem como valor próprio do homem é tema subentendido na fala de Paco, quando diz “Homem macho não tem medo de homem”. Saliente-se o qualificativo “macho”: não basta ser homem para se valorizar, é preciso ser homem “macho”, ou seja, sem medo, disposto a lutar pela honra masculina. A interação nos leva a duas conclusões possíveis: pertencentes a uma estrutura social que mantém a hegemonia do homem, como sujeito superior com relação à mulher, as personagens se inserem numa formação discursiva que rechaça a possibilidade de o homem admitir que tem medo; daí por que Tonho diz, “sem convicção”, que não tinha medo. A segunda conclusão diz respeito à construção de uma identidade mediante o discurso masculino. Com sua fala, Paco revela o sistema de crenças a que pertence. Dizer que “homem macho não tem medo de homem” preenche os esquemas que organizam as ideologias masculinas, tais como foram discutidos por Van Dijk (2003): mostra que o sujeito pertence ao grupo masculino (critério de pertinência), que não tem medo, que precisa demonstrar valentia (normas e valores).

Essas duas conclusões ficam ainda mais evidentes, quando, sem saber se iria de fato “encarar” o “negrão”, Tonho ouve de Paco o seguinte comentário: “Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer”. “Fresco”, gíria usada para identificar o sujeito de sexualidade homo-orientada, como já foi referido, marca o espaço da alteridade, no qual não se inserem os que pertencem ao grupo dos “homens”, ou seja, os que têm uma sexualidade hetero-orientada, por isso digno de privilégios e de poder em nossa sociedade falocêntrica. Como ser chamado de “fresco”, nesse contexto, constitui um insulto inaceitável, a única solução para o homem é partir para a desforra, por meio da agressão física, para demonstrar valentia e atitude de “macho”, norma que parece ser prescrita ao sujeito do sexo masculino, mais evidentemente aos das classes populares, pelas razões a que já nos referimos.

Enquanto Paco assume o *ethos* guerreiro, caracterizado pela agressividade e bravura do homem, Tonho revela-se comedido. Agressividade e comedimento, na visão de Oliveira (2004), reportam aos valores ressaltados pela sociedade burguesa em ascensão: de um lado, o guerreiro; do outro, o homem comedido, sereno, protótipo do pai de família. No caso de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, essas duas representações são verossímeis se levarmos em conta o caráter das personagens. Tonho se sente diferente de Paco, e na verdade o é, pelo fato de ter passado pela

educação escolar, como informa sua fala, inserida no primeiro quadro: “Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal” (MARCOS, 2003, p. 73). Por ter estudo, Tonho sente-se diferente do colega de quarto, que não concluiu nem a alfabetização. A fala de Tonho insinua que o sujeito estudado é distinto e merecedor de respeito. Instaura-se nessa fala o poder de uma personagem sobre a outra. O poder que Tonho exerce sobre o amigo advém, pois, do discurso que preza a formação escolar do sujeito como um *status privilegiado*. A ideologia de um grupo intelectual exerce um poder muito forte na sociedade (cf. GRAMSCI, 1991), de tal forma que as pessoas que não passaram pelo estudo formal se sentem inferiorizadas. O comedimento parece ser requisito de quem passou pela formação escolar; o não-comedimento, de quem é inculto. Por isso, em (15), Tonho reclama que o colega só pensava em brigar, atitude indigna de um homem “estudado”.

Paco, reagindo ao comentário crítico do companheiro, tenta argumentar da seguinte maneira: “Eu, não. Mas se um cara começa a dizer pra todo mundo que eu sou fresco e os cambaus, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for; folgou, dou pau. (*Pausa.*) Como é? Você vai fazer como eu, ou vai dar pra trás?”. Como se observa, a personagem procura se justificar, ressaltando os valores que, para ela, são próprios do homem “macho”, valores que, pelo visto, são também salvaguardados pelo imaginário burguês da masculinidade. Vale destacar a seleção vocabular na fala da personagem: “fresco”, “ferro”, “pau”, “dar pra trás”. Verificamos, mediante o uso do léxico, a instauração de dois paradigmas distintos: o que representa valores de “macho”, na visão da personagem — “ferro” e “pau” —, e o que identifica o *outro* do masculino — “fresco” e “dar pra trás”. Constituem duas formações discursivas que se opõem no contexto ideológico de nossa cultura. Curioso é que a expressão para o primeiro paradigma refere símbolos fálicos. “Dar para trás” é uma expressão que significa retroceder, fugir do desafio, o que não é bem visto quando se trata de um “macho”. Acrescente-se que o sintagma verbal mantém com os símbolos fálicos do primeiro paradigma uma relação dialética: dar para trás constitui um comportamento passivo, que permite ao desafiante vencer pelo poder da força (pelo *Falo*, na perspectiva freudo-lacaniana) ao mesmo tempo que conota a submissão do desafiado. Aquele que “dá pra trás” é associado, portanto, ao “fresco”. Paco se localiza no grupo dos “machos”, quando diz: “Você vai fazer como eu, ou vai dar pra trás”. Ao mesmo tempo, indica, pelo operador disjuntivo, a escolha entre duas alternativas: ou Tonho resolve fazer como ele (agir como “homem”) ou “vai dar pra trás” (agir como “fresco”). Pela interação entre as personagens, vê-se, portanto, duas concepções distintas sobre o que vem a ser homem.

O comportamento distinto de ambas é flagrante num momento subsequente ao diálogo, como podemos conferir na passagem a seguir:

(16)

PACO — Poxa, ele anda dizendo que você é fresco. Deixa barato, vai deixando. Um dia a turma começa a passar a mão no teu rabo, daí vai querer gritar, mas já é tarde, ninguém mais respeita.

(Pausa.)

TONHO — Eu não posso brigar com o negrão! Será que você não se manca? O negrão é um cara sem eira nem beira, não tem onde cair morto. Para ele tanto faz, como tanto fez. Não conta com o azar, entendeu? (MARCOS, 2003, p. 80)

Ser chamado de “fresco” faz com que o homem esteja em desvantagem com relação aos que se inserem no grupo dos “machos”, o que o torna alvo de pilharia entre os membros do grupo. Paco adverte o companheiro do perigo que corre se não reagir. Tonho, por sua vez, como se considera um homem educado, não quer se envolver com uma pessoa que julga inculta. Para ele, os estudos lhe garantiriam uma chance na vida. Se agisse diferentemente do que se espera de um homem educado, ele poderia perder muitas oportunidades, ao passo que o “negrão”, “sem eira nem beira”, não teria o que perder, pois as oportunidades de sucesso estão vedadas a esse tipo de gente. A expressão “sem eira nem beira” nos reporta a uma realidade histórica que nos auxiliará a compreender melhor o sistema de valores da personagem Tonho. Remonta à arquitetura das casas brasileiras do período imperial, em que a “beira”, ou seja, a aba do telhado, indicava um acabamento sofisticado, inferindo-se daí que se tratava de propriedades pertencentes às pessoas ricas. Considerando que Tonho, do ponto de vista econômico, está no mesmo nível que o negrão (ambos são carregadores do mercado), sem lugar para habitar senão um quarto de pensão de quinta categoria que divide com um companheiro, o que o faz se sentir diferente do “negrão”? A noção de propriedade que subjaz na expressão “sem eira nem beira” alcança um estatuto simbólico: o conhecimento que a personagem julga ter constitui sua “propriedade”, da qual se orgulha e o faz se sentir diferente dos companheiros, razão por que não se sente à vontade para brigar com um sujeito “inferior”, sem perspectiva de vida. Tonho não quer brigar; ele pretende mostrar aos outros o que a sociedade tanto prestigia: a imagem de um homem educado e comedido, respeitador dos princípios familiares e sociais, de maneira geral.

Os dois comportamentos revelam uma interincompreensão entre os discursos das duas personagens, pois o que uma acredita ser valor do “macho” não é exatamente o mesmo que a outra acredita. Ou seja, o que representa comedimento e cordialidade para um é interpretado

pelo outro como sinal de fraqueza, coisa de “fresco”. Em contrapartida, o valor da briga para Paco é interpretado por Tonho como signo de bestialidade, próprio de quem é “inculto”. Verifica-se que, numa mesma ideologia masculina, há duas formações discursivas que se encontram em situação polêmica. Não resta dúvida, portanto, que, a despeito da polêmica, constituem discursos que implicam comportamentos não-excludentes de uma prática da masculinidade conforme as normas da sociedade burguesa moderna. A tensão se justifica, conforme Mosse (1996), porque a sociedade burguesa, em sua constituição, precisava manter a força guerreira para defender os interesses de uma classe em ascensão (citemos, apenas a título de exemplo, o comportamento guerreiro de Napoleão no seu projeto expansionista), mas, ao mesmo tempo, carecia de ostentar um tipo de comportamento que herdou da aristocracia: uma *finesse* e um comedimento próprios de quem é moderno e civilizado.

Um exemplo de como Tonho está preso a valores cultivados pela burguesia:

(17)

PACO — Quem tem papai é bicha.

TONHO — Você não tem pai, por acaso?

PACO — Claro que eu tive um pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é. Pai pode ser qualquer um. Mãe é que a gente sabe quem é.

TONHO — Eu sei quem é meu pai.

PACO — Quem é seu pai?

TONHO — Quem você queria que fosse? Meu pai é meu pai.

PACO — Sei lá se é. Sua velha pode trepar com qualquer um.

TONHO — Olha lá, miserável. Minha mãe é uma santa, e eu não admito que você fale mal dela.

PACO — Guarda seus gritos pro negrão.

TONHO — Não vou enfrentar negrão nenhum.

PACO — Então volta pro rabo da saia da tua mãe. (MARCOS, 2003, p. 80-81)

Neste diálogo, encontramos o tema “família”, tão caro aos ideólogos burgueses. Cada personagem parece ter uma concepção particular de família. Paco, abandonado pelo pai e órfão de mãe, uma prostituta, é criado por uma cafetina e depois pelo reformatório. Tonho, por sua vez, foi criado pela sua própria família: tem pai e mãe, por quem nutre grande respeito. Do ponto de vista dos valores burgueses, Tonho é o que mais se aproxima do ideal de masculinidade, pela valorização da estrutura familiar patriarcal. Como visto antes, no capítulo sobre a masculinidade,

seria a educação familiar, conforme valores modernos, responsável pela felicidade e sucesso de seus membros. É ainda nisso que acredita, de maneira geral, a esfera popular de nossa sociedade. É, portanto, nisso que Tonho deposita sua fé. A figura da mãe no seio familiar é revestida de um caráter de santidade, o que nos permite flagrar o discurso religioso que atravessa o discurso burguês sobre a família. Quando Paco considera que a mãe de Tonho pode ter “trepado” com qualquer um, o companheiro interpreta isso como insulto, e ameaça Paco. Tanto o homem quanto a mulher teriam, em tese, disposição biológica para manter relação sexual com qualquer um, mas, numa sociedade burguesa, sobretudo a nossa, profundamente marcada pelo discurso religioso, a mulher-mãe deve ter o comportamento irretocável de uma santa, cujos maiores valores são a pureza e, sobretudo, a contenção da libido. Não é por acaso que Tonho considera sua mãe uma santa, com comportamento semelhante ao da Virgem Maria.

Paco desvaloriza a família, possivelmente porque nunca tivera uma de fato. E expressa o desprezo por meio da agressividade: “Quem tem papai é bicha”. A personagem ridiculariza o termo afetuoso “papai” e associa-o ao universo não-masculino, nesse caso, ao universo *gay*. O insulto ao companheiro se estende à última fala de (17): “Então volta pro rabo da saia da tua mãe”. Não enfrentar o “negrão”, ou seja, não aceitar a briga, é sinal, como já afirmamos, de covardia, de submissão, logo de comportamentos não condizentes com a idéia do homem viril. Daí por que Tonho deveria voltar “pro rabo da saia da mãe”, ou seja, abandonar o projeto de ser homem viril, forte, bravo e destemido, para viver protegido pela mãe, como um “fresco”. Percebe-se que a agressão ao companheiro sempre redunda num único insulto: pôr em dúvida a masculinidade do outro. Há uma obsessão da personagem em repetir que o colega não é “homem”, sobretudo depois que toma conhecimento, no terceiro quadro, que Tonho repartira o dinheiro da carga de peixe com o “negrão”, como uma forma de acalmar os ânimos do adversário e resolver toda a contenda de forma amigável. Paco interpreta a atitude do companheiro como a de uma prostituta que paga metade de sua renda ao cafetão:

(18)

PACO — Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele. Você é um otário. Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às tuas custas. Todo mundo mijou de rir.

[...]

TONHO — Só dei metade. Foi pra evitar briga. Eu estudei, não preciso me meter em encrenca.

[...]

PACO — Só que todo dia ele vai te dar uma prensa.

TONHO — Não sei por quê.

PACO — Porque você é um trouxa. Ele disse que não pega mais no pesado É só ver você num caminhão, ele chega como quem não quer nada e diz que era carroto dele. Daí, te achaca. Se você achar ruim, te sapeca o braço e leva toda a grana. Se você ficar bonzinho, é tudo meio a meio. (*Pausa.*) O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou “Negrão Cafifa”. Bota as negas dele pra se virar, enquanto ele fica no bem-bom enchendo a cara de cachaça. (*Pausa.*) Você está frito e mal pago. Otário só entra bem.

[...]

PACO — Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é de alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é “Boneca do Negrão”.

TONHO — Boneca do Negrão é a mãe!

PACO — (*Avançando.*) A mãe de quem?

TONHO — Sei lá! A mãe de quem falou.

PACO — Veja lá, Boneca do Negrão! Não folga comigo, não. Já tenho bronca sua porque inveja o meu sapato. Se me enche o saco, te dou umas porradas. Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de negrão nenhum.

(MARCOS, 2003, p. 83-86)

Valendo-se da ação do colega, considerada covarde e indigna de “macho”, Paco dirige a Tonho uma série de agressões desbragadamente vulgares, que se estendem até perto do final da peça. É certo que o discurso de Paco dialoga com os mesmos valores compartilhados por muitos homens de sua classe social. Por sua fala, inferimos que muitos dos trabalhadores do mercado compartilham da mesma crença da personagem: “Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às tuas custas. Todo mundo mijou de rir” (grifo nosso). Logo, tanto o “negrão” quanto os outros trabalhadores acreditam ser “fresco” o homem que, para evitar briga, oferece dinheiro a outro: “Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é de alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é ‘Boneca do Negrão’”. O termo “boneca” é usado também, como já observamos, como gíria para “homossexual”. “Boneca do Negrão” indica, nesse contexto, que o “homossexual”, no caso Tonho, sustenta financeiramente o “negrão”. Saliente-se o tom desmoralizante que a expressão encerra num universo hegemonicamente masculino.

Estamos considerando o discurso, de acordo com a perspectiva de Fairclough, como uma prática social, que constitui e constrói o mundo em significados. Nesse sentido, analisemos o

discurso masculino no contexto da peça pliniana. Salta-nos à vista uma contradição que merece uma análise mais detida. Tomando como foco o sintagma “boneca do negrão”, verificamos que, para o grupo de homens do qual Tonho e Paco fazem parte, o que se dispõe a oferecer dinheiro a outro homem, sem nenhuma razão aparente, é considerado “fresco”. Uma vez que o termo “boneca de” é falado por todos os membros daquele grupo, supõe-se que se trata de uma prática de relação comum e aceitável, pelo menos para quem “possui” a “propriedade”. Para quem é “possuído”, no entanto, o termo significa ultraje, vergonha, motivo de pilhária. Ora, a ideologia masculina, na tentativa de demarcar o espaço do *Nós* e rechaçar o *Outro*, não admitiria, em princípio, relações amistosas entre o *Nós* e o *Outro*, ou seja, entre o “homem” e o “homossexual”, por exemplo, sob o risco de comprometer a estabilidade do grupo. Como podemos, então, dilucidar a aparente contradição, existente na peça, entre o que reza o discurso burguês sobre o homem e o comportamento dos que adotam os valores desse discurso? Comecemos pela seguinte consideração: para manter a estabilidade do sistema de crenças, o grupo masculino precisa estar atento às tensões internas a esse mesmo sistema. Ostentar valores masculinos e eleger um “inimigo” representante da *anti-norma* é uma atitude necessária para garantir a unidade do grupo de “homens”, que ainda goza de um prestígio social muito grande em nosso meio. O *não-eu*, no entanto, deixa de representar um risco aos que se vêem inseridos no grupo masculino, que se mantêm convictos de suas crenças sobre ser ou não ser homem na sociedade moderna, quando oferece vantagens ao “macho”, assumindo o papel atribuído, pela cultura, à mulher — o de proporcionar prazer ao homem.

Vamos por parte. Nessa ideologia masculina, o “homem” jamais poderá oferecer prazer a outro que pertença ao mesmo grupo. Se o sujeito não é considerado “homem”, não será aceito no grupo masculino. Todavia, se ele assume explicitamente sua condição de *outro*, por meio de comportamentos tidos como femininos, poderá ser tolerado pelos companheiros “homens”. Além disso, há uma incidência grande, sobretudo na esfera popular de nossa sociedade, representada realisticamente no texto de Plínio Marcos, de os “homens” assumirem relação com um “veado”, mas sem abdicar das prerrogativas do verdadeiro “macho”. Para manter o *status* de homem viril, esse sujeito deverá assumir uma postura ativa na relação, tal como o faz com uma mulher. Diante de seus companheiros, ostentará as vantagens que o *não-homem* oferece (dinheiro, conforto, segurança), a fim de demonstrar que a relação se dá apenas por interesses financeiros. Daí por que, no caso da peça, todos receberem favoravelmente o comportamento do Negrão ao aceitar que uma “boneca” o sustentasse. Paco chega a admitir, de forma sarcástica, que o “negrão” é “um sujeito de sorte” e “está bem servido”. Esse tipo de comportamento vai de encontro ao discurso masculino moderno, apesar de não constituir, para a lógica do grupo de

que fazem parte as personagens da peça, uma contradição de fato. Essa lógica parece estar apoiada num esquema segundo o qual as relações se resumem ao par homem/mulher. O sujeito que assume o paradigma feminino, comporta-se como uma “fêmea” e não oferece nenhum risco à virilidade do “homem macho” será concebido como mulher, com quem o “homem” se sentirá à vontade para estabelecer contatos mais íntimos.

Vale aqui fazer nova menção ao estudo de Green (2000), especificamente quando analisa a socialização dos homossexuais brasileiros nos anos de 1945 a 1968. Para o autor, é característico da sociedade brasileira estabelecer fronteiras tão nítidas entre homens ativos e passivos. A sexualidade, vista sob o ângulo da penetração, é exercida por quem age (penetrante) e por quem recebe (penetrado). Arriscamos afirmar que nossa história de colonização contribuiu decisivamente para o estabelecimento dessa mentalidade dualista a respeito do sexo. Os homens tiveram de demonstrar força para “domar” a terra colonizada; as mulheres, por sua vez, ficavam cuidando do lar e da prole. Esses dois paradigmas comportamentais serviram de modelo para se estabelecer o que é masculino e o que é feminino. A assimilação da ideologia burguesa no século XIX veio a reforçar essa divisão, a fim de se poder alcançar, mediante estrutura familiar (homem, mulher e filhos) um maior controle dos meios de produção e do acúmulo do capital.

No contexto do Brasil pós-Segunda Guerra Mundial, a socialização homossexual reproduzia os valores pautados na divisão entre homens “ativos” e “passivos”. Green (2000, p. 301) identifica que já nessa época, de uma forma geral, “a construção boneca/bofe predominava entre homens das classes pobres e operárias”. Pela representação socialmente dominante nesse contexto, o “bofe” sintetizava a essência da masculinidade, ao passo que a “boneca”, a essência da feminilidade. Ressalte-se, aqui, o estabelecimento de uma formação discursiva, que organiza o discurso sobre o homem a partir da dualidade ativo-passivo. Os “bofes”, também chamados pelas “bonecas” de “homens verdadeiros”, dividiam o espaço com os “homossexuais”, embora se identificassem, em última instância, com a vida “heterossexual”. Muitos deles tinham namoradas, com as quais pouco mantinham relações sexuais, haja vista os códigos morais pequeno-burgueses, segundo os quais as mulheres deveriam se manter “virgens” até o casamento. Segundo pesquisa realizada pelo brasilianista, esses “bofes” muitas vezes saíam da casa de suas namoradas e se encaminhavam, “excitados”, para a casa das “bonecas”. Para Green (2000, p. 302),

esses homens apreciavam a companhia e os prazeres sexuais das bonecas, mas freqüentemente esquivavam-se deles nas ruas para evitar que suas ‘escapadas’

chegassem ao conhecimento do público. Embora seu papel sexual como penetradores assegurasse sua masculinidade e os tornasse o objeto de desejo dos bichas, eles tentavam confinar suas aventuras aos seus círculos sociais restritos.

No contexto específico da classe popular, a pobreza, o desemprego e a falta de oportunidades numa sociedade estratificada faziam, ainda segundo Green (2000), os “homens verdadeiros” se aventurarem com “homossexuais” por troca de favores. Freqüentemente esses favores eram oferecidos pelas “tias”, designação dada aos homossexuais mais velhos que pertenciam à classe média ou alta e que tinham alguma segurança financeira para sustentar um homem mais jovem em troca de sexo. “Os bichas mais jovens e bonecas que buscavam bofes ou rapazes podiam eventualmente pagar-lhes alguma bebida, emprestar-lhe uma pequena soma, ou hospedá-los durante alguns dias, mas geralmente não tinham recursos financeiros para sustentar um bofe em troca de serviços sexuais” (GREEN, 2000, p. 304).

É certo que o estabelecimento de rígidos papéis na relação entre dois homens é de ordem discursiva e, por extensão, cultural, de característica predominantemente falocêntrica, responsável pela produção, reprodução e circulação da ideologia masculina: a divisão dos sujeitos entre “ativos” ou “passivos”. Se deslocarmos esse tipo de relação do contexto em que se insere e analisarmos o fenômeno erótico *per se*, constataremos que há uma prática homoerótica, tal como sustenta Costa (2002). No entanto, porque nosso contexto social ainda é refratário a esse tipo de prática, o “homem verdadeiro” que se envolve com um “bicha”, sobretudo em alguns agrupamentos masculinos, só será admitido no seu próprio grupo se ostentar as vantagens dessa relação aos seus colegas e amigos.

Uma contradição, no entanto, nos parece flagrante: se o discurso hegemônico que sustenta a relação entre os “homossexuais” e “heterossexuais” se baseia na divisão padronizada entre o “ativo” e o “passivo”, estaria sendo a “bicha pagante” um sujeito ativo, não obstante as expectativas. Desafiada a conquistar esses “homens sexualmente quentes” (GREEN, 2000, p. 278), a “boneca” pagava-lhes alguns drinques, procurando conduzi-los ao sexo, comportamento que, na sociedade burguesa, representaria o papel do “homem” “heterossexual”. O “homem verdadeiro” representa, desse modo, o papel do conquistado passivo (atitude típica, em nossa cultura, das mulheres), apenas relutantemente concordando em fazer sexo com um “veado”. Essa inversão dos “papéis” é um dos fatores que põem em cheque a divisão simplista entre passivos e ativos.

Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, tal sistema de referência fica ainda mais evidenciado quando, no quarto quadro, Paco volta do trabalho. Ao se deparar com Tonho, que não tivera ido naquele dia ao serviço, deitado na cama, relata-lhe o que acontecera no mercado: “Todo mundo tirou sarro. Falavam: Poxa, negrão, cadê a Boneca? Secou? A mina te passou pra trás? O negrão não dizia nada, mas se via que ele estava uma vara”. Tonho, que de modo algum se assumia como “homossexual”, muito pelo contrário, começa a ser tratado pelos companheiros como “mina”, gíria popular referente à mulher. Vê-se que o estigma de “mina” ou “boneca” se deve ao fato, como dissemos, de Tonho, a fim de evitar briga, ter dividido seu ordenado com o tal negrão.

As motivações psicológicas de Paco ao agredir o amigo, chamando-o de “fresco”, “mina”, “boneca”, “bicha”, não estão suficientemente claras. Podemos levantar como hipótese de interpretação que, de forma não-consciente, a personagem nutre por Tonho uma afeição, que pode ser de ordem sexual ou simplesmente de companheirismo. Vejamos alguns argumentos que sirvam de base para essa interpretação. Prado (1987), crítico teatral de *O Estado de S. Paulo* até 1968, escreveu, em 1967, uma resenha crítica a partir do espetáculo de Benjamim Cattan, *Dois Perdidos numa Noite Suja*. Como era muito próprio do seu método crítico, Prado reserva boa parte do seu texto à análise da peça do dramaturgo santista. Segundo o crítico,

em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, Plínio Marcos explora um filão típico do teatro moderno, a partir de *Esperando Godot*: dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e também, quem sabe, de afeição subterrânea. Juntos, não chegam a constituir um par de amigos. Mas, separados, mergulhariam na solidão, o que seria ainda pior. (PRADO, 1987, p. 152) (grifo nosso)

O termo companheirismo — derivado de companheiro, vocábulo usado pelo próprio dramaturgo e por nós, ao longo dessa análise — denota um convívio cordial, afetuoso, interpretação que Prado faz da relação de Tonho e Paco. Serem companheiros de quarto não implica, necessariamente, que haja uma relação cordial e afetuosa entre eles; no entanto, tem razão Prado quando diz que as duas personagens estão ligadas por uma relação complexa de “companheirismo e inimizade”. A informação grifada no trecho mostra que, por trás do ódio visível, pode-se esconder uma afeição, sobretudo, diríamos, da parte de Paco. Vale repetir que o tipo de afeição poderá ser de qualquer ordem. O que é importante salientar é a existência de um

sentimento *homoafetivo*, sentimento que, de acordo com a ideologia masculina hegemônica, deve ser sustentado com muitas reservas, para não colocar em risco a virilidade dos parceiros. É provável que Paco estivesse expressando o ódio a Tonho porque o colega representaria sua própria “desgraça”. Ou seja, o possível sentimento afetuoso que Paco nutria, “subterraneamente”, por Tonho constituiria, para o primeiro, a perda da identidade masculina, uma vez que o “homem” jamais deveria alimentar qualquer tipo de afeto com relação ao outro. Em dois momentos, quando Tonho se refere ao companheiro como “amigo”, Paco reage violentamente:

PACO — Quem tem amigo é puta de zona. (MARCOS, 2003, p.75)

PACO — Amigo o cacete! Eu não sou amigo de homem. (MARCOS, 2003, p.107)

Por essas falas, fica claro que Paco não poderia nutrir pelo companheiro nenhum tipo de afeto. No entanto, não é isso o que demonstra a personagem quando, no último ato, Tonho recolhe suas coisas e o produto do assalto, um par de sapatos masculinos, e diz que vai embora:

(19)

PACO — Pensa que vai embora?

TONHO — Penso, não. Vou.

PACO — Você não pode ir.

TONHO — Quem falou?

PACO — Eu.

TONHO — Bela merda

PACO — Pois é, mas você não vai se mandar.

TONHO — E por que não?

PACO — Porque nós temos que ficar juntos.

TONHO — Você é besta. Não te aguento nem mais um minuto.

PACO — Mas vai ter que agüentar. Onde vai um, vai o outro.

TONHO — Não me faça rir. Só de olhar pro teu focinho, me dá vontade de vomitar.

[...]

PACO — Pronto. (Pausa.) Você vai se mandar já?

TONHO — Agora mesmo.

PACO — Dorme aí hoje. Já pagou o quarto mesmo.
TONHO — Não quero nem saber. Vou já.
PACO — Poxa, mas você não tem lugar pra ficar.
TONHO — Me viro.
PACO — Pra onde você está querendo ir?
TONHO — Não é da sua conta.
PACO — Eu sei que não é, mas você podia dizer.
TONHO — Pra quê?
PACO — Pra mim ir lá de vez em quando bater um papinho com você. (MARCOS, 2003, p. 122-124)

Paco não quer permitir que o companheiro vá embora, dizendo-lhe: “Porque nós temos que ficar juntos”. A necessidade que sente da companhia de Tonho é inferida pelo modalizador “temos que”, indicando o grau de imperatividade atribuído ao conteúdo proposicional: “ficar juntos”. Paco tenta justificar-se, colocando em dúvida a lealdade do comparsa: Tonho poderia entregá-lo à polícia. Como Tonho o tranqüiliza e tenta encerrar o assunto, Paco volta a insistir para o companheiro ficar: “Dorme aí hoje. Já pagou o quarto mesmo”. Convite recusado por Tonho, Paco alega que eles não podem se separar, perguntando repetidamente aonde Tonho iria. “Pra mim ir lá de vez em quando bater um papinho com você” demonstra o quanto a presença do outro é necessária.

Por um viés psicanalítico, Costa (1992, p. 82) analisa o *homoerotismo*, a partir dos trabalhos clínicos de Stoller. Segundo este autor, “do ponto de vista da intensidade da atração, o homoerotismo variava desde um forte apelo por relações físicas até um mitigado desejo de companheirismo erotizado, batizado de amizade”. Se compararmos os resultados desse estudo psicanalítico com a dinâmica dos afetos em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, podemos constatar que não há nenhum apelo forte por relações físicas, senão pela necessidade que ambos têm de estarem se agredindo fisicamente. Mesmo em se tratando de violência explícita, é um tipo de comportamento movido pelo *pathos*, no sentido em que Aristóteles (1987b) empresta à palavra: paixões, em sua acepção mais geral. O ódio, pelos movimentos do desejo psíquico, é a contraface do que concebemos como amor, sendo os dois impulsos enquadrados, conceitualmente, na categoria das paixões. Dessa forma, o contato dos corpos, seja no impulso sexual (de vida), seja num agressivo (instinto de morte), é atravessado pelo desejo. Paco e Tonho se agredem violentamente, mas o primeiro não admite a idéia de ser abandonado pelo companheiro. Um não tinha amizade pelo outro, ou pelo menos não reconhecia isso, não obstante os dois apelarem,

em alguns momentos de tensão dramática, para o fato de serem amigos. Mas o que nos chama a atenção nas pesquisas de Stoller é identificar “um mitigado desejo de companheirismo erotizado” — entre homens, vale salientar — como um sintoma da homoerótica. No caso específico da peça pliniana, as duas personagens alimentam um desejo de companheirismo, sentimento compreensível sobretudo se considerarmos que se trata de um instinto de sobrevivência dessa gente num contexto absolutamente hostil e adverso do submundo. Desejo que se revela menos discreto em Paco, quando, no final da peça, nos deparamos com o comportamento da personagem, como (19) deixa ver. O medo da solidão parece perturbá-lo. Tonho é um sujeito que, malgrado as brigas travadas constantemente com Paco, é tido por esse, em última instância, como seu único companheiro. Esse sentimento é, conforme pudemos verificar, atravessado pelo desejo e se torna erotizado, ainda que não seja esse o sentido que ambas as personagens atribuam conscientemente aos seus próprios sentimentos. Achamos mais coerente, juntamente com Stoller e Costa, qualificar esse fenômeno não como uma *sexualidade homo-orientada* (perspectiva que estigmatiza o sujeito como *homossexual*), mas como uma *erotização homo-orientada*, uma homoafetividade, satisfação, indireta no caso, de um impulso homoafetivo, sem que isso implique classificações estanques.

Quando Tonho vai pôr os sapatos roubados para ir embora, constata que são muito pequenos para seus pés. Fica em silêncio e depois se instaura o seguinte diálogo:

(20)

PACO — Não vai se mandar?

TONHO — Com essa droga não dá.

(*Paco estoura de rir. Começa a dançar e a cantar.*) (MARCOS, 2003, p. 126)

O momento tenso pelo qual Paco estava passando, com a constatação de que o companheiro iria embora, é rompido quando Tonho declara que não poderia sair com aqueles sapatos pequenos. A reação de Paco é sintomática: como informa a didascália, ele “estoura de rir” e “começa a dançar e a cantar”, numa demonstração de euforia digna de atenção, visto que, até momentos antes, ele demonstrava pelo companheiro um “ódio visível”, para usar das palavras de Prado. Quando dança e canta, Paco demonstra que não consegue conter a euforia. A interpretação que Prado faz da relação de ambos é, de fato, muito justa: trata-se de uma relação complexa “de ódio visível e, também, quem sabe, de afeição subterrânea”. Ao que nos interessa especificamente, vale destacar que essa afeição subterrânea é de um homem com relação a outro homem.

Tonho, sem suportar mais as humilhações pelas quais a vida e o companheiro o fazem passar, saca do revólver e declara a Paco que vai matá-lo. Muito curiosa é a súplica de Paco e muito irônica a resposta de Tonho:

(21)

PACO — Mas, poxa, Tonho... Nós sempre fomos amigos...

TONHO — Quem tem amigo é puta de zona. (MARCOS, 2003, p. 132)

Seja por apelo, seja por confissão sincera, Paco tenta persuadir o companheiro, dizendo que eles sempre foram amigos. Tonho reproduz o que Paco dissera antes: “Quem tem amigo é puta de zona”. Na peça, a amizade é negada, explicitamente, duas vezes por Paco, e a terceira vez, de forma definitiva, por Tonho. A relação entre um possível sentimento de amizade, traição e morte envolve o drama nos seus últimos momentos. A amizade é negada duas vezes pela personagem mais agressiva, que nutria, porém, afeição sub-reptícia pelo companheiro; e a derradeira vez por Tonho, que confirma o fato de não serem amigos. Ele mata o companheiro logo em seguida. O sentido de traição está subjacente no apelo de Paco, pois quem não age como amigo é aquele por quem Paco tomou como companheiro. A afetividade que esse nutria intimamente por Tonho é ferida pelo comportamento assassino do companheiro. Tonho estaria, sob a ótica da personagem Paco, traindo-lhe o companheirismo. O culto a uma amizade leal é fato presente nas relações entre homens, isso desde a Grécia Antiga. O grande ato de traição no Novo Testamento, depois de Judas, foi o de Pedro, ao negar três vezes que conhecia o Cristo⁹⁷. De acordo com a interpretação dos apóstolos, Pedro traiu a amizade do Messias. À diferença da repudiada traição de Judas, que vendeu Cristo aos romanos, Pedro teria cometido um ato de fraqueza humana, não um crime contra o filho de Deus, o que lhe teria rendido o perdão do Pai. Vê-se que a fidelidade de um homem com relação a outro é, há muito, razão de honra. Em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, um tráí a amizade do outro. No entanto, é uma interpretação que só faz sentido se nos colocarmos sob a perspectiva de Paco, a vítima. O que confere à personagem um certo grau de complexidade são as motivações psicológicas não reveladas, mas pressupostas. Elas são responsáveis por tornar o comportamento de Paco surpreendente. Se a personagem tende, em seu desenho geral, à categoria de tipo, as discretas filigranas que envolvem movimentos de desejo — ressalte-se, aqui, desejo masculino — surpreendem o leitor crítico. E esse desejo foi

⁹⁷ Cf. N'A Bíblia de Jerusalém (1985) a parte referente ao Novo Testamento.

uma questão que a sociedade moderna procurou abafar. Como ele implica considerar as relações masculinas sob o viés da *erótica*, melhor fora rechaçá-lo do código moral burguês. Amizade entre homens é possível, mas, sobretudo em certas culturas, como a nossa, demonstrações de afeto precisam ser bastante reguladas pelos diversos mecanismos de poder ideológico. Paco sustenta um discurso masculino que faz eco ao estereótipo da ideologia burguesa moderna, mas que deixa entrever brechas num tipo de comportamento e de sentimento de certa forma incompatíveis com esse mesmo discurso.

Quanto a Tonho, sem condições de se inserir na sociedade de consumo, humilhado e marginalizado por isso, a única coisa que não lhe poderiam tirar era o orgulho de ser homem. A todo momento, no entanto, era agredido por Paco, que o insultava, chamando-o de “bicha”, “fresco”, “mina”, “boneca”. Vendo sua última esperança se esvair — os sapatos roubados não eram de seu número — e não suportando mais as brincadeiras do companheiro, reage da forma mais violenta: o que antes era um homem cordial, sensato e comedido se transforma num sujeito violento, bestial, perigoso. Essa última peripécia pode ser avaliada como inverossímil, uma vez que a mudança da personagem foi muito súbita; mas podemos aceitá-la se considerarmos que a angústia da personagem Tonho foi, ao longo do drama, crescendo e enfraquecendo-o, vedando-lhe até a possibilidade de assumir-se homem, a ponto de chegar a atingir uma tensão máxima. Isso fez com que a personagem fosse tomada pelo sentimento de ódio e, diante das brincadeiras grosseiras do companheiro, resolve desfarrar-se, matando-o. Ironicamente, é no momento final da peça que Tonho assume as características do “macho” tanto reclamadas por Paco. Fica, no fim, a conclusão de que a personagem perdeu tudo na vida, menos o direito de ser “homem”. A masculinidade, motivo de honra, não foi, portanto, afetada.

Um último aspecto em que gostaríamos de nos deter constitui o valor ideológico e discursivo da intertextualidade presente nesta peça de Plínio Marcos. Sobre o assunto, muitos estudos foram realizados desde quando Bakhtin (1981) apresentou, de forma sistematizada, sua teoria sobre o dialogismo e a polifonia, e quando Kristeva introduziu na academia francesa os estudos do teórico russo, criando o termo *intertextualidade*, de forte inspiração bakhtiniana, como proposta para o desenvolvimento de uma semiótica do romance. Não retomaremos essas primeiras pesquisas nem discutiremos as diversas concepções de intertextualidade. Valemo-nos da perspectiva de Fairclough (2001) sobre o tema, na medida em que pretendemos identificar as relações entre a intertextualidade e a prática do poder. Para o autor, “o conceito de intertextualidade aponta para a produtividade dos textos, para como os textos podem transformar textos anteriores e reestruturar as convenções existentes (gêneros discursivos) para gerar novos textos” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 135). No entanto, esse processo de transformação não

está livre das injunções sociais, uma vez que se encontra regulado pelas diversas formações e ordens discursivas.

Assim como Fairclough (2001), concebemos a intertextualidade como um fenômeno que diz respeito às estratégias lingüísticas de construção do discurso, mas que não se encontra expresso apenas na superfície lingüística⁹⁸. Valendo-se dos termos *intertextualidade manifesta* e *intertextualidade constitutiva*⁹⁹, sendo a primeira manifesta explicitamente no texto e a segunda relacionada à configuração das convenções discursivas que entram em sua produção, Flairclough passa a usar a palavra *intertextualidade* apenas para o primeiro caso; para o segundo caso, ele adota o termo *interdiscursividade*. Apesar de coincidir em muitos aspectos com o conceito criado por Maingueneau (2005), a concepção de *intertextualidade* em Flairclough é particular, pois se restringe às convenções discursivas, ao passo que, em Maingueneau, este é apenas um aspecto da interdiscursividade. Não problematizaremos o conceito aqui e dele faremos uso apenas a partir do que nos interessa. Analisemos dois elementos interdiscursivos em *Dois Perdidos numa Noite Suja*.

Não é desconhecido o fato de ter Plínio Marcos se inspirado, para a escritura de sua peça, num conto de Alberto Moravia (1907-1990), “O Terror de Roma”, inserido na coletânia *Contos Romanos*, de 1954¹⁰⁰. O próprio dramaturgo já admitiu isso em algumas de suas entrevistas. As duas histórias são muito semelhantes, a despeito do ambiente em que ocorrem: uma no Brasil, outra na Itália. Frisemos que a peça pliniana (o intertexto), em sua forma dramática, se inspira num texto anterior – uma narrativa. Apesar de ambos os textos se caracterizarem por contar uma história, é relevante apontar as diferenças entre os dois gêneros. Prado (1992, 84), apesar de não ser um teórico do romance, mas um crítico do teatro, chama a atenção para um aspecto do fenômeno romanesco que pode ser útil na caracterização do conto:

No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. Romances há que têm nome de cidades (*Roma*, de Zola) ou que pretendem apanhar um segmento da vida social de um país (*E.U.A.*, de John Dos Passos) ou mesmo de uma zona geograficamente delimitada (*São Jorge de Ilheus*, de Jorge Amado), não querendo, ao menos em princípio, centralizar ou restringir o seu interesse sobre os indivíduos. No teatro, ao contrário, as

⁹⁸ Kristeva (1974) acredita que o analista deverá estar atento ao procedimento translingüístico de análise intertextual quando se trata de alguns fenômenos, como o estudo do sistema de gêneros literários.

⁹⁹ O autor utiliza a terminologia adotada por Authier-Révuz (1982). Para a autora, caracterizam-se os discursos por uma “heterogeneidade manifesta” e/ou por uma “heterogeneidade constitutiva”.

¹⁰⁰ No Brasil, o livro foi reeditado, em 2002, pela Berlendis & Vertecchia Editores. Ver referência bibliográfica.

personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através dela.

De fato, são muitas as semelhanças entre a narrativa romanesca e a dramática, mas a centralização da personagem no drama é muito mais imperiosa do que no texto romanesco. Em Aristóteles (1987b), a diferença entre ambas as espécies – a épica (de onde teria vindo a forma romanesca) e a dramática – está sobretudo no modo de imitar: a poesia epopéica assume o modo narrativo, em que o poeta usa a sua própria voz ou a dos outros; na tragédia e na comédia, os homens imitados são apresentados operando e agindo eles mesmos. Se os fatos romanescos são realizados por personagens e narrados por um enunciador, que pode ser tanto a própria personagem quanto um outro locutor, ou mesmo um locutor indeterminado, no teatro a presença física da personagem é condição *sine qua non* para que haja a própria ação dramática (lembremos que a origem etimológica do nome *drama* é ação)¹⁰¹.

Considerando o conto como uma espécie particular derivada da forma romanesca, apresentemos aspectos da narrativa moraviana¹⁰². O narrador é o próprio protagonista, que almeja obsessivamente possuir um novo par de sapatos. Dorme no sótão de um edifício, onde o porteiro lhe aluga uma cama de campanha. Outra cama está sendo ocupada por Lorusso. Nenhuma das duas personagens tinha emprego fixo: faziam um pouco de tudo e ganhavam muito pouco. O narrador-protagonista (desconhecemos seu nome) tem a idéia de convidar Lorusso para, juntos, realizarem um assalto na Villa Borghese, local freqüentado por casais de namorados. Eles pouco tempo passam no sótão. Dois terços do conto são dedicados aos fatos ocorridos na Villa Borghese. Eles assaltam um casal, roubam-lhe os pertences (incluindo os sapatos do rapaz) e Lorusso termina espancando o sujeito assaltado. De volta ao sótão, frustrado por não conseguir calçar os sapatos, pois eram muito pequenos para seus pés, o narrador-protagonista tenta roubar o par de sapatos do comparsa enquanto este dormia. Flagrado por

¹⁰¹ Estamos considerando os dois gêneros como macroestruturas e, como tais, regulados por determinadas leis de composição para se alcançar um efeito estético determinado. Não entraremos, por ora, nos casos limites, sobretudo nos textos mais contemporâneos, em que todas essas noções por nós retomadas podem variar, não deixando de gerar, em consequência, uma remodelação do próprio gênero de onde são respectivamente originados. Discutiremos esse aspecto por ocasião da análise do teatro de Newton Moreno.

¹⁰² Só a título de exemplo, citemos uma comparação, pouco ortodoxa, entre romance e conto, feita por Julio Cortazar (1993, p. 151), um autor que, pelo seu ofício de escritor literário, é bastante autorizado para afirmar o que se segue: “Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo da leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico (...). Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.”

Lorusso, entram numa contenda, que os levará à delegacia, onde são reconhecidos como os assaltantes do parque e, em seguida, presos.

Como se vê, o texto de Moravia distende as ações (considerando, claro, os limites do conto), fazendo com que ela transcorra em diversos espaços, muitos dos quais descritos minuciosamente. As personagens se movimentam num contexto narrativo em que têm de se relacionar com outros elementos, como o foco narrativo e o espaço, por exemplo.

Plínio Marcos, por sua vez, ao se valer da história de Moravia, concentra-se no conflito entre as personagens, extraíndo desse conflito o *pathos* necessário. A unidade de espaço corrobora para a intensificação do conflito. Além disso, sem a intervenção do narrador, exige o gênero que o conflito seja logo anunciado pela ação das personagens. No caso específico de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, a tensão dramática é estabelecida nas primeiras falas, mediante violento diálogo. Esse texto opta não pelos fatos decorrentes da ação de personagens marginais num ambiente marginal (o caso de Moravia), mas pelo conflito e tensão psicológica das personagens, ora inconformadas com a condição degradante em que se encontram, ora conformadas, mas já então mergulhadas na violência do submundo.

Sobre isso é importante lembrar o que D'Aversa (in: <http://www.pliniomarcos.com>), diretor e crítico italiano que viveu muitos anos no Brasil, declara numa de suas críticas à peça, quando a compara ao conto de Moravia:

Plínio Marcos e Moravia. Conheço Moravia. Ele, que tanto ama o teatro e que nunca deu certo, acho que agradeceria e admiraria esta peça de Plínio, que soube dar vida a um esquema literário de modesta importância (o conto original é apenas uma ocasião) dando-nos um peça bem brasileira que tão violentamente se insere na polêmica do nosso atual teatro. Sim, porque a peça de Plínio começa onde a experiência confusa do teatro político-social acabava (e não por culpa dos autores, mas dos acontecimentos políticos que os obrigaram a respirar de boca fechada) obrando uma transferência do problema social para o existencial, numa nova dimensão que, ao mesmo tempo é avançada e indicação de liberdade.

A assimilação do conto de Moravia foi perfeita, total e absoluta; o conto desapareceu no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade eminentemente teatral ou seja baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cena e dos nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a credível possibilidade da fábula.

Para Magaldi (1998, p. 215), Plínio Marcos não ficou somente preso à fonte moraviana, mas se valeu de sua rica experiência circense, na medida em que “Paco e Tonho revivem a dupla do *clown* e Toni, na técnica de puxar as falas, impedindo que a tensão caia”.

Ou seja, para esses críticos, a peça de Plínio Marcos transcende o texto moraviano na medida em que se fixa nas convenções do texto dramático, fazendo com que a história italiana seja assimilada num novo sistema textual, mas reatuazilada. O que é valido, para o dramaturgo santista, é explorar as tensões psicológicas entre as suas personagens.

Fazendo uso do sentido de que se vale Anatol Rosenfeld (1976, p. 45) ao empregar o termo, podemos dizer que *Dois Perdidos numa Noite Suja* constitui um “teatro agressivo”. Sua agressividade mantém-se “dentro dos limites do palco, atacando o público de um modo *indireto*, pelo palavrão, a obscenidade”¹⁰³. Essa agressividade nos parece sintoma de crise, de convulsão social. Se nada é feito por essa gente que persists na luta pela sobrevivência e é, na sociedade idealmente estabelecida, mantida no anonimato, faz-se urgente agir pela arte – no caso de Plínio Marcos – liberando a “ira recalcada”, a violência. O diálogo é tenso e construído a partir de uma variante lingüística não prestigiada: procura representar a fala do povo, particularmente a dos párias da sociedade. O uso de gírias e de “vulgarismos” desagradou a burguesia brasileira do período da ditadura militar, mas foi um dos recursos dramatúrgicos utilizados para representar um tipo de ambiente que não pode ser vedado à arte¹⁰⁴. Parece transparecer “a vontade de, através do choque, romper a moldura estética a fim de tocar a realidade” (ROSENFELD, 1976, p. 53)¹⁰⁵. Chamar a atenção para essa realidade do submundo constitui o maior projeto político de Plínio Marcos através de sua dramaturgia.

¹⁰³ O outro sentido de *teatro agressivo* empregado por Rosenfeld (1976) diz respeito às peças mais contemporâneas, que levam a violência para além do palco, agredindo diretamente o público mediante ofensas e ultrajes. Como exemplo desse tipo de teatro, temos a antológica montagem de *Roda Viva*, de 1968, com direção de José Celso Martinez Corrêa, que, segundo relatos, dedica o momento em que o “herói” morre para fazer com que as outras personagens joguem fígado bovino na platéia, simulando um banquete antropofágico.

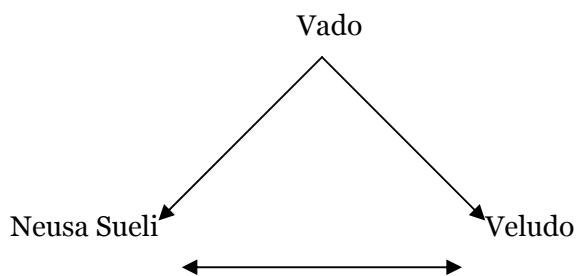
¹⁰⁴ É importante mencionar o ambicioso livro de Marcos Bagno, *Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*, que, muito lucidamente, faz ver que o preconceito lingüístico é, antes de mais nada, um preconceito social. A variante não-padrão da língua falada por gente da classe popular costuma ser, assim como essa gente, estigmatizada na sociedade. Em *Navalha na Carne*, as gírias e os “vulgarismos” horrorizaram e continuam a horrorizar, hoje um pouco menos, muitos leitores da peça, porque esses leitores têm horror ao que representa socialmente a gente que fala dessa forma. Basta verificar o valor negativo atribuído ao conceito de *vulgarismo*, que algumas gramáticas e manuais de estilística ainda insistem em sustentar. O termo, derivado do nome latino *vulgo* (povo), comprehende o uso lingüístico popular em contraposição às doutrinas da norma culta. Como a norma culta é o padrão lingüístico de prestígio, o vulgarismo torna-se algo que deve ser, se não eliminado, ao menos evitado. Reforçando a contigüidade entre o preconceito lingüístico e o social, podemos considerar que a reação negativa costumeira do público de *Navalha na Carne* esconde o desejo que muitas pessoas têm de “eliminar” ou “evitar” as pessoas que fazem uso desse tipo de variante, merecedoras de repúdio e, por isso, de desprezo.

¹⁰⁵ Tratando da linguagem usada na peça, Prado (1987, p. 152) confessa que “não poderíamos imaginá-la [a linguagem suja da peça] abrandada porque nível mental e expressão acabam por se confundir. A gíria e o palavrão, em casos como este, passam a ser a própria forma de pensamento”. Apesar de se mostrar favorável a esse uso, Prado dispõe de

Essa agressividade estaria associada ao masculino. *Dois Perdidos numa Noite Suja* é uma peça em que os valores masculinos se encontram muito presentes no discurso de suas personagens. É inegável a denúncia social que Plínio Marcos faz quanto à realidade degradante daqueles que não têm condições de se inserir na sociedade de mercado, ficando, portanto, à margem do sistema sócio-político-econômico. Mas o drama íntimo vivido pelas duas personagens é significativo, sobretudo no que se refere às relações complexas de afeto e ódio vividas pelas duas figuras masculinas, que se digladiam constantemente, mas que estão ligadas pelo instinto de companheirismo, pelo afã de evitar a solidão absoluta.

Caráter semelhante foi conferido à peça *Navalha na carne*. Muito se tem escrito sobre ela, tomando-se como foco as questões sócio-econômicas que o texto engendra. Não nos ateremos a essas questões, senão no que poderão contribuir na análise dos valores masculinos que estão presentes no discurso das personagens.

Realizaremos uma abordagem dos discursos masculinos nesta peça, sem perder de vista que o discurso contribui, conforme Fairclough (2001), para a construção de identidades sociais, das relações sociais entre sujeitos e dos sistemas de conhecimento e de crença. Procederemos a uma análise da interação das personagens e do discurso que pressupõe as relações de poder nesta interação, considerando, para tanto, o triângulo:



Examinaremos as extremidades de cada lado desse triângulo, a saber, a relação entre Vado e Neusa Sueli, primeiramente; em seguida, a interação entre Vado e Veludo; por fim, o diálogo entre Neusa Sueli e Veludo.

um argumento que tráí uma visão equivocada e contraditoriamente preconceituosa, quando associa livremente expressão com nível mental. Sabe-se que uma das mais antigas concepções de linguagem é a que a concebe como expressão do pensamento, fazendo supor que o pensamento é anterior à linguagem. Se a língua, por exemplo, não é a norma culta padrão, sua expressão seria um sintoma de estreiteza do pensamento. Autores como Vygotsky (2000) sustentam a tese, com a qual concordamos, de que pensamento e linguagem são dois fenômenos mutuamente dependentes. Mas constitui preconceito pensar que a variante não-padrão é uma expressão limitada porque reflete a ignorância do povo (em outras palavras, “o povo fala assim porque é ignorante”). Não obstante isso, e fazendo coro ao apoio explícito de Prado à linguagem “suja” nas peças de Plínio Marcos, estamos convictos de que a língua usada em *Navalha na Carne*, assim como em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, reflete a experiência particular de quem vive no submundo.

Vado e Neusa Sueli mantêm uma relação com algumas peculiaridades. Comecemos pela natureza da parceria: Vado é um cafetão e Neusa Sueli, uma prostituta. O relacionamento de ambos é mediado pela troca de favores. Neusa Sueli elegeu Vado como seu companheiro, mas, para isso, precisa sustentá-lo financeiramente, dividindo com seu homem o dinheiro que, a cada noite, recebe de seus clientes. Trata-se de um contrato claro nesse tipo de ligação. A prostituta que, pela necessidade de segurança no universo hostil e violento das noites de trabalho, recorre à proteção de um rufião, mas sabe que terá de arcar com as despesas do companheiro.

Como em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, a peça já se inicia num clima de alta tensão. Vado está irritado porque Neusa Sueli saíra sem deixar dinheiro para ele. Quando, de manhã, ela chega, Vado a agride fisicamente e enceta o seguinte diálogo:

(22)

VADO — [...] Agora, olha, sua puta sem-vergonha! (*Vado mostra os bolsos vazios.*) Morou, agora?

NEUSA SUELTI — Está na lona?

VADO — Eu estou duro! Estou a nenhum! Eu estou a zero! A zero, sua vaca!

NEUSA SUELTI — E a culpa é minha?

VADO — Vagabunda miserável! Sua puta sem-calça! Quem tu pensa que é? Pensa que estou aqui por quê? Anda, responde! (*Pausa.*) Não escutou? Responde! Por quê? Você acha que eu te aturo por quê?

NEUSA SUELTI — Eu sei... Eu sei...

VADO — Sabe, né? Então diz. Por que eu te aturo?

NEUSA SUELTI — Poxa, Vadinho, eu sei...

VADO — Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que te arrebente. Por que eu fico com você?

NEUSA SUELTI — Por causa da grana.

VADO — Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!

NEUSA SUELTI — Por causa da grana.

VADO — Repete mais uma vez.

NEUSA SUELTI — Por causa da grana.

VADO — Mais alto, sua puta nojenta!

NEUSA SUELTI — Por causa da grana.

NEUSA SUELTI — Sei... Sei, sim... (*Chora.*) (MARCOS, 2003, p. 142-143)

Do ponto de vista lexical, a peça oferece um material rico. Se tomarmos o léxico como foco da análise crítica do discurso sobre o masculino, chegaremos a alguns resultados reveladores. O fragmento (22), só para citar um exemplo, está eivado de termos que marcam um discurso de caráter eminentemente masculino. Ressalte-se que o espaço revelado pela peça é o dos desvalidos, dos sujeitos miseráveis postos à margem da sociedade, o que contribuirá para caracterizarmos o discurso masculino nesse tipo de classe de agentes.

Na sociedade androcêntrica moderna, como já o dissemos, o “homem” assume o papel de chefe de família no relacionamento conjugal, o que implica que é dado ao sujeito masculino o poder de, no “lar”, tomar a iniciativa de ordenar, estruturar a ordem familiar, prover o sustento e determinar o destino dos entes a ele subordinado. Até meados do século XX, esse caráter do funcionamento familiar, respaldado pela ideologia burguesa moderna, era hegemonic e fazia parte do sistema de crenças dos diversos agrupamentos sociais. Assim, a maioria da população tomava essa idéia como assente, constituindo a “verdade” sobre a relação “homem”/“mulher”.

No contexto da peça *Navalha na Carne*, as personagens pertencem a uma classe popular das mais miseráveis da sociedade brasileira. Não é por acaso que a interação entre elas revela, de forma caricaturada, as relações orientadas pelo poder masculino. Vado trata Neusa Sueli como sua propriedade e precisa firmar seu poder de “macho”. Para tanto, dirige-se à companheira, como se observa em (22), usando termos como “puta sem-vergonha”, “puta sem-calça”, “puta nojenta”, “vaca”, “vagabunda miserável”. O palavrão, nesse contexto, colabora para intensificar a agressão masculina. Notemos que, até aproximadamente os anos sessenta do século XX, era vedado à mulher o direito de expressar-se numa linguagem tida como baixo calão, linguagem de homem “inculto” e de prostitutas. Na peça, apesar de Neusa Sueli ser prostituta, ela se sente humilhada com a forma como Vado lhe fala, sobretudo quando associada às ameaças verbalizadas — “Diz de uma vez, antes que te arrebente”; “te arrebento o focinho”. Neusa Sueli age como vítima, pois apanhara do seu homem, estava ameaçada de receber outra surra, além de estar sendo chamada de nomes que explicitam, pela agressividade, sua própria condição de prostituta. Nessa situação, Vado, como “homem” e cafetão, se sente no direito de vilipendiar a mulher, enquanto ela o trata pelo diminutivo “Vadinho”. Vê-se, portanto, que a assimetria entre os gêneros é inquestionável.

Curiosamente, é a mulher tida como objeto/propriedade do homem que, em *Navalha na Carne*, o sustenta financeiramente. Percebemos uma inversão de “papéis” que contraria um dos princípios do mito moderno de masculinidade, o dever do homem de prover o “lar”, sustentar a família ou a mulher com quem convive. A peça de Plínio Marcos representa um tipo de relação muito comum, principalmente nas classes populares, como já tivemos ocasião de mencionar

neste trabalho: em virtude das condições econômicas as mais lastimáveis, o homem aceita ser objeto sexual de quem lhe propõe dinheiro, desde que isso não comprometa seu “papel” de “macho”. Não podemos, em absoluto, qualificar de “lar” a vida do casal Vado e Neusa Sueli, muito menos considerá-los como uma “família”, tal como a sociedade moderna passou a concebê-la. Trata-se de uma união de interesses: ele lhe oferece proteção e satisfação por andar com um “cara linha de frente”, e ela lhe paga os “favores” com dinheiro¹⁰⁶. O contrato é tão claro, que Vado, num determinado momento do conflito, chega a dizer à companheira: “Poxa, será que tenho cara de trouxa? Sou teu macho, se não tenho um puto de um tostão, quem está errado?” (MARCOS, 2003, p. 143). O certo é, portanto, que a mulher assuma o “macho”, fornecendo-lhe dinheiro. Como se pode ler em (22), ele lhe pergunta por que razão vivia com ela e a aturava. Neusa Sueli reluta em dizer, mas confessa que era por “causa da grana”, ao que ele, num tom autoritário, quase “pedagógico”, exige que ela repita mais três vezes, de forma a não deixar dúvidas sobre a espécie de contrato estabelecido. No tipo de relacionamento que propõe, Vado estaria à margem da sociedade burguesa, não somente porque sua condição de pobre não lhe permite inserir-se em tal contexto, como também porque os valores, hábitos e comportamentos que possui não se equivalem aos dos burgueses. Vado desempenha seu papel de “machão”, sustentando valores estereotipados e costumes bestiais, violentos, sem corresponder à imagem que a sociedade procurou afirmar quanto ao homem moderno e civilizado.

Vado possui todos os requisitos do estereótipo do verdadeiro “macho”: é forte, viril, corajoso, valente, bruto; enfim, trata-se de uma “autoridade” que deverá ser respeitada na relação homem/mulher, como podemos identificar no trecho a seguir. O diálogo demonstra o poder que Vado exerce sobre sua mulher. Preparando-se para fumar o cigarro de maconha que Veludo havia comprado com o dinheiro roubado, Vado ouve a reclamação da companheira:

(23)

NEUSA SUELI — Não vai queimar essa porcaria aqui.

VADO — Você cala a boca.

NEUSA SUELI — Dona Tereza não gosta de bagunça aqui na pensão. VADO — Quero que ela vá à merda!

VELUDO — Ai, que homem doidão.

¹⁰⁶ Vado diz para Neusa Sueli: “É a lei. Mulher que quer se bacanear com cara linha de frente como eu tem de se virar certinho” (Marcos, 2003, p. 144).

NEUSA SUELI — Depois, quem se estrepa sou eu. Quando você se arranca, ela vem aqui reclamar.

VADO — Manda ela à merda!

NEUSA SUELI — Ela me põe na rua.

VADO — Azar!

NEUSA SUELI — Azar meu, né?

VADO — Porra, pára de me torrar o saco. Foi você que arrumou toda a confusão e ainda resmunga. Não quero escutar um pio contra a maconha. Gosto de curtir minha onda de leve. (MARCOS, 2003, p. 152-153)

As falas de Vado estão recheadas de atitudes e verbos imperativos: “cala a boca”, “manda ela à merda!”, “pára de me torrar o saco”. A ameaça “Não quero escutar um pio contra a maconha” revela a voz da autoridade exercida pelo mais forte, o “homem”. Fazendo ecoar na memória de Neusa Sueli a surra que tomara momentos antes, essa ameaça se torna ainda mais assustadora para a personagem. Dessa forma, o homem exerce domínio sobre a companheira mediante força bruta, agressividade, deixando bem claro quem “manda no pedaço”. Esse paradigma do homem violento, como dissemos, é anterior ao ideal burguês de masculinidade e dele se distancia. No entanto, vale aqui uma consideração. A violência estaria associada, no imaginário social, à virilidade, basta lembrar, por exemplo, o fascínio que muitos gladiadores exerciam sobre suas senhoras e seus senhores romanos, por demonstrar coragem, bravura, destreza, enfim, virilidade. Na era moderna, apesar de a burguesia pretender instaurar um novo padrão comportamental, esses mesmos valores continuaram sendo cultuados nas diversas esferas sociais, sobremaneira nas populares. Assim, o homem violento seria aquele dotado de virilidade, representante autêntico do “machão”. Vado, mesmo com toda a violência, e talvez por isso mesmo, exerce fascínio sobre a mulher e o camareiro, como veremos mais adiante.

Não bastasse isso, a personagem se vale do clichê e do *slogan* social para mostrar sua superioridade em relação à mulher: “Eu sou o Vadinho das Candongas, te tiro de letra fácil, fácil”¹⁰⁷. Com esse *slogan*, pretende mostrar-se como invencível, malandro, capaz de vencer pela esperteza. Sente-se irresistível, porque a malandragem é um traço que costuma seduzir as mulheres, sobretudo as da classe popular. Como o sistema de crenças masculino ainda é o dominante, até mesmo as mulheres, freqüentemente, reproduzem valores que são sustentados pela maioria dos homens, mantendo-se, dessa forma, o ciclo de dominação masculina. Vejamos como isso é representado na personagem Neusa Sueli.

¹⁰⁷ Segundo Prado (1987, p. 217), “ele [Vado] se vê e se descreve através de clichês e *slogans* sociais: é o Wadinho [sic] das Candongas, capaz de tirar de letra qualquer jogada, que judia das mulheres para elas gamarem”.

A peça pode ser dividida em três grandes situações: na primeira, Neusa Sueli chega à pensão, briga com Vado e chama Veludo ao quarto; na segunda, Veludo chega ao quarto, envolve-se num conflito com o casal e sai; na terceira, Neusa Sueli volta a ficar sozinha com Vado, discute novamente com o companheiro, que sai sem dizer se voltará ou não. Nessa terceira parte, tendo presenciado um jogo de sedução entre Vado e Veludo, Neusa Sueli abdica de sua condição de submissa ao homem e o trata com certa autoridade, criticando-lhe a atitude. O texto a seguir flagra o momento exato desse conflito:

(24)

VADO — Está me achando bonito ou me botando quebrante?

NEUSA SUELI — Nojento!

VADO — Não começa a me encher o saco.

NEUSA SUELI — Você é um sacana.

VADO — Você é uma cortadora de onda.

NEUSA SUELI — Nunca pensei que você pudesse ser tão miserável.

VADO — E eu nunca pensei que você fosse tão chata.

NEUSA SUELI — Não sou é descarada.

VADO — Vai ser freira, então.

NEUSA SUELI — Eu tenho moral.

VADO — Depois de velha, até eu.

[...]

NEUSA SUELI — Porco! Nojento! Você pensa que não manjei a tua jogada com o Veludo?

VADO — Deixa de história. Vocês antigas vêm malícia em tudo.

NEUSA SUELI — Só sei que me embrulhou o estômago.

VADO — A vovó das putas todas é metida a família, é?

NEUSA SUELI — Vovó das putas é a vaca que te pariu.

VADO — Limpa essa boca quando falar da minha mãe. Se folgar comigo, te arrebento. (MARCOS, 2003, p. 158-159)

Antes da primeira fala de Vado, a didascália informa que Neusa Sueli, após a saída de Veludo, olha o companheiro por longo tempo. O silêncio da mulher contém uma carga de censura em relação ao comportamento dele, verbalizada pelo insulto “Nojento！”，expressão com que rompe o silêncio. Além desse insulto, há uma série de críticas dirigidas a Vado, que demonstram a reprovação quanto a seu comportamento homoerótico com Veludo. Vejamo-las:

- a) **“Você é um sacana”**: a idéia do envolvimento erótico do companheiro com outro homem é uma atitude que contraria o estereótipo de masculinidade. O termo “sacana” pode ter, entre outras, duas acepções que nos interessam: devasso, libidinoso; homossexual [expressão própria do nordeste brasileiro, segundo Ferreira (1986)]. Os dois sentidos parecem convergir para uma única idéia: Vado era devasso, por se envolver com homossexual. Ao usar o termo “sacana”, Neusa Sueli coloca, pois, em xeque a masculinidade de Vado.
- b) **“Nunca pensei que você pudesse ser tão miserável”**: a fala revela surpresa, seguida de reprovação, por parte da mulher. A expectativa de que seu homem era “macho” a fazia se sentir segura e até se submeter, como verificamos em (22), ao abuso de autoridade por parte dele. Quando essa expectativa é rompida, por conta do jogo homoerótico em que Vado se envolveu, Neusa Sueli o recrimina, colocando-o ao nível de um sujeito “miserável”. O homoerotismo, como vimos asseverando, é um fenômeno que põe os sujeitos numa condição abjeta, bestial, de miséria humana (o que é ratificado pelos insultos “Porco! Nojento!”). É esse sentimento que, no contexto de fala da personagem, está pressuposto no adjetivo “miserável”.
- c) **“Não sou é descarada”; “Eu tenho moral”**: “descarada” e “moral” são vocábulos que remetem a mesma formação discursiva: o primeiro, sinônimo de “desavergonhada”, é um atributo que a personagem diz não possuir porque tem moral. É necessário salientar que o termo “moral”, muito abrangente, toma um sentido muito particular nesse contexto. Conforme a moral burguesa vigente ainda hoje, vender o próprio corpo, como Neusa Sueli o faz, constitui um atentado à moral e aos “bons costumes”, segundo os quais o sujeito deve preservar o próprio corpo e entregá-lo apenas por “amor”. Quando Neusa Sueli diz ter moral, se refere a pontos específicos da moral burguesa masculina, como à idéia de “homossexual” ser algo ultrajante. Dessa forma, ter vergonha e agir conforme padrões morais masculinos, ou seja, ser “heterossexual”, por exemplo, são informações subjacentes nas duas falas de Neusa Sueli. Valendo-se da crença que o “homossexualismo”, possivelmente praticado pelo seu companheiro, é sinal de fraqueza, Neusa Sueli repudia Vado, mostrando-se nauseada: “Só sei que me embrulhou o estômago”. O homem escolhido para protegê-la mostrava-se ultrajante, o que provoca na personagem feminina uma reação física de enjôo.

Diante das acusações da mulher, Vado reage da maneira mais tranqüila. Implicitamente ele nega o que vem falando Neusa Sueli, dizendo que pessoas como ela, “antiga”, costumam ver

“malícia” nas coisas. O termo “malícia”, que denota tendência para o mal, é usado para se referir ao comportamento homoerótico. Vado, não obstante o jogo homoerótico flagrante que mantém com Veludo, como veremos mais adiante, sustenta indiretamente que o “homossexualismo” é o “mal”. Como ele estaria distante desse “mal”, acusa a companheira de ver malícia na brincadeira que ele estaria realizando com Veludo, uma brincadeira destituída de “maldades”, ou seja, livre de conotações eróticas. Para tornar Neusa Sueli mais suscetível, lança mão de um insulto efetivo, desvia o assunto para uma série de agressões psicológicas, que fazem a companheira se sentir humilhada: ela era uma “velha”. Zombando das condições físicas da mulher, ele consegue desestabilizá-la até colocá-la num nível de miséria absoluta.

O jogo de dominador X dominado, sendo Vado o primeiro e Neusa Sueli o segundo, se mantém até o momento em que Neusa Sueli, humilhada, vendo seu homem se arrumar para sair, toma a navalha, fecha a porta do quarto, e força o amante a manter relações sexuais com ela, alegando que sempre o pagava para ele fazer o serviço de homem, coisa que há muito ele não fazia. A mulher passa, portanto, à condição de dominadora, mostrando que o dinheiro a faz ter poder sobre o companheiro. Essa reação torna Vado desconcertado, sobretudo diante da ameaça da navalha. A rápida mudança de condição se reverte quando Vado, usando da manha e da malandragem, começa a envolver eroticamente a mulher, desarmando-a, o que lhe permite recuperar a chave e sair do quarto sem se despedir de Neusa Sueli. Ela corre até a porta e, num tom de submissão, pergunta se o companheiro voltará mais tarde, mas ele não responde. Termina a peça sozinha, comendo desconsoladamente seu sanduíche de mortadela, qual uma Penélope do subúrbio paulistano, esperando o retorno de seu “macho”.

O discurso fortemente masculino sustentado por Vado e, implicitamente, por Neusa Sueli, a despeito de alguma contrariedade quanto ao mito de que o homem deve sustentar a mulher e assumir a condição de provedor “heterossexual”, nos conduz a algumas conclusões. Primeiramente é um discurso que contribui para construir a identidade masculina de Vado e sua postura de “machão” diante dos outros sujeitos sociais, que, no contexto da peça, se restringem a Neusa Sueli e Veludo. É bem verdade que esse discurso se baseia no estereótipo da masculinidade, de caráter muito mais medieval que moderno. Em segundo lugar, contribui também para construir as relações sociais com os outros, estabelecendo os papéis cabíveis a cada um. Em *Navalha na Carne*, estabelecer o papel de “macho” para Vado, de “fêmea” para Neusa Sueli e de “veado” para Veludo é um requisito necessário à prática do discurso masculino hegemônico, de forma que se possa, em respeito ao poder dominante (o dos homens), travar um tipo de relação relativamente estável.

Passemos, agora, à análise da interação entre Vado e o camareiro¹⁰⁸. Quando Veludo chega ao quarto, trava um diálogo tenso com Vado, que o acusa, furiosamente, de ter roubado o dinheiro deixado sob o criado-mudo. O cafetão, assim como vem fazendo com Neusa Sueli, trata Veludo de forma agressiva, chamando-o por termos que denotam a orientação sexual do camareiro: *bichona, bicha, veado, fresco*. Veludo não esconde sua identidade sexual, e é com essa identidade que ele interage socialmente. Enquanto Vado pretende exercer seu poder de “macho”, agredindo o camareiro com insultos que nos reportam à ideologia tipicamente masculina, Veludo se opõe a ele, valendo-se de uma forma verbal marcada pelo uso do feminino. Leiam-se as seguintes passagens:

(25)

VADO — Filho-da-puta! Veado nojento!

[...]

(*Veludo tenta sair, Vado o agarra com violência.*)

VELUDO — Bruto! Cafajeste! (MARCOS, 2003, p. 147)

(26)

VADO — Confessa logo, bicha, senão vou botar pimenta no teu rabo.

VELUDO — Pelo amor de Deus, Neusa Sueli, não deixa esse tarado me judiar!

(MARCOS, 2003, p. 149)

(27)

VELUDO — Socorro! Socorro! Monstro! Por que você não faz isso com um homem, seu nojento? Ai, esse tarado está me matando! (MARCOS, 2003, p. 149)

¹⁰⁸ A maioria das críticas sobre *Navalha na Carne* identifica o tipo assumido pelas personagens como a *prostituta* (Neusa Sueli), o *cafetão/cáften* (Vado) e o *homossexual* (Veludo). Percebemos que, apesar do ranço moralista que acompanha os termos para os dois primeiros tipos, eles identificam, respectivamente, profissões específicas, não sendo esse o caso do nome pelo qual Veludo é referido. A prostituta é a profissional do sexo, trabalho tão antigo quanto a formação das civilizações. O cafetão (gíria derivada do vocábulo *cáften*, também conhecida pelos nomes *cafifa, proxeneta, rufião*) é o empresário das meretrizes, ou seja, vive às custas das prostitutas. O homossexual é um termo de origem clínica/moralista, conforme salientamos em nossa fundamentação teórica, e não denota, como ocorre na designação das outras personagens desta peça, um trabalho específico. O que provavelmente tenha chamado a atenção dos críticos foi a conotação sexual subjacente à interação de Vado e Veludo — que de fato existe, como veremos adiante —, daí chamá-los de *cafetão* e *homossexual*. Procurando conferir simetria ao tratamento dado a esses indivíduos e abdicando da associação entre “homossexual” e sua imagem estereotipada, designaremos, portanto, as personagens como a *prostituta*, o *cafetão* e o *camareiro*.

A partir das falas de Veludo, seguindo essa mesma ordem das citações, podemos verificar nas ações da personagem um contínuo que vai do comportamento próximo ao feminino até a negação total da condição masculina. Em (25), Vado se refere ao outro como “filho-da-puta”, “veado nojento”, nomes que pertencem ao universo lingüístico masculino e marcam a posição de “homem” de quem, nesse contexto, os enuncia¹⁰⁹. “Veado”, como já verificamos na análise de *Dois Perdidos numa noite Suja*, é um nome que marca alteridade. O homem que fala “veado” para outro afirma sua posição de “macho” e a do outro como estrangeira, adversária (para nos valermos de uma perspectiva psico-social). Por sua vez, Veludo se defende verbalmente, chamando Vado de *bruto, cafajeste*. Já vimos que, conforme o estereótipo da masculinidade, se o homem tem sua “honra” ameaçada, deverá desforrar-se por afrontas verbais próprias do masculino (ou seja, revidar com termos semelhantes) ou mesmo físicas¹¹⁰. Veludo, ao contrário, se coloca na posição do mais fraco e, em vez de recorrer à violência, chama o outro de *bruto* e *cafajeste*. Os insultos de ambas as personagens revelam poderes assimétricos. Vado impõe seu poder por meio de ações e linguagem extremamente violentas, ao passo que Veludo revida o insulto de forma atenuada, com termos que designam tão-somente o comportamento violento do cafetão. Não chegam a ser expressões que põem em risco a honra e a dignidade de Vado, como “filho da puta” e “veado nojento”. São termos menos violentos que esses, indicando mais uma posição de defesa que de agressão. Isso é pertinente, pois a didascália informa que “Vado o agarra com violência”, impondo, portanto, seu poder não somente pela linguagem agressiva, mas também por ações físicas violentas; enquanto Veludo só reage com um insulto verbal, sem revidar a agressão física. Essa assimetria aponta para o lugar do dominador e o do dominado, sendo este ocupado por Veludo e aquele por Vado. A relação dominador *vs.* dominado tem, nesse contexto, conotações sexuais, revelando um sujeito com atitudes de “homem” e outro com atitudes não-masculinas, pelo menos do que se espera de um autêntico “homem”.

Desde esse primeiro contato das duas personagens masculinas, verificamos que elas ocupam espaços diferentes e assimétricos na interação – aqui mais uma vez nos referimos à noção de *place*. No contexto da peça analisada, Veludo se encontra no quarto do casal e assume ostensivamente sua identidade “homossexual”, dois fatores que favorecem sua condição inferiorizada. Vado, por sua vez, encontra-se em seu próprio quarto e ostenta sua virilidade

¹⁰⁹ Quando nos reportamos ao “universo lingüístico masculino”, vale salientar, não estamos adotando uma perspectiva estrutural da língua; reportamo-nos aos seus usos, uma vez que se trata de um registro que, sobretudo até a década de sessenta no Brasil, era tolerado apenas aos homens. A mulher jamais poderia se valer desses usos, sob o risco de ser considerada sem moral, uma “meretriz”. Era comum, e isso se estende ainda aos dias de hoje, ver mães repreendendo as filhas com o seguinte comentário: “Esse tipo de linguagem não é para mocinhas”.

¹¹⁰ Também é comum nos dias atuais ouvirmos pais e mães ameaçando os filhos: “Quem voltar pra casa apanhado, vai apanhar quando chegar”, o que demonstra que os homens são educados para salvaguardar a masculinidade por meio da violência, quando esta é necessária.

mediante violência, alcançando-se a uma posição de superioridade. Isso se torna mais claro nas demais citações.

Em (26), por exemplo, quando Vado ameaça o camareiro, dizendo que vai botar “pimenta” no seu “rabo”, Veludo implora socorro a Neusa Sueli. Podemos extrair daí algumas implicações no que diz respeito à ideologia masculina. Primeiramente, Veludo não obedece ao estereótipo da masculinidade, de “enfrentar” o desafio lançado por outro homem, a fim de não macular sua moral masculina. Em vez de assim fazer, recorre à mulher, para que ela interceda a seu favor, não deixando Vado maltratá-lo. Diante de Vado, protótipo do “macho”, Veludo se coloca na condição de alteridade — o outro do masculino, o submisso —, fazendo jus, conforme ideologia masculina, ao apelido de “veado”, afeminado. Saliente-se como a ordem discursiva dominante do masculino elege determinados signos de alteridade e lhes atribui um valor semântico condizente com o sistema de crenças do grupo de homens.

Retomando o estudo de Kerbrat-Orecchioni (1988), os indicadores espaciais podem ser destacados ao nível do conteúdo pragmático da interação. Para a autora, funciona como indicador [*taxème*] de posição todo ato de linguagem que constitui ameaça a uma das faces do interlocutor¹¹¹. Na fala de Vado, a ordem (“confessa logo”) e a intimidação (“senão vou botar pimenta no teu rabo”) — ameaças à face negativa da personagem Veludo —, bem como o insulto (“bicha”) — ameaça à face positiva do camareiro —, são atos de fala que fixam o locutor num patamar superior. Na fala de Veludo, a súplica (“Pelo amor de Deus, Neusa Sueli”) constitui uma ameaça à sua própria imagem positiva, o que serve para estabelecer o lugar de inferioridade que o camareiro está ocupando na interação. Aqui, o poder no jogo interacional assume valores masculinos, uma vez que o tom superior de um implica sua condição de “macho” e fixa o outro sujeito no espaço da alteridade, do não-masculino, logo de inferioridade.

Além disso, quando Vado, no momento da fúria, ameaça colocar pimenta no “rabo” do camareiro, o que pode ser uma força de expressão — nitidamente masculina, vale destacar —, Veludo atribui uma conotação sexual à fala do cafetão. A junção dos termos “judiar” e “tarado” nos permite inferir que a personagem alude a uma situação de estupro, de violência sexual. Simbolicamente, a “pimenta no rabo” conota um ato de sodomia, haja vista a natureza fálica da pimenta nesse contexto. Mesmo se considerarmos o valor denotativo da expressão, constitui um ato de crueldade, perversidade (“judiar”), por intermédio do contato sexual, pois o “rabo” — o

¹¹¹ Quanto à noção da *face*, reportamo-nos a Goffman (1974, p. 9), segundo o qual “pode-se definir *face* como sendo um valor social positivo que uma pessoa reivindica efetivamente através da linha de ação que os outros supõem que ela tenha adotado ao longo de um contato particular. A *face* é uma imagem do eu delineada segundo certos atributos sociais apreciados”. Para Goffman, a *face negativa* corresponde ao território de cada sujeito (seu corpo, sua vida íntima); a *face positiva*, por sua vez, corresponde à imagem que oferecemos ou pretendemos oferecer aos outros.

anus — é uma região do corpo que pode ser usada como objeto de prazer sexual (sodomia). Veludo age como se ele corresse o risco de ser estuprado por Vado, o que reafirma sua condição feminina, sobretudo quando recorre à mulher para salvá-lo, em vez de reagir à agressão. Um dado contextual curioso é que, na nossa sociedade androcêntrica, os casos de estupro de homens adultos por outros homens ocorrem em duas situações: quando o criminoso, portando arma branca ou de fogo, subjuga outro homem; quando há uma curra, ou seja, um grupo de homens subjuga, pela força física, outro homem, que, sem poder reagir, é estuprado¹¹². Se não for uma dessas situações, o homem adulto que é estuprado demonstra fraqueza e tendência à homossexualidade. Veludo se enquadra perfeitamente nesse caso, até porque a própria personagem se considera uma mulher indefesa nas mãos de um homem “bruto” e “tarado”, o que parece lhe proporcionar prazer.

Isso é confirmado em (27), quando Veludo quer deixar claro ao seu interlocutor que não é “homem”. Ao perguntar para Vado, numa reação desesperada, “Por que você não faz isso com um homem, seu nojento?”, Veludo afirma, implicitamente, não pertencer ao sexo masculino. Somente um homem teria disposição física suficiente para enfrentar outro homem. Não é o caso de Veludo, que não se sente homem e se considera tão frágil como uma mulher. O vocativo “nojento”, no contexto dessa fala, assume um valor de uso feminino, o que demarca o espaço ocupado pelo não-masculino. Vale insistir que, pelos estereótipos masculinos, um homem não deve reagir a uma agressão física com o insulto “nojento”. Em nossa cultura, um tal comportamento implica impotência, valor distante, portanto, do universo ideológico da masculinidade.

Todos os gestos da personagem indicam um comportamento feminino. No momento em que Neusa Sueli toma da navalha, ameaçando-lhe cortar o pescoço, Veludo, apavorado, acede em contar a verdade. Antes de fazê-lo, porém, procura ganhar tempo, como revela o trecho a seguir:

(28)

VADO — Fala logo, anda!

VELUDO — Estou sem ar.

VADO — Não vem com frescura! Não vem com frescura! (MARCOS, 2003, p. 150-151)

¹¹² A primeira peça de Plínio Marcos aborda o tema da curra contra um jovem que é colocado numa cela de prisão, onde há seis presos. *Barrela*, título do texto, é uma gíria do submundo que expressa o estupro coletivo contra uma vítima.

Os espaços de dominador e dominado se mantêm, como se vê, desde o início dessa intensa situação dramática: Vado exerce seu poder de “macho” sobre o outro, que se mostra indefeso. Ao dizer que está sem ar, quando o cafetão o obriga a falar, Veludo, ao mesmo tempo em que procura adiar a confissão, refere-se à sua frágil disposição física, que procura ostentar afetadamente para as outras duas personagens, reforçando a idéia de que ele é como uma mulher, frágil e indefesa. A falta de ar conota um corpo delicado, muito diferente das representações que se têm do corpo masculino, de acordo, é claro, com os estereótipos sociais. A imagem feminina que pretende oferecer de si aos demais é percebida por Vado, que lhe repreende mais uma vez: “Não vem com frescura! Não vem com frescura!”. Ou seja, Vado confirma o sistema de crenças sobre o masculino, ordenando que o outro deixasse de “frescura”, uma vez que, para esse sistema, fraqueza é atributo da mulher e do “fresco”.

Depois da confissão, Veludo passa a se sentir um pouco mais relaxado. A partir desse momento, assume, de forma mais enfática, sua “feminilidade”, o que redundará num jogo homoerótico entre ele e Vado, profundamente comprometedor para a condição masculina assumida pelo segundo. Em princípio, o camareiro começa a referir a si mesmo por termos marcadamente femininos. Quando Vado inquiri se ele já tinha fumado o cigarro de maconha comprado com o dinheiro roubado, Veludo responde: “Nem biquei ainda. Não trato disso quando estou trabalhando. Eu fico muito louca quando estou chapada” (MARCOS, 2003, p. 152, grifo nosso). Os adjetivos estão com a marca do feminino, revelando que o locutor se apresenta como mulher. Com esse registro, Veludo afirma o fosso que o separa de Vado: este, “homem”; aquele, “mulher”. Os espaços estão bem demarcados. Colocando-se na posição passiva de uma “fêmea”, procura se valer de um tom cautelosamente descontraído, de forma que Vado não se sinta ameaçado. Como a cena transcorre num espaço privado, sem a vigilância do olhar público, o “veado” não constitui ameaça ao território masculino de Vado. Salvaguardada sua masculinidade (ou seja, reafirmada sua situação de comando, de domínio), Vado trata Veludo até com certa simpatia, como se pode verificar no texto a seguir:

(29)

VADO — Você gosta mais de maconha ou de moleque?

VELUDO — Cada coisa tem sua hora.

VADO — Bichona malandra!

VELUDO — Deixa eu bicar, Seu Vado.

VADO — Pega aqui. Na minha mão.

VELUDO — Que bom.

(Tenta agarrar o cigarro.)

VADO — Não vale segurar.

VELUDO — Como o senhor é mau, Seu Vado.

(A cena repete-se várias vezes, sempre Veludo tentando alcançar com a boca, o cigarro que está na mão de Vado. Veludo fica cada vez mais agoniado. Vado ri cada vez mais. Neusa Sueli permanece indiferente. Veludo agarra a mão de Vado, que lhe dá um violento empurrão.) (MARCOS, 2003, p. 153-154)

Vado mostra-se curioso a respeito das preferências de Veludo, e continua tratando-o como alteridade. Veludo, nesse momento, revela um tipo de comportamento mais manhoso, ainda mais submisso — “Ah, Seu Vado...” (MARCOS, 2003, p. 154). Vado comprehende a manha e se torna mais maleável, o que se confirma pela expressão “Bichona malandra”. Quando fala “bichona”, continua demarcando o espaço do outro; mas curioso é o acréscimo do qualificativo “malandra”, em que, no contexto das massas populares envolvidas com a marginalidade, subjaz um valor mais positivo: algo ou alguém digno de simpatia. Se não fosse essa simpatia, própria do “homem”, Veludo não insistiria em pedir um trago do cigarro. O cafetão finalmente acede.

Nas condições degradantes em que se encontram as personagens, o fato de Veludo assumir abertamente sua “homossexualidade” é necessário até para conseguir obter satisfação sexual. Já vimos que o dito “machão” só se envolve homoeroticamente quando suas próprias características de “homem” são preservadas. Como já tratamos durante a análise de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, estabelece-se aqui a relação “bofe/boneca”, que reproduz outros pares num mesmo paradigma: homem/mulher, ativo/passivo, penetrador/penetrado. Sabendo disso, Veludo, vítima de escárnio pelos que pertencem ao grupo de “homens”, ostenta sua “homossexualidade”, não deixando dúvidas sobre suas opções de prazer. Ao mesmo tempo, joga com a sedução, aproveitando-se que Vado já se encontra “chapado”¹¹³ e, por isso, propenso à alegria e ao prazer.

Veludo, sob a condição que Vado impõe, vai tragar o cigarro na mão do cafetão, mas antes procura lançar um charme ao “homem”: “Que bom”. O adjetivo “bom” é ambíguo, podendo se referir tanto ao fato de Vado o ter deixado fumar, como também à satisfação de fumar na mão de um “homem”. Essa tática erótica não é a primeira que Veludo usa com relação a Vado. Antes, quando o cafetão decide fumar no quarto e reprime violentamente Neusa Sueli, que tenta

¹¹³ Gíria que designa o estado de “embriaguez” proporcionado pelos efeitos do fumo da maconha.

dissuadi-lo da idéia, Veludo expressa admiração pelo “homem” [“Ai, que homem doidão” (MARCOS, 2003, p. 152)]. O homem “doidão” é associado à virilidade, potência; isso costuma seduzir muitas mulheres e muitos outros homens de sexualidade homo-orientada — lembremos da pesquisa de Green (2000), quando identifica as “bonecas” que estão em busca do “homem verdadeiro”. Mais do que um qualificativo que expressa o sujeito “maconhado”, “doidão” se refere ao homem impetuoso, destemido, que age conforme seus impulsos. Como Veludo se coloca em posição passiva, o homem destemido e impulsivo é sinal de “macheza”, logo de sujeito ativo, o que vem a encantar o camareiro. O cigarro é um objeto fálico que proporciona prazer, sobretudo quando se trata de maconha, cujo efeito é provocar uma super-dimensão da realidade. É Vado quem propõe o jogo: Veludo poderia fumar, desde que o fizesse na mão do outro. Fumar na mão de um homem parece gerar prazer ao camareiro, que aceita o jogo, simplesmente dizendo, num tom que não deixa de ser manhoso: “Como o senhor é mau, Seu Vado”. A relação entre o “ativo” e o “passivo” é mediada, pelo imaginário masculino, por uma dose de sadismo: o “homem” detém o poder e domina o “outro”, subjugando-o ao seu prazer. O próprio Veludo, que assimila e reproduz, direta ou indiretamente, essa ideologia, joga com o masoquismo e, mesmo tendo sido agredido física e psicologicamente por Vado, mostra-se atraído pelo cafetão. É possível que só assim estivesse ocupando um lugar que lhe cabe: o da “mulher”. O sadismo de um casa-se com o masoquismo do outro, conferindo à peça um caráter neo-naturalista¹¹⁴.

A última didascália em (29), com função kinésica, expressa um movimento corpóreo que sugere um ato sexual simbólico. Veludo tenta alcançar com a boca o cigarro que se encontra na mão de Vado. A rubrica diz que a cena se repete várias vezes. Considerando o cigarro como um símbolo fálico e a boca como uma zona erógena, podemos interpretar a cena como sugerindo um ato frustrado de felação: Vado brinca com Veludo, tirando-lhe o cigarro da boca, adiando o prazer do camareiro, que, pela didascália, fica cada vez mais angustiado. O cafetão se diverte com a situação, o que nos leva a concluir o seguinte: ele possui o poder de manipular o prazer do outro, pois detém aquilo que o camareiro mais deseja, o cigarro de maconha, ou, numa outra leitura, o falo¹¹⁵.

¹¹⁴ Prado (1987, p. 217), ao analisar a personagem Veludo, tece o seguinte comentário: “O seu masoquismo casa-se perfeitamente com o sadismo de Wado [sic] — mas é isso paradoxalmente que o torna imbatível: qualquer ato de violência física ou verbal é imediatamente transfigurado por ele em dúvida prazer sexual, envolvendo o agressor, voluntária ou involuntariamente, em seu universo particular”.

¹¹⁵ A primeira adaptação para o cinema deste texto de Plínio Marcos foi feita em 1969, com direção de Braz Chediak. No nosso ponto de vista, é, até hoje, a melhor adaptação de uma peça do dramaturgo santista. A conotação sexual do diálogo entre Vado, vivido por Jece Valadão, e Veludo, interpretado brilhantemente por Emiliano Queiroz, é muito explorada pelo diretor. Nesta cena, por exemplo, Vado está de pé, enquanto Veludo se ajoelha, para tentar tragar o cigarro na mão do outro. Depois de várias investidas de Veludo, o cafetão aproxima o cigarro a seu próprio pênis, como que oferecendo-o ao camareiro. Veludo olha manhosamente para Vado e lança um sorriso malicioso. Continua tentando pegar o cigarro até colocar a mão sob a região do pênis de Vado, quando este, depois de alguns segundos, lança-lhe um violento repelão.

Depois que Veludo é empurrado violentamente, decide enfrentar Vado, que o esbofeteia. O camareiro afronta o cafetão, pedindo-lhe que batesse mais, ao que Vado se recusa, desorientado. Essa desorientação é muito reveladora para compreendermos a dinâmica do mito da masculinidade. Vado domina Neusa Sueli porque ela se mostra submissa e temerosa. Veludo, no entanto, pela ambigüidade sexual e sobretudo porque decide enfrentá-lo, deixa Vado perturbado, confuso, inclusive, sobre sua própria virilidade¹¹⁶. Veludo não era nem o “machão” que estaria em condições de brigar com Vado, nem era mais a “fêmea” submissa, sobre quem o cafetão costuma exercer seu domínio e virilidade, papel que desempenhara até então. O camareiro estava enfrentando o cafetão, mas pedindo para que o outro lhe batesse, em vez de bater, ele mesmo, no adversário. Sem conseguir fazer com que o outro lhe obedecesse, Vado só expressa um insulto que, naquele contexto, mostra-se superficial, não correspondendo ao que deveria um “macho” fazer nessa situação: expulsar o camareiro, para evitar contato com homossexual. “Bicha é uma desgraça” (MARCOS, 2003, p. 155) é o seu modesto insulto, permitindo a Veludo sentir-se superior em relação ao outro e falar o que se segue:

(30)

VELUDO — Você viu como eu encabulei o homem, Neusa Sueli? Tadinho dele! Ficou sem jeito. Coitadinho! Vê a carinha do Vado, Neusa Sueli. Vai fazer um carinho pra ele. Ele está tristinho. Vai lá, bobona. Vai agradar teu homem. Vai, Neusa Sueli. (MARCOS, 2003, p. 154-155)

Quando Veludo enfrenta Vado, está desafiando a masculinidade do cafetão. A ordem que lança [“Bate, seu bobo, bate.” (MARCOS, 2003, p. 155)] ameaça a face negativa de Vado, ao mesmo tempo que lhe confere, a Veludo, um espaço de superioridade. Ora, até então o lugar de superior fora ocupado pelo cafetão. No contexto interacional, entretanto, os lugares, como assevera Kerbrat-Orecchioni (1988), são objeto de negociações permanentes entre os interlocutores: podem ser redistribuídos, subvertidos, reafirmados. Essa forma de a personagem agir parece esconder uma estratégia de desforra. Ele não tem mais nada que perder: confessara seu crime, fora e continua sendo humilhado. Ele reivindica o lugar de superior, desafiando o proxeneta. Dessa forma, consegue desestabilizar Vado e deslocá-lo para o lugar de inferior.

A forma sarcástica como o camareiro trata o cafetão demonstra que ele está dominando a situação. Ao chegar ao quarto, fora insultado e agredido fisicamente, mantendo-se numa posição

¹¹⁶ cf. Prado (1987).

passiva, até o momento em que começa a mudar a tática do jogo e a usar as maneiras abruthalhadas do cafetão como estímulo ao prazer. Mostra, dessa forma, que pode se valer do masoquismo para satisfazer o sadismo do cafetão. Isso torna Vado confuso, pois uma situação de briga “doméstica” estava conduzindo-o a uma interação que, contraditoriamente, lhe proporcionava prazer, o que viria a abalar o sistema de crenças sobre o “macho”. O sarcasmo de Veludo, mesmo que afrontoso, se expressa no uso de diminutivos: “tadinho”, “coitadinho”, “carinha”, “tristinho”, o que marca sua forma feminina de falar. No entanto, no contexto irônico em que é pronunciado, o diminutivo gera, por parte do falante, um efeito de superioridade.

Quando Neusa Sueli expulsa do quarto o camareiro, Vado exige que Veludo permaneça no mesmo lugar, alegando que ele não sairia do quarto sem fumar. O cafetão demonstra claramente não haver interesse algum em encerrar a “brincadeira” antes interrompida. Vado diz: “Ela agora vai queimar o fumo. Não vou deixar ela sair daqui de presa seca. Vem fumar, bichinha!” (MARCOS, 2003, p. 156). No jogo das ambigüidades, o cafetão trata Veludo por “ela”, num tom jocoso, para confirmar que o camareiro não pertence definitivamente ao grupo dos “homens”. Mas o “ela” não tem a “mulher” como referente. “Ela” se refere ao termo “bichinha”, colocando a personagem numa categoria entre a “mulher” e o “homem”: nem tão “submissa” quanto a mulher, nem tão viril quanto se pensa do “homem”. Pode parecer uma opção erótica sedutora para Vado, uma vez que, subjugando a “bichinha”, estaria exercitando em si a virilidade. Se ele não pode admitir que está sentindo prazer com um homem, trata-o como “mulher”, disponível para satisfazê-lo eroticamente.

Veludo, no entanto, muda novamente de tática e rejeita o cigarro que o outro está lhe oferecendo, mostrando-se orgulhoso¹¹⁷. Vado exige que o outro fume o cigarro, donde se desenrola o seguinte diálogo:

(31)

VELUDO — Você não é meu homem, não me manda nada.

VADO — Chupa essa fumaça!

VELUDO — Nem por bem, nem por mal.

(Vado desespera-se e começa a bater em Veludo.)

VELUDO — Bate! Bate! Bate!

VADO — Eu te mato! Eu te mato!

¹¹⁷ No filme de Chediak (1969), Veludo toma o cigarro e solta-o, deixando-o cair no chão, permitindo-nos fazer uma relação entre o desprezo pelo cigarro e o desprezo pelo falo.

VELUDO — Mata! Mata! Mata mesmo, homem, mas eu não fumo tua maconha!
Não fumo!

VADO — Fuma essa merda! Fuma! Não escutou eu mandar? (*Vado vai tentando, desesperadamente, colocar o cigarro na boca de Veludo, para que ele fume. Veludo não deixa.*)

VELUDO — Me mata, meu homem!

[...]

VADO — Por favor, Veludo, fuma essa droga, se não eu faço uma desgraça! Por favor, fuma!

VELUDO — Nem você me pedindo de joelhos.

[...]

VADO — Sueli, meu amor, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda! Sueli, segura esse veado nojento. Segura ele, Sueli! Eu quero fazer ele fumar maconha. Eu quero que ele fume! Eu quero! Por favor, Sueli, segura ele! (MARCOS, 2003, p. 156-158)

O diálogo é muito ambíguo, estimulado mais ainda pelo jogo de Veludo, que deixa implícita a informação de que, se Vado fosse seu homem, ele poderia obedecer. Sentindo-se impotente, Vado começa a bater no camareiro, numa reação extremamente oposta, ao mesmo tempo que dialética, ao prazer que a brincadeira estaria lhe proporcionando (Saliente-se que Vado ria prazerosamente da brincadeira antes de ter sido interrompida.). A violência física é a forma mais comum para o “homem” demonstrar sua virilidade e superioridade. Vado bate em Veludo, porque o camareiro ousa desobedecer-lhe e querer assumir uma posição de domínio. Concomitantemente e de forma não-consciente, estaria extravasando o rancor por estar sendo preterido. Em nenhum momento Veludo enfrenta Vado como um “homem”. Ao ser ameaçado pelo cafetão, Veludo o estimula: “Mata! Mata! Mata mesmo, homem, mas eu não fumo tua maconha!”. O vocativo “homem” marca uma oposição entre o sujeito masculino e Veludo, sujeito “não-masculino”. No entanto, mesmo não sendo um “homem”, Veludo está assumindo o lugar de superioridade, antes ocupado pelo cafetão. Vado não admite a impertinência do camareiro e tenta forçá-lo a fumar, colocando “desesperadamente” o cigarro na boca do outro. A informação da didascália é reveladora, pois expressa um sujeito, antes apresentado como “macho” e “dúramo”, agora fragilizado, tomado pelo desespero diante da preterição advinda de outro “homem”. O teor erótico é flagrante, quando interpretamos o cigarro, posse do cafetão, sobre a boca de Veludo. Contribui para essa atmosfera a seleção vocabular para se referir ao ato de fumar, quando Vado ordena a Veludo: “Chupa essa fumaça” (grifo nosso). O verbo “chupar”, no contexto erótico, é

uma gíria que corresponde à felação; no contexto das pessoas que fumam maconha, significa tragar a fumaça. A ambigüidade, nesse caso, é inquestionável.

Contrariando a primeira fala do trecho, Veludo parece zombar de Vado, dizendo-lhe: “Me mata, meu homem!”. Ele trata Vado como “seu” homem e mostra, implicitamente, que o cafetão está se comportando como tal: agarrado a Veludo, Vado “empurra”-lhe o “cigarro” na “boca”, como se estivesse insistindo em subjugá-lo sexualmente, tal como os homens costumam fazer com as mulheres. Negando, Veludo sai do jogo como vencedor e superior. Se quando entrara no quarto assumira o lugar de vítima, ao sair, passa a ocupar o lugar do vencedor, pois fora ele mesmo quem subjugara o “machão” mediante charme e manha.

Vado fica tão descontrolado com a situação que, contrariamente ao que se espera, recorre a Neusa Sueli, implorando-lhe que intercedesse a seu favor. Contrariamente porque o “machão” apela à “fêmea” para ela convencer a “bichinha” a ceder; com isso o prazer de Vado seria garantido. Lembremos que, em (24), após Neusa Sueli expulsar Veludo do quarto, Vado acusa a companheira de ser “cortadora de onda”. Considerando que o termo “onda” é uma gíria que indica prazer, Neusa Sueli estaria interferindo no prazer da brincadeira que Vado estabeleceu com Veludo. Um homem se mostrar frágil, pedir “socorro” à mulher para ajudá-lo a dominar a “bichinha”, que, ironicamente, sai vitoriosa do jogo, revela uma contradição aos pressupostos morais do mito moderno da masculinidade. Como vimos, é somente no período moderno que as relações homoeróticas, pela criação da figura do “homossexual”, vão ser estigmatizadas como anti-norma e dotadas de valor moralista. É por isso que Neusa Sueli reage de forma agressiva, sentindo-se nauseada diante da atmosfera erótica envolvendo seu “homem” e uma torpe “bichinha”.

Fica-nos, então, a conclusão de que, no contexto de *Navalha na Carne*, as próprias condições subumanas em que vivem as personagens masculinas, no caso, lhes permitem agir conforme o instinto de sobrevivência, no qual se insere o instinto sexual, contrariando em muitos aspectos o que se espera de um homem moderno¹¹⁸. Vado procura sustentar discurso e comportamentos típicos do “machão”, mas sevê enredado pela manha de Veludo, um homem, que a todo momento põe à prova a virilidade do cafetão. O discurso masculino vulnerável de um estimula no outro um instinto sado-masoquista, que apela constantemente para a fragilidade desse mesmo discurso. No entanto, a interação entre Vado e Veludo mantém, ainda que na superfície, as imagens do “eu” que as personagens procuram ostentar: Vado, apesar da angústia e do desespero no trato com o camareiro, ainda se mostra como “machão”; Veludo se sustenta no

¹¹⁸ A relação entre violência e sexualidade já foi tratada por Freud, em seu livro *Além do princípio do prazer*. Como foge ao nosso enfoque uma abordagem psicanalítica, não remontaremos a esse estudo.

lugar do *outro*, do *não-masculino*, do “homossexual”. Reveladora é sua sagacidade ao virar o jogo, deixando de ser vítima indefesa para sair-se vitorioso, com poder sobre o cafetão. Essas imagens são responsáveis pela própria interação estabelecida entre as personagens masculinas, pois, se Veludo não fosse esse *outro* do masculino, diverso seria o tratamento que receberia de Vado. O comportamento de Vado, no entanto, é que fere a crença que se tem do masculino. As aparências revelam características que o comportamento da personagem vem contrariar. “Homem” não se envolve eroticamente com outro homem, muito menos se desespera por outro homem: eis os requisitos do “macho”. Vado, contudo, mostrou sentir prazer com Veludo e se perturbou com isso, sobretudo quando o camareiro, indiretamente, o preteriu. Falta-nos conhecer como se processa o diálogo entre Neusa Sueli e Veludo.

Na nossa sociedade, o senso-comum a respeito do caráter do “homossexual” é que se trata de um sujeito patológico, pois, sem “querer” admitir sua natureza de “homem”, procura se espelhar na mulher, opondo-se ao que a Natureza generosamente ofereceu ao ser humano: a “dádiva” de um homem poder se relacionar com a mulher para, daí, gerar frutos. Verificamos que se trata de uma ideologia muito cara à burguesia, que se vale do discurso religioso e de uma “ética naturalista” para construir a imagem ideal do masculino¹¹⁹.

Em comparação com os homens que se inserem no grupo de “machões”, as mulheres costumam ser mais tolerantes com os de sexualidade homo-orientada¹²⁰. É comum aos *gays* tomarem a mulher como opção de amizade, visto que os dois estariam comungando dos mesmos gostos. No entanto, como há na relação entre amigas o risco de infidelidade, o *gay* poderá ser também visto como concorrente em potencial nos jogos eróticos em que estão envolvidas as mulheres.

Todavia é difícil encontrarmos mulheres que vêm no homossexual um concorrente. Em muitos contextos, o seu “homem” poderá, pelo comportamento, divergir dos princípios da “ética” masculina, mas a mulher continua acreditando no discurso masculino que o companheiro sustenta. As mulheres, pela sua própria história, constituem um grupo fértil para se reproduzir o estereótipo da masculinidade. Constantemente dominada pelo poder masculino, a mulher, ao longo dos tempos, costumou reproduzir valores que são próprios do sistema de crenças

¹¹⁹ Sobre a ética naturalista, consultamos sobretudo Costa (1992), que, num artigo intitulado “Impasses da Ética Naturalista: Gide e o Homoerótismo”, analisa o discurso naturalista burguês sobre a condição moral e sexual do homem.

¹²⁰ Valemo-nos mais uma vez da generalização. É certo haver casos em que a mulher é muito intolerante com os chamados “gays”. Também se evidenciam ocorrências de mães que não aceitam a “homossexualidade” do filho; por vezes, apesar de raro, os pais aceitam isso mais do que as mães. No entanto, percebe-se ainda hoje que, no geral, os “homens” são muito mais intolerantes com os gays do que as mulheres.

pertencente ao grupo dos homens. Por isso a virilidade do seu companheiro costuma ser sagrada e inquestionável.

Quanto ao homem de sexualidade homo-orientada, a mulher poderá manter uma relação de intimidade, por meio da cordialidade ou da amizade. É o que se pode flagrar em alguns momentos do diálogo entre Neusa Sueli e Veludo, no caso de *Navalha na Carne*. Observemos os seguintes fragmentos:

(32)

NEUSA SUELI — Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho. É pro seu bem, querida. (MARCOS, 2003, p. 151)

(33)

VELUDO — Não fica triste, Neusa Sueli. Homem é assim mesmo. Todos uns brutos. (MARCOS, 2003, p. 153)

Saliente-se que a fala de Neusa Sueli em (32) ocorre no momento em que Veludo está sendo pressionado a confessar o furto. O tom amistoso se dá como estratégia retórica, a fim de deixar o interlocutor seguro de que nada acontecerá se admitir o delito. É esse tom de intimidade que nos interessa para compreendermos a imagem que o camareiro oferece e assume para a mulher. Há dois diminutivos, “Veludinho” e “direitinho”, cujo efeito é de gerar afetividade, característica do uso social que a mulher faz da língua. Mas o vocativo “querida”, com marca do feminino, demonstra que, além da suavidade no modo de falar, Neusa Sueli o considera uma “amiga”. Essa intimidade também se verifica em (33), quando Veludo consola a prostituta, que acabara de receber gritos do cafetão. Ao falar do homem, Veludo não se insere na categoria. “Homem é assim mesmo. Todos uns brutos” é a constatação de algo que o camareiro não é, porque não se considera um homem.

Trata-se, entretanto, de uma afetividade fingida, pois nem a prostituta é amiga, de fato, de Veludo, nem Veludo é seu amigo. No *bas-fond*, a amizade é objeto raríssimo, não porque esteja alheia ao universo dessas pessoas, mas porque a luta pela sobrevivência muitas vezes desloca para um segundo plano valores como o da amizade. Na primeira parte da peça, por exemplo, podemos constatar a forma como Neusa Sueli se refere ao camareiro: “sacana”, “desgraçado”. Note-se, porém, que para convencer Vado de que Veludo pode ter roubado o

dinheiro, ela refere que “há muito tempo ele vem cozinhando o garoto [do bar] e não arrumava nada porque estava duro. O garoto cobrava caro para entrar na dele” (MARCOS, 2003, p. 145). Tal informação nos permite inferir que esse tipo de diálogo acontecia entre ela e Veludo, numa espécie de relação de coleguismo, de “política da boa vizinhança”. Amizade propriamente dita não é o termo mais apropriado para se referir à relação que Veludo tem com Neusa Sueli.

Tomando como referência essa informação que Neusa Sueli dá a Vado, analisemos as atitudes que Veludo apresenta no contexto social em que se insere. A cumplicidade entre a prostituta e o camareiro vai além de uma mera simpatia. Eles assumem, diante do “homem”, um comportamento muito semelhante. Neusa Sueli trabalha, ganha dinheiro e sustenta o cafetão, eleito como seu companheiro. Veludo, por sua vez, trabalha e paga os homens com quem deseja estabelecer uma relação erótica. Como visto, em muitas situações, sobretudo nas classes populares, para não admitir que sexo com “veado” lhe proporciona prazer, o “machão” cobra do parceiro dinheiro ou presentes. É o caso do garoto do bar: para “transar” com Veludo, cobrou caro. Assim, tanto a mulher quanto o “veado” trabalham para manter junto a si um homem que lhes dê prazer e segurança. Vado e o garoto do bar, os “machões”, recebem dinheiro de “suas parceiras” para satisfazer-lhes o desejo. A virilidade deixa de ser apenas motivo de orgulho masculino para se transformar em valor de troca, numa mercadoria posta à venda. A cumplicidade entre Neusa Sueli e Veludo advém, provavelmente, daí, da mesma forma que, pelo tipo de comportamento masculino, os dois homens seriam cúmplices.

Mas essa cumplicidade é rompida pela simples mudança de humor, sobretudo quando Neusa Sueli começa a perceber que Veludo está jogando charme para seu homem. Dois trechos são significativos:

(34)

(Neusa Sueli arranha o rosto de Veludo.)

VELUDO — Ai, você me paga, sua porca! Você vai ver!

VADO — Você não vai pegar ninguém.

VELUDO — Ela é mulher. Com ela eu posso. (MARCOS, 2003, p. 150)

(35)

VELUDO — Não sei por que as mulheres me detestam tanto.

VADO — Ai, ai! (MARCOS, 2003, p. 156)

Para o camareiro, sentir-se mulher é tão forte que ele não se vê preparado para brigar com um “homem”, mas está disposto a enfrentar Neusa Sueli, que é mulher e, nas palavras dele, “com ela eu posso”. A ordem é restabelecida pelo poder do “macho”, que o manda ficar quieto, ao que Veludo obedece.

Momentos após, passado o primeiro jogo do cigarro de maconha, Neusa Sueli manda Veludo sair. O camareiro, para se vingar da prostituta e tentando incitar o cafetão contra ela, diz: “Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha” (MARCOS, 2003, p. 155-156). Ele apela ao orgulho do homem, que, de acordo com o estereótipo, deveria “cantar de galo em seu galinheiro”, ou seja, o homem deve mandar no lar. Além disso, chama a mulher de “galinha velha”, denegrindo a imagem de Neusa Sueli, que esconde, através de maquiagem pesada, as marcas do tempo. Ela, ao que a peça nos permite inferir, é mais velha do que as outras personagens, mas se ofende quando é chamada de velha.

O primeiro jogo do cigarro, o insulto de Veludo e a ordem de Vado para que o camareiro ficasse levam Neusa Sueli a compreender o que estava se passando: Veludo estava cooptando seu homem [“Você vai me pagar, sua bicha. Está botando o meu homem contra mim” (MARCOS, 2003, p. 156)]. Os dois estavam disputando o mesmo homem. Veludo parece querer conspurcar a relação de ambos, ao mesmo tempo em que se satisfaz em perceber que está conseguindo conquistar o cafetão. Então vem a fala em (35), precedida por um insulto que Neusa Sueli lança ao camareiro (“Nojento!”). Quando Vado intercede por ele, Veludo se sente com o poder em suas mãos: ele está dominando o “macho”. E para demonstrar esse poder, trava o segundo jogo do cigarro, em que rejeita o fumo oferecido pelo cafetão, como já ficou analisado.

Neusa Sueli sabe que poderá perder a vez para o “veado”, pois ela constata que Vado, maconhado, se encontrava completamente envolvido no jogo que Veludo estava fazendo. Em vez de outra mulher, era o “veado” que passava a ser, nesse contexto, o rival da prostituta.

Os efeitos do discurso masculino se mantêm os mesmos. Neusa Sueli é a mulher, dominada pelo “homem” (Vado); Veludo, o *outro* do masculino. No entanto, a feminilidade que Veludo ostenta o faz assumir a identidade de mulher, apesar de continuar sendo constantemente chamado de “bichinha” e de muitos dos nomes derivados do mesmo campo semântico. Quando Neusa Sueli constata que o camareiro está tentando ganhar Vado — assim como a “vadia do 102”, que “dá em cima de tudo que é homem”, como a própria personagem se refere no início da peça (MARCOS, 2003, p. 139) —, projeta nele a imagem de uma rival. Curioso é que, apesar de censurar Vado por se ter deixado envolver com um “veado”, Neusa Sueli canaliza seu ódio para o

camareiro, pois o vê como um rival na conquista do seu homem. Dessa forma, restaura-se e fortifica-se o mito da masculinidade, na medida em que a culpa da traição deixa de pesar sobre o homem adúltero para recair sobre a “mulher” que o seduz, no caso, Veludo¹²¹. “O homem nasceu para ter várias mulheres”. Com essa ideologia ainda dominante, sobretudo em alguns contextos, as mulheres, mesmo não gostando, se conformam a essa “realidade” e passam a se vingar da amante.

Com relação a Vado, Neusa Sueli pretende, no final da peça, como vimos, subjugá-lo, a fim de obrigá-lo a manter relações sexuais com ela, já que o sustentava financeiramente. Se é a mulher que, no relacionamento, provê seu “macho”, valendo-se disso para cobrar-lhe sexo, ela está cumprindo o papel que, de acordo com o sistema de crenças burguês, é atribuído ao homem. Não bastasse se submeter ao “papel” que deveria ser cumprido pelo companheiro, Neusa Sueli se vale da força bruta, ameaçando seu homem com uma navalha. É reveladora a inversão dos “papéis”, pois Neusa Sueli, no auge do desespero, faz o mesmo que o homem ao longo da história costumou fazer sobretudo com as mulheres: o estupro sob ameaça de uma arma. No entanto, mais do que uma mera satisfação do apetite sexual, Neusa Sueli procura, de forma angustiada, salvaguardar sua honra, mostrando ao homem que ela, uma mulher, pode se defender sozinha.

Todavia é difícil à mulher, sobretudo a da década de sessenta do século passado, enfrentar o poder masculino e sair vitoriosa. Trata-se de casos raros, que foram, aos poucos, se tornando numerosos, até chegar, no Brasil, à revolução feminina. Dessa forma, Vado, sabendo como lidar com sua fêmea, a envolve eroticamente e a convence a largar a navalha, ou seja, a destituir-se do poder, do falo. Quando assim o faz, Neusa Sueli volta a ficar vulnerável aos caprichos do cafetão, que recupera a chave do quarto e sai para a rua, deixando a prostituta, mais uma vez, sozinha.

No final da peça, comendo um sanduíche de mortadela, Neusa Sueli expressa sua completa solidão e sua dependência emocional em relação ao cafetão, voltando a assumir a posição de fêmea passiva, enquanto Vado, o “macho”, a abandona, sem dizer se vai voltar ou não, como um homem que é seguro do poder que a sociedade lhe outorga.

No final de nossa análise, retomando a metáfora dos sapatos e da navalha, podemos constatar alguns aspectos presentes em ambas as peças, os quais apresentaremos a título de considerações finais. Numa leitura mais ampla, o par de sapatos, como símbolo de prestígio social, é almejado, explicitamente, pela personagem Tonho, mas podemos estender o alcance

¹²¹ Lembremos que, ao analisar *Perdoa-me por me traíres*, mencionamos o valor patriarcalista que a Bíblia atribui à traição.

dessa simbologia, dizendo que também as personagens em *Navalha na Carne* desejam sobreviver e transcender a realidade em que vivem. Quanto ao prestígio social, nos parece ser um sonho mais explicitamente presente na personagem Vado, pela forma como se refere a ele próprio. Quando diz a Neusa Suely que “Mulher que quer se bacanear com cara linha de frente como eu tem de se virar certinho”, Vado deixa subentender que é um sujeito vistoso, admirado. Certamente a personagem pode estar querendo contar vantagens de si para a prostituta, mas não dispomos de nenhum indício que nos faça pensar diferente. Pelo contrário, ao aceitar que “Vadinho” se dirija assim a ela, chamando-a, inclusive, noutra ocasião, de “velha”, Neusa Suely nos faz acreditar que o seu homem é um indivíduo sedutor e disputado. Vado se orgulha disso, o que nos faz pensar que sua imagem é seu próprio *marketing* pessoal e que, não fossem as condições adversas do ambiente onde se encontra, promoveria sua ascensão social. Está com Neusa Suely porque ela o sustenta, mas deixa bem claro para a companheira que, se não fosse pela “grana”, ele estaria investindo em outras relações.

Quanto à navalha, tanto as pessoas podem usá-la para auto-defesa quanto para auto-satisfação (quando a usam para exigir que os outros lhes satisfaçam algum desejo). É o que faz Neusa Suely ao usar a própria navalha. Em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, a navalha é substituída pelo revólver, que Tonho usará para assaltar o casal no parque e, no final da peça, matar Paco, a fim de defender sua própria “honra”.

No entanto, é a leitura mais particular da simbologia desses dois elementos o que nos interessa, conforme impõem os objetivos desta análise. Sendo o sapato objeto fálico, em *Dois Perdidos numa Noite Suja* estaria representando o desejo de Tonho de recuperar sua própria dignidade masculina, posta em prova cotidianamente pelas condições mesquinhas do mundo em que está inserido, o *underground*, de acordo com o que foi visto. Paco tinha um sofisticado par de sapatos que ganhara, mas esses lhe ficavam grandes nos pés, o que revela uma desproporção. Paco, da mesma forma que calça os sapatos porque lhe dão, acredita a personagem, maior visibilidade, veste uma armadura de “macho”, que lhe permite gabar-se e humilhar o companheiro. No entanto, assim como os sapatos lhe são grandes, a sua “macheza” se mostra, também ela, desproporcional, postiça, como se torna flagrante na mudança de atitude da personagem quando Tonho confessa que vai embora. Paco demonstra não admitir a idéia de o companheiro partir.

Em *Navalha na Carne*, o símbolo fálico é a própria navalha. Neusa Suely se vale da navalha para demonstrar um comportamento mais viril, quando a leva para o serviço na rua, quando a usa para ameaçar Veludo e para forçar Vado a fazer sexo com ela. A despeito disso, termina a peça sozinha, impotente, comendo um sanduíche de mortadela. Vado, pela

malandragem, escapa do poder da navalha e do domínio que a mulher quer exercer sobre ele (valor simbólico do *falo*). Confiante de que é o “Vadinho das Candongas”, que possui a vantagem de ser “macho”, Vado deixa para trás a prostituta porque sabe que, mesmo separado dela, poderá conquistar outras mulheres e, como vimos, “veados” que estejam dispostos a pagar pelo seu serviço. Nessa peça, é o *falo* masculino que sai vitorioso. Mesmo assim, no decorrer do drama, constatamos que o poder do *falo* é desestabilizado em vários momentos. A sedução por parte de Veludo, por exemplo, faz com que Vado, desesperado, apele para a mulher, para que ela pudesse interceder na briga, de caráter eminentemente erótico, entre ele e Veludo.

As duas peças de Plínio Marcos assumem uma atmosfera muito masculinizada, como se a agressividade, atitude social e ideologicamente relacionada à masculinidade, fosse o único expediente para manter as personagens vivas no submundo de onde emergem. No entanto, fazem ver que alguns comportamentos e sentimentos muito sutis das suas personagens masculinas contradizem o mito moderno da masculinidade, o padrão burguês do que se entende por masculino, como constatamos ao longo da análise. Ao revelar a realidade do submundo, Plínio Marcos nos possibilita ver que os discursos – para nossos propósitos, o discurso masculino – sustentados pelas personagens reproduzem os mesmos valores ideológicos hegemônicos das classes média e alta, e se configuram de forma hiperbólica, quase caricatural, já que a virilidade é uma arma exigida para que continuem sobrevivendo em seus *habitats*.

No entanto, tanto numa quanto noutra, verificamos que o discurso sobre o masculino, valendo-se do estereótipo, aponta para uma complexidade quanto à idéia do que vem a ser “homem”. É certo que o discurso dominante é o que se vale do sistema de crenças hegemônico quanto à imagem masculina. A despeito disso, cada peça insere a *alteridade*, o *outro* do masculino, de forma significativa, na medida em que esse *outro* se relaciona dialeticamente com o sistema de referência (cf. PATERSON, 2004), a ponto de problematizar a concepção do “homem” que se tem por modelo.

Em momentos flagrantes, os discursos verbalizados pelas personagens não equivalem ao comportamento que elas manifestam em cena. Paco, por exemplo, exprime um discurso de viés machista, ridiculariza Tonho, colocando-o freqüentemente no espaço do *outro*, mas, no momento em que se vê diante da possibilidade de ser abandonado, demonstra o quanto necessita da presença do companheiro. Sua homoafetividade (mais uma vez reforçamos, o termo não apresenta necessariamente conotações de sexualidade, pelo menos da forma triádica como nossa sociedade concebe a questão – hetero, homo e bissexualidade) se expressa pelos diversos artifícios de que se vale para evitar que o amigo seja bem sucedido e o abandone. Como se vê, a afetividade masculina não pode ser reduzida e controlada, de fato, por um sistema de referências

hegemonicamente compartilhadas. A personagem Vado, por sua vez, se configura a partir do estereótipo do “machão”. No entanto, o jogo homoerótico que enceta com Veludo abala o mesmo estereótipo e aponta para a complexidade do desejo masculino, muito além das redutoras formas modernas de classificar a sexualidade humana.

Assim como Nelson Rodrigues, Plínio Marcos constrói personagens masculinas cujos discursos põem em crise a própria noção moderna de masculinidade. Há, porém, diferenças consideráveis. Em Nelson Rodrigues, nas duas peças enfocadas, essa crise surge como um pequeno cancro que brota do seio do senso comum. As personagens masculinas são movidas por forças instintivamente imperiosas, que se chocam com a ordem androcêntrica vigente, o que provocará a ruína física e moral dessas personagens. Em *Perdoa-me por me traíres*, como vimos no capítulo anterior, o discurso de Gilberto, por exemplo, é expresso como o *outro* do masculino. Inserido no contexto da pequena-burguesia, com sua rígida moral e representações sociais particulares, a voz de Gilberto é violentamente silenciada: a personagem é considerada louca e, por isso, internada numa casa de saúde. Nelson se vale do confronto trágico entre senso comum e *alteridade* – e da conseqüente punição à *alteridade* – para mostrar personagens que, mesmo infringindo a moral burguesa padrão, merecem atenção especial.

Enquanto Nelson Rodrigues enfatiza a alteridade que representa o não-masculino para a ideologia burguesa, Plínio Marcos focaliza a figura do pobre marginalizado, construído como alteridade a partir do que se tem por referências sociais dominantes. No entanto, ao inserir personagens num ambiente *underground*, termina por demonstrar que os valores masculinos sustentados por essas personagens convergem, geralmente, para um único ponto: a agressividade, necessária para a sobrevivência num mundo obscuro e adverso. A sexualidade é usada como instrumento de poder e, nesse caso, é o “homem machão” quem impera. Valores machistas próprios do mundo burguês são incorporados pelas personagens masculinas, mas elas subvertem esses mesmos valores quando assumem um comportamento, uma afetividade, um erotismo não-condizentes com a ideologia burguesa. Dessa forma, revela que o universo masculino é muito mais complexo do que o sistema de crenças burguês deixa prever.

Para investigar mais um aspecto dessa crise dos valores modernos da masculinidade, a partir de sua expressão no teatro, focalizaremos, no próximo capítulo, duas peças de Newton Moreno.

7. Newton Moreno

Arranhei na parede de dentro meu nome e o dele. Na carne mais íntima.

(Newton Moreno, *Dentro*)

CONTADOR(A)

Súbito, uma multidão fez fila na porta do quarto. Uma mulher despidas sob a cama e outra de costas olhando o retrato de Jesus.

A viúva não entendia nada. Não entendia a morte. Não entendia homem. Naquele momento, só entendia a perda. Incrédulos, alguns faziam o sinal da cruz, outros se penduravam na janela para procurar atentos pelo perú. Já havia quem tomasse partido dela.

VOZ1

“Foi enganada a coitadinha. A sem-vergonha iludiu a bichinha”.

(Newton Moreno, *Agreste*)

A obra de Nelson Rodrigues e a de Plínio Marcos se inserem no que chamamos de dramaturgia brasileira moderna, compreendendo por essa expressão a produção dramática que, no Brasil, apresentaram inovações condizentes com a arte moderna (ou modernista). Newton Moreno, por sua vez, faz parte da leva de dramaturgos brasileiros contemporâneos, ou seja, que surgiram a partir dos anos 90, com obras profundamente marcadas por um olhar e por uma postura contemporâneos, como tivemos a oportunidade de verificar.

Neste capítulo, tomaremos como foco de nossa análise os discursos sobre a masculinidade contemporânea que se encontram presentes nas duas obras do autor, escolhidas para compor nosso *corpus*, *Dentro* e *Agreste*. Esse discurso está subjacente, como veremos adiante, à forma como o dramaturgo enfoca em suas peças o tema *homoerotismo*. Nem por isso deixaremos de considerar a elaboração estética do texto, que dialoga, incondicionalmente, com os avatares da dramaturgia contemporânea. Assim, poderemos chegar a conclusões plausíveis de como as formas estéticas no teatro propõem uma concepção particular sobre os temas com que trabalham. No caso específico de Newton Moreno, o *homoerotismo*.

Como instrumento de análise, usaremos a categoria de *alteridade*, tal como vimos em Van Dijk (2003) e em Paterson (2004). Tomaremos como parâmetro maior a perspectiva do *outro* em Van Dijk, já que está associada à discussão sobre ideologia, que pressupõe um conhecimento do discurso como forma de apreensão e de transformação do real.

Nas análises precedentes, fizemos uma síntese da fábula de cada peça, uma vez que os textos — com menos intensidade em Nelson e com maior em Plínio — respeitavam as diretrizes da Dramática, apresentando uma fábula realizada pelas próprias personagens. Neste capítulo, no entanto, não poderemos fazer o mesmo para as duas peças de Newton Moreno, porque elas pertencem a um momento histórico em que a dramaturgia se encontra cada vez mais longe da concepção de drama em Aristóteles (especificamente da concepção de tragédia) e na Era Moderna. Ou seja, em nenhuma das peças há uma fábula no sentido dramático do termo: composição das ações no presente da enunciação, de forma que elas apresentem uma unidade, com início, meio e fim. É inegável que nos textos de Newton Moreno encontramos uma fábula, mas essa compreendida num sentido épico. Explicamos melhor. Se tomarmos o tempo presente como o tempo em que transcorrem as ações do drama ortodoxo, constataremos que *Dentro* e *Agreste* dispõem de uma ação dramática ínfima, esgarçada. Vejamos cada caso.

Em *Dentro*, o dramaturgo pretendeu criar um experimento tomando como referência a filosofia da *Body Art*, espécie de arte visual performática em que o corpo do artista é utilizado como suporte ou meio de expressão. Como criação conceitual, a *Body Art* é um convite à reflexão, podendo o espectador atuar de forma passiva, mas também como *voyeur* ou agente interativo. De acordo com Merleau-Ponty (apud MORENO, 2003, p. 100), “em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele”. O universo teórico da *Body Art* estimulou a concepção dramatúrgica de Moreno, apesar de, estritamente, a peça não se inserir nesse tipo de manifestação artística¹²². Como dissemos, trata-se de uma referência, uma vez que, em *Dentro*, o discurso amoroso da personagem se desenvolve durante a prática de um ato erótico que age, de forma não-convencional, sobre a “carne” do parceiro, buscando a transcendência mediante o físico (concreto), o interior do outro (daí o título da peça) a partir de sua superfície corpórea.

A ação se passa ao longo de um ato de *fuck-fucking*, num curto período de tempo. São duas as personagens presentes, que não mantêm entre si diálogo algum, no sentido estrito da palavra, isto é, não há troca verbal. Como sustentaremos no desenvolver da análise, concebemos

¹²² Diz o dramaturgo ter se inspirado, também, na curta peça de Heiner Müller, *Peça-Coração*, que, por sua vez, foi inspirada no poema dramático *Vênus e Adônis*, de William Shakespeare (cf. MORENO, 2003).

essas duas personagens como reflexos prismáticos provenientes de uma única voz enunciativa. Essa voz, claro, encontra-se cindida, fraturada, assim como se encontra a personagem Homem, emocional e existencialmente. A fala do Homem mistura elementos líricos (quando se realça a força expressiva/emotiva da linguagem) com a narrativa de fatos passados, quando a personagem viveu sua inesquecível história erótico-amorosa com Binho. A fábula é trazida como objeto épico, narrativa dos fatos distanciados do momento presente da ação dramática. E é justamente essa fábula que se torna o veículo para a performance do ator que, por ventura, venha a desempenhar a personagem.

A segunda voz, apesar de conter traços épicos (fragmentos de narrativa, como veremos), funciona como expressão lírica, semelhante a uma das funções desempenhadas pelo coro nas tragédias gregas. Ou melhor, é uma voz que interrompe a narrativa oferecida pelo Homem para exprimir, liricamente, um fluxo de sentimentos amorosos. Por outro lado, as interrupções do Rapaz compreendem um procedimento épico, por duas razões complementares: propõem um distanciamento do que está sendo narrado e, ao mesmo tempo, comentam, por meio de uma locução lírica, as emoções vividas pela personagem Homem.

Tomando a fábula como objeto epicamente trabalhado, podemos assim resumi-la: num passado remoto, o Homem brincava com seu amigo, Binho, de “pôr o dedo no seu cu [no “cu” de Binho]” (ANEXO 1). O Homem, que nunca tocara outro sexualmente, se apaixona por Binho e começa a pagar ao garoto para fazer o *fist-fucking*. Binho usava o dinheiro recebido para comprar presentes para si e para sua namoradinha preferida. Pelo que fica suposto no relato, os encontros íntimos entre os dois, Homem e Binho, duraram algum tempo. Logo depois, eles perdem contato um do outro. O Homem diz ter procurado Binho durante anos. Finalmente o encontra, já com 35 anos de idade, numa esquina escura, “zonzo de crack” (ANEXO 1). Propõe a Binho pagar-lhe um *fist-fucking* e termina chorando, sem tocar no objeto de seu amor. Binho ergue as calças e não percebe que o Homem nada fizera. Caminha trôpego para dentro da noite. O homem fica só.

O que nos chama primeiramente a atenção é o que as personagens fazem no palco. Como a nossa moral é ainda fortemente marcada pela moral burguesa moderna, ela nos impele a reagir, diante da ação cênica, com certo estranhamento. Uma das idéias contemporâneas mais defendidas pelo comportamento “politicamente correto” é que todos têm o direito de gozar como bem lhes aprovver. No entanto, apesar de a liberdade sexual estar sendo propalada no Ocidente há quatro décadas, tornar um ato de *fist-fucking* como ação cênica, ao longo do qual se passa toda a peça, ainda gera em algumas pessoas da platéia um certo incômodo. A opção

dramatúrgica foi concentrar toda a narrativa durante esse tipo de ato sexual. Dessa forma, o dramaturgo trabalha o tema na perspectiva da alteridade.

No que diz respeito ao sexo, as diversas opções de prazer são inconcebíveis para a maior parte da população que vive sob a égide da moral burguesa tardia. De acordo com essa moral, como já vimos, a única relação sexual possível é a hetero-orientada. Dispondo a sexualidade como uma das grandes áreas de questionamentos e de problematizações, como demonstra Foucault (2001a, p. 139), a sociedade burguesa a coloca “ao lado da norma, do saber, da vida, do sentido, das disciplinas e das regulamentações”. As atividades sexuais passam a ser reguladas e controladas, a fim de se poderem “determinar os bons casamentos, de provocar as fecundidades desejadas, de garantir a saúde e a longevidade das crianças” (FOUCAULT, 2001a, p. 139). Apesar de se denominarem Estados seculares, as nações burguesas deram continuidade ao ascetismo cristão, usando o seu discurso e desviando-o quando possível, a fim de responder aos imperativos de uma economia liberal.

Como um dos propósitos fundamentais da civilização burguesa é a constituição de famílias, que procriarão para garantir a produção e o acúmulo do capital, a única forma de satisfação sexual publicamente falada [vale aqui lembrar a noção de *formação discursiva* em Foucault (1995); ou seja, o que é ou não possível falar numa dada instituição] é a decorrente da penetração falo *vs.* vagina. Depois da revolução sexual dos anos de 1960 e de 1970, abriu-se espaço para se falar de felação e de penetração anal, considerados atos impudicos e proibidos para as famílias tradicionais.

A partir de Costa (1995), Green (2000), Trevisan (2002) e Oliveira (2004), por exemplo, tomamos conhecimento de que as práticas homoeróticas, profundamente vigiadas e punidas na sociedade burguesa do século XIX, são tomadas como patologias passíveis de investigações médico-legais. Essas pesquisas deram prosseguimento até meados do século XX. Tudo o que dizia respeito à economia sexual dos *pederastas* interessava aos órgãos financiados pelo Estado burguês e propagadores da moral e da ideologia burguesas. Como vimos, os homossexuais eram considerados doentes, desviantes, portadores de taras comprometedoras da saúde sexual do sujeito.

As pessoas que comungam dos padrões da moral sexual moderna concebem o ritual de *fist-fucking* como uma aberração, como algo patologicamente diferente, uma vez que abdica da relação ideologicamente sustentada entre sexo e procriação. É um ritual praticado tanto por homens quanto por mulheres, uma vez que consiste na penetração, da vagina ou do anus, pelo punho, podendo chegar ao ante-braço. Portanto não é algo que se restringe apenas à vivência

sexual homo-orientada. O que torna sua imagem desfavorável às ditas pessoas “normais”, praticantes do sexo “natural”, é a atmosfera *underground* que ele carrega, provavelmente oriunda de suas origens: era um ritual muito praticado em sessões de sado-masoquismo. O sado-masoquismo é uma prática que contraria a moral burguesa do casamento e do “respeito” entre os cônjuges; contraria a ideologia romântica do amor, importante para sedimentar a união conjugal monogâmica, instrumento de interesse da economia moderna. Como patologia, deveria ser tratado; do contrário, deveria ser interditado e se limitar, quando muito, a ambientes privados, distantes do convívio público das pessoas “civilizadas”. Apesar de ser praticado também por mulheres, vale repetir, o *fist-fucking* costuma ser, pelas crenças sociais majoritárias, associado a uma prática sado-masoquista e esta, à vida sexual dos “pederastas”. Vale mencionar que, na peça de Newton Moreno, o Homem confessa: “Só uma certeza me fortalecia: elas nunca veriam pelo mesmo ângulo que eu via. Isso elas jamais teriam. E eu tive. Eu e quase todo o bairro.” (ANEXO 1). Esse “ângulo”, referindo-se ao orifício anal, não poderia ser visto pelas meninas, não porque elas não pudessem fazer a mesma prática, mas porque, nas interações sexuais hetero-orientadas, determinadas leis são socialmente impostas, como a inviolabilidade da zona anal masculina, a despeito dos novos discursos feministas que investem no prazer que a mulher pode proporcionar ao homem, tocando e instrumentalizando a região anal de seu parceiro.

Ao optar pelo *fist-fucking* como ação reguladora da cena, em que se expõe um personagem-narrador praticante dessa modalidade de sexo, o dramaturgo destaca a alteridade, não tanto na perspectiva de Paterson (2004, p. 27), para a qual a diferença passa a ser alteridade quando “o grupo de referência dispõe de um inventário de traços pertinentes que constituem a alteridade de uma personagem”. Na peça de Newton Moreno, a alteridade não é tão marcada por um grupo de referência, apesar dos trechos abaixo sugerirem algo diferente:

(36)

Tem gente que só tira fezes do rabo; Binho tirou uma bicicleta, patins, comprou até boneca para sua preferida, Neide. Ele a adorava. Acho que pensava nela enquanto se prostituía. Deu-lhe uma boneca embrulhada em papel de presente no aniversário. Com laço e tudo. Nem o pai dela tinha dinheiro para tanto. Se eles soubessem de onde vinha o dinheiro. (ANEXO 1) (grifo nosso)

Chamamos a atenção, no trecho grifado, para a suspensão frasal, encerrando, com isso, uma informação implícita: “eles” (namorada, pai da namorada e demais pessoas conhecidas do garoto) não sabiam como Binho conseguia tanto dinheiro; se soubessem, ficariam “escandalizados”. Mas ficariam escandalizados por quê? Primeiramente porque Binho está mantendo relações sexuais com um homem; em segundo lugar, porque essas relações, “naturalmente” “patológicas”, se realizam por atos considerados bizarros (*o fist-fucking*); em terceiro, porque Binho ainda recebe dinheiro por isso, o que revela seu comportamento de prostituto.

Mesmo assim, o texto não chega a estabelecer um determinado grupo de referência como signo relevante para a história que se desenrola. Não há drama, no sentido estrito da palavra. Não há choque de vontades, choque de idéias, choque de concepções. Pelo menos isso não chega a ser um dado considerável no texto. O *fist-fucking*, como motivo propulsor da peça, assume caráter de alteridade na medida em que se cruza com um interdiscurso, qual seja, o discurso da moral burguesa. Não que esse discurso esteja exatamente expresso no texto; pelo contrário, ele é exterior, mas mantém com o texto uma relação dialógica e, dessa maneira, conforme Bakhtin (1981), encontra-se nele inserido. Ao centralizar a cena no ato do *fist-fucking*, o dramaturgo faz uma opção não somente estética, mas sobretudo política¹²³. Contemporaneamente, há um maior espaço nas mídias e nas artes para se discutir a realidade das minorias sociais, nas quais se enquadra o “homossexual”. Se antes o tema era tabu, a partir dos anos 60 começam a proliferar no Ocidente as expressões artísticas que tomavam o homossexualismo como tema central. Assim, com a arte, pretende-se promover uma discussão de ordem política, econômica e ideológica: a existência de práticas homoafetivas complexas, plurais, que contrariam o que estamos chamando de moral burguesa moderna e se afirmam como legítimas tanto quanto essa. A arte se torna um espaço privilegiado para revelar tudo que sempre estivera interdito na sociedade burguesa. E a realidade plural de nossa cultura vai se tornando, em virtude da atividade artística, cada vez mais conhecida.

O *fist-fucking* se torna alteridade também porque há um discurso de referência subentendido a partir de certos momentos do texto, segundo o qual as “perversões sexuais” devem ser mantidas em ambiente privado, de preferência num quarto fechado à chave. Mais uma vez asseveramos que o interdiscurso (formação discursiva da moral burguesa) está presente na peça na medida em que se coloca como dado da exterioridade com o qual dialoga o motivo-

¹²³ Para esta afirmação, embasamo-nos em Van Dijk (2003), para quem a escolha temática ou dos motivos constitui, como já vimos no Capítulo 2, uma opção de ordem ideológica. No caso de Newton Moreno, o foco dado à intimidade de um sujeito pertencente à minoria social – um “homossexual” – constitui uma delimitação temática a partir de uma opção ideológica.

pivô da ação cênica. Esse diálogo é flagrado em, pelo menos, dois momentos. No primeiro, como vimos no exemplo (36), quando o discurso da homoafetividade faz referência à voz da opinião pública, que se menciona como instituição de referência. O segundo momento é o que dispomos abaixo:

(37)

Me acostumei com a idéia de um homem nu na minha frente, oferecendo as vísceras. Cresci com essa vontade. Em decúbito, agachado, separando cuidadosamente as polpas de suas nádegas, amaciado, amanteigado, entorpecido, pronto para uma viagem íntima.

Pelo menos sempre foi sexo seguro. E sem luvas, nem pensar. Acho que a Bíblia nem fala nada sobre isso. Ou será que fala? (pausa)

Não, definitivamente não fala.

Mas mataram tanta gente por colocar o “sacrossanto órgão reprodutor” no “vaso traseiro”. Teriam misericórdia se puséssemos a mão? O punho? Duvido. Eles nunca tiveram compaixão alguma com o prazer. De nenhum tipo.

O coitado **do cu** já sofreu muita perseguição. Ele é só mais uma porta.

(ANEXO 1)

Aqui a interdiscursividade é mais flagrante e mais palpável. Ao considerar a Bíblia, o campo discursivo da homoafetividade interage com uma formação discursiva de outra ordem, advinda do universo discursivo religioso, especificamente de orientação judaico-cristã. Esse discurso é assimilado pelo viés de uma dupla ironia. Quando questiona se a Bíblia faz referência a tal ato “libidinoso”, o sujeito discursivo se vale de um artifício retórico, pois sabe que o “livro sagrado” não menciona nada a respeito (como ele conclui, “Não, definitivamente não fala”), mas a personagem se mostra hesitante, até concluir que nada é mencionado. Essa hesitação é, a nosso ver, uma encenação que ironiza a natureza discursiva da Bíblia, haja vista que, nesse campo discursivo, o *fist-fucking* não seria jamais levado em consideração, tamanha é a abjeção a uma prática que parece não ser recente. Trata-se de um tipo de informação vetada pela formação discursiva que comprehende o chamado “livro sagrado”.

Além disso, ao se referir ao “sacrossanto órgão reprodutor” no ‘vaso traseiro’, a personagem faz pairar em seu discurso um intertexto oriundo dos discursos inquisitórios, como podemos conferir, por exemplo, em Trevisan (2002). ‘Sacrossanto órgão reprodutor’ corresponde, como se pode prever, à forma como os clérigos se referiam ao pênis. ‘Vaso traseiro’,

como também é possível inferir, ao ânus. É claro que a ironia assume, aqui, um caráter paródico, na medida em que toma por séria a razão de já terem matado “tanta gente por colocar o ‘sacrossanto órgão reproduutor’ no ‘vaso traseiro’”, ao passo que se verifica, logo depois, uma crítica a esse discurso religioso. O enunciado “O coitado **do cu** já sofreu muita perseguição”, demonstra, pelo nome ‘coitado’, uma evidente tomada de partido por essa parte do corpo e por sua perseguição ao longo da história da Igreja medieval e pós-medieval. O contraste estilístico entre “vaso traseiro” (estilo rococó) e “cu” (estilo vulgar) — é com essa última palavra que ele encerra seu discurso em (37) — mostra uma ironia sarcástica, um desprezo absoluto ao discurso judaico-cristão. E, saliente-se, o negrito é do próprio texto, o que evidencia o propósito de assinalar a palavra “cu”. Trata-se, no caso da homoafetividade presente na peça, de um discurso que se impõe e se vê no direito de fazê-lo. Não há, aqui, uma tensão entre o que é certo ou errado. Há, sim, uma menção irônica à Bíblia e aos trabalhos da “Santa Inquisição”, que se reverte em atitude crítica e afirmação de sentimentos e comportamentos legítimos, ou seja, da homo-erotização.

Sobre sua peça, diz o autor:

A vocação desta dramaturgia parece-me mais conciliadora. Menos vulcânica e de ruptura, mas de uma sutil manipulação, de uma conquista de novos ‘leitores’ para a dramaturgia homoerótica. Talvez tenha um parentesco mais próximo com espetáculos como VIOLETA VITA e NOSSA SENHORA DAS FLORES, situando-se num campo minado entre eles. Estas peças, cada qual a sua maneira, implodiam a defesa de um público menos acostumado ao poder transgressor da margem, educando-lhes o olhar, seduzindo-os elegantemente — com o irresistível charme do casal lésbico de VIOLETA — ou mesmo cedendo ao transe poético imposto pelo exército de travestis e ‘pervertidos’ de NOSSA SENHORA. (MORENO, 2003, p. 99)

Com essas palavras, Newton Moreno mostra-se completamente favorável à prática de uma dramaturgia homoerótica, partindo da “constatação de que existe uma literatura que é gerada sob o ponto de vista da margem, do lado de lá. Dos que não foram convidados para a festa” (MORENO, 2003, p. 21). Em sua opinião, há uma arte gay, criadora de referências que promovem a identificação da comunidade gay (oprimida por modelos heterossexuais) e, concomitantemente, fomentadora de uma discussão, de ordem cultural, a partir do ângulo da margem. Nesses termos, a chamada “arte gay”, se não encontra espaço no *status quo*, inventa

um novo espaço para si, um espaço à margem. É com essa perspectiva estético-política que Newton Moreno trabalhará sua dramaturgia homoerótica.

O uso da paródia, em (37), é um expediente político que não foge ao nosso foco de análise crítica do discurso sobre o masculino. De acordo com Linda Hutcheon (1989), a paródia, entendida como “contra-canto” (*para + odos*), caracteriza-se por se referir a um discurso codificado e por constituir uma inversão irônica desse discurso. Nesse caso, tendo em vista a forma como o Homem encerra a menção às perseguições sofridas pelo “cu” durante muito tempo da história da Igreja, podemos dizer também que, na peça, a paródia veicula uma sátira aos costumes e modos de pensar de uma época e de uma instituição intransigente. Enquanto a paródia dialoga com os discursos codificados, a sátira se dirige a questões de ordem social ou moral. Ainda conforme Hutcheon (1989, p.77), existe na sátira, além da postura destrutiva, uma certo idealismo implícito, na medida em que ela é, “com freqüência, ‘descaradamente didática e seriamente empenhada numa esperança no seu próprio poder de efetuar mudança’ (Bloom e Bloom 1979, 16)”. Se em *Dentro* a paródia é veiculo da sátira, acreditamos que a voz enunciativa coloca-se numa condição didática de provar que a forma de pensar, hoje, mudou. A distância no tempo, entre o texto e o intertexto, permite ao Homem olhar o passado com maior objetividade e maior criticidade. Essa crítica se fundamenta num discurso de convicta defesa à afetividade homo-orientada e se coloca como refratário à moral que sustenta, como um dos pilares, o discurso católico. Em *Dentro*, o discurso da homoafetividade ou do homoerotismo (no caso da peça se verificam os dois) se apóiam num sistema de crenças onde esse tipo de afetividade ou de erotismo é legítimo e provável de acontecer a qualquer ser humano, sem, com isso, precisarmos qualificar de doente o sujeito que os vivencia.

Vê-se que esse tipo de discurso entra em choque com o discurso moderno (leia-se burguês) sobre a masculinidade. O sujeito do discurso em *Dentro* se assume como o *outro* da masculinidade moderna. Em sua segunda fala, O Homem, ao se referir aos garotos de sua juventude, diz: “com os meninos, eram só negócios” (ANEXO 1). Os “meninos” já reproduziam o sistema de crenças sobre o masculino e, como fica implícito no texto da personagem, aceitavam fazer sexo com outro desde que houvesse negociação, e, com isso, se impunha a venda do sexo como condição. Para obter satisfação, o Homem tinha de pagar a quem lhe oferecesse sexo, como Binho. Mas a peça valoriza o sentimento amoroso da personagem, não sua condição de “humilhado e ofendido”. A alteridade se assume como forma legítima de exercer outro aspecto da masculinidade.

Curioso é que a personagem se chama “Homem”. Ao confessar verdadeiramente seu amor e sua nostalgia, ela não deixa de ser o “Homem”, mesmo que seus sentimentos contrariem

a ordem do sistema de crenças burguês. Esse Homem é mais uma afirmação das diversas formas que o sujeito tem de exercer sua própria masculinidade, para além das restrições do discurso moderno sobre o tema.

O ritual de *fist-fucking*, presente na cena, contém um valor simbólico merecedor de atenção. Antes de mais nada, o punho (ou a mão), com o qual o Homem penetra seu parceiro sexual, assume evidentes conotações fálicas. Simbolicamente — e é por meio, inclusive, do simbólico que podemos alcançar o sistema de crenças masculinas —, a mão exprime as idéias de atividade, de poder, de dominação e de supremacia. Para o Antigo Testamento, “cair nas mãos de Deus ou de determinado homem significa estar à sua mercê; poder ser criado ou eliminado por ele” (CHEVALIER; GHERBRANT, 1993, p. 591). Compreende-se que esses valores atribuídos à mão correspondem às idéias sobre a imagem masculina compartilhada pelo mundo ocidental moderno: sujeito ativo, capaz de exercer, pelo poder concedido ao homem, domínio e supremacia sobre os mais fracos. Em *Dentro*, a personagem Homem assume seu caráter de alteridade, mas desempenha uma ação revestida de um *gestus* masculino¹²⁴. Na cena, o gesto do Homem com relação ao Rapaz consiste numa tomada de atitude. É ele quem paga pelo sexo; é ele quem quer se satisfazer da forma como lhe apraz. Valendo-nos do imaginário social brasileiro, podemos dizer que a atitude da personagem é ativa. Vê-se que ele paga para realizar a penetração, a qual equivale, como já enfatizamos, a uma tomada de posição masculina, conforme sistema de crenças em questão. Dessa forma, ao agenciar e centralizar os signos da cena, o ritual de *fist-fucking*, simbolicamente masculino, marca um gesto do sujeito Homem. Ao mesmo tempo, o ato do *fist*, tido como agressivo e violento, implica um troca de muita confiança e cuidado com o parceiro. Essa ambivalência é relevante na construção da dramaturgia. A personagem é referida como Homem, age, simbolicamente, como homem e vivencia a homoafetividade e o homoerotismo. Não que a peça, como um todo, jogue com a inversão satírica, mas ela aponta (ou deixa brechas para isto) para as formas diversas que o homem pode viver e exercer sua masculinidade.

Mas não é somente pela fala do Homem que nós encontramos certos índices para a compreensão de como o discurso sobre o masculino é construído na peça. Já vimos que o *fist-fucking* participa, como elemento cênico, desse discurso, na medida em que é colocado como indicativo de *alteridade*. Além disso, outra voz é enunciada junto à do Homem. Como indicamos

¹²⁴ Fazemos uso da palavra *gestus* no mesmo sentido em que Brecht (2005, p. 155) a emprega no seu *Pequeno órganon para o teatro*: “Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. (...) às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas (...).”

anteriormente, um Rapaz participa da cena com o Homem. Ele se coloca como mais uma personagem.

Prado (1992), fazendo menção aos manuais de *playwriting*, declara que há três vias principais de acesso à personagem dramática: 1) O que a personagem revela sobre si mesma?; 2) O que faz a personagem?; e 3) O que os outros dizem a seu respeito? Para o crítico, a primeira via corresponde a uma estratégia dramática muito comum no teatro até o século XIX, tornando-se mais rareada a partir da eclosão do Naturalismo, que faz parecerem artificiais as técnicas freqüentemente utilizadas, como a presença de um *confidente*, para que a personagem possa se expor diante dele e, assim, nos passar indiretamente informações sobre si; como o *aparte*, que permite, pelo estabelecimento do jogo cênico, que a personagem comunique algo da ação ao público, sem que seja percebida pelas demais personagens; e como o *monólogo*, que permite à personagem revelar aspectos de sua personalidade, a fim de que a platéia possa melhor compreendê-la.

Considerando o sentido etimológico da palavra ***drama*** (ação), a análise da personagem dramática, ou seja, o ato de delinear dramaticamente a personagem deve nos levar, também, a focalizar a ***esfera do comportamento***, a ***psicologia extrospectiva*** e não ***introspectiva*** dessa personagem. Dessa forma temos condições de melhor analisá-la a partir do que ela ***faz*** em cena. Por fim, o que os outros dizem a respeito da personagem? Tomando por base a concepção dialógica da linguagem, o que os outros dizem de mim contribui para a criação de uma auto-imagem, assim como o que eu digo dos outros contribui para compreender o outro e me compreender como sujeito social. Dessa forma, sobre uma determinada personagem, mostram-se valiosas as informações que colhemos da fala de outros agentes presentes na cena.

No entanto, em *Dentro*, o Rapaz faz interferências que não se dirigem exatamente ao Homem. Vejamos alguns exemplos:

(38)

RAPAZ

Ele agarrou seu amante com firmeza. Rasgava-lhe os olhos, destemperado de gula no peito. Destroçava a construção de seu rosto, queria entender sua carne, decompô-la em lâminas ao sol para desfilar sua língua com força. Queria estudar o coração enquanto sugava-lhe o suco e garimpava suas veias com os dentes.

Ele escavaria toda aquela matéria até resgatar a si mesmo. (ANEXO 1)

(39)

RAPAZ

Pode começar por onde quiser: todo o meu corpo é orifício. Várias portas. Cada poro deve ser penetrado pelo suor do outro com a mesma sensação de um membro, de uma língua, de dedos, mãos. Cada poro existe para me dar prazer. Sabe quantas pessoas existem no mundo ? Eu e os meus amantes. Os que já estiveram em mim e as minhas promessas.

Moro na cama de cada um deles. Moro no corpo de cada um deles. Moro no músculo de cada um deles e hospedo todos entre minhas pernas. (ANEXO 1)

(40)

RAPAZ

Costuraram-se, pelos lábios, sangue e saliva num beijo. Dois amantes ensinando: o único alimento é o sentimento. (ANEXO 1)

Vale salientar um dado cênico importante oferecido pelas didascálias. As elocuções do Rapaz são precedidas pela mesma didascália: “*Luz no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, está iluminado.*”, com uma pequena variação no texto (38) — correspondente à primeira fala da personagem na peça —, cuja didascália informa: “*Luz no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, visivelmente entorpecido de poppers e prazer.*”. No final de cada fala, segue-se a didascália: *Luz volta ao movimento inicial.*”. Unindo os dados contextuais da cena com a enunciação do rapaz, podemos deduzir daí algumas interpretações.

Valendo-se da técnica cinematográfica do *close-up*, a cena focaliza apenas o rosto do Rapaz. Finalizada a fala, a luz “volta” ao “movimento inicial”. Esse *close-up* recorta todas as cenas, deslocando-as do contexto maior da peça. Vê-se que as elocuções do Rapaz se inserem num espaço plástico de um *tableau*. Como se lê em (38), (39) e (40), o distanciamento promovido, na cena, pelo efeito de luz é reforçado pela fala do Rapaz, que não se dirige ao seu possível interlocutor, o Homem. Mesmo que em (39) haja marcas formais de que o locutor se dirige a um outro, como o verbo *poder* (modalizador) na terceira pessoa do singular, elidindo o sujeito “você” (por exemplo); e a pergunta retórica, que apela para a atenção do espectador — nas demais citações essas marcas inexistem, referindo-se a personagem a uma terceira pessoa,

“ele”, “amantes” —, a fragmentação cubista da cena (os *tableaus*) distancia sujeito falante, Rapaz, do possível interlocutor na cena. A encenação proposta pelas didascálias não nos autoriza associar, no trecho (39), “você” a Homem; pelo menos, não há uma associação de forma que configure o *germen* dramático (ação gerada pela troca de falas entre locutores).

Da citação (38) destaco um aspecto: “Ele escavaria toda aquela matéria até resgatar a si mesmo”. Pela descrição metafórica da maneira como o amante o “devorava” sexualmente, que tem paralelo com a forma como o Homem costuma agir e se sentir na prática do *fist-fucking*, podemos inferir que o dêitico “ele” assume, no contexto da enunciação, a referência do Homem. O uso do pronome “ele” promove distanciamento, uma vez que implica estar o enunciador fazendo um comentário a respeito de alguém que se encontra fora da enunciação. Em vez de estar se dirigindo a um interlocutor (“tu”), o Rapaz comenta as ações de um “ele”, a nosso ver, o Homem. Isso não impossibilita que esteja se referindo, simultaneamente, a qualquer outro possível amante masculino. Da mesma maneira como se sente o Homem no ato sexual, esse “ele” “escavaria toda aquela matéria [a carne do Rapaz] até resgatar a si mesmo”. A parte grifada aponta para a necessidade de o “ele”/Homem, por meio do ato antropofágico do sexo, recuperar-se, salvar-se. Como se ele quisesse “devorar” toda a carne do amante para chegar ao coração, para estudar o coração. Há, aqui, um jogo de espelhos muito interessante. “Escava-se” a carne do outro até chegar ao coração, representação simbólica do amor. Mas o “resgatar-se” é, no contexto, um verbo polissêmico. Tanto pode conter a acepção de “salvar-se”, como pode assumir o sentido de conseguir, com muita dificuldade, “obter” a si mesmo. Nessa segunda acepção, o enunciado evoca, intertextualmente, o mito de Narciso — de acordo com a psicanálise, uma das chaves para se “desvendar” o “mistério” da “homossexualidade” [cf. leitura crítica que faz Costa (1995) da interpretação psicanalítica do “homossexualismo”]. Seduzido pelo reflexo de sua própria imagem, Narciso entra na água para se fundir com ele mesmo (*con-fundir*), e morre afogado. Fazendo um paralelo, o “ele”/Homem “rasga” a carne do amante (metaforicamente, mergulha em sua carne) para buscar o coração e, com isso, se resgatar a si próprio. A morte simbólica corresponderia ao fracasso dessa busca, uma vez que, como se supõe, ele tem o hábito de pagar prostitutas para fazer o *fist-fucking*; assim, cada busca redonda num prazer momentâneo e num sentimento de desilusão. Cada experiência é fugaz, impossibilitando ao “ele”/Homem a plena satisfação.

Além das nossas inferências, podemos verificar que a expressão radical dos sentimentos, tanto no Rapaz quanto no Homem, mantém uma ordem estilística que acentua a existência de uma única voz. Comparemos os três fragmentos anteriores com este, pertencente à fala do Homem:

(41)

Primeiro, sonhei que me vestia de Binho como se fosse uma pele. Encaixava-me entre ossos e feixes, abotoando-o em mim. Habitava-o. Como parasita/hospedeiro. Vivendo dele, nele, pra ele.

Depois, sonhei que comia seus pedaços, alimentando-me de sua proteína albina. Casando nossas células, banhando-nos em nossas placas sanguíneas. Seria ele tão lindo do avesso ? (ANEXO 1)

Em (38) e (40), há sugestão de imagens que, assim como em (41), nos reportam à devoração antropofágica. Neles todos, esse devorar corresponde, metaforicamente, à necessidade de alcançar algo mais (simbolizado pelo coração, pelo sangue, pela saliva). Tanto na fala do Homem como na do Rapaz, o caráter lírico se mostra, sobretudo, pelo agenciamento de imagens que expressam, barrocamente, o ímpeto carnívoro de “despedaçar” a carne para tentar alcançar um prazer mais absoluto, o amor, sempre escorregadio. Não nos parece, pois, mera coincidência.

O ato de fala realizado pelo Rapaz corresponde, em nossa leitura, a uma projeção do desejo da personagem Homem. O desejo do Homem se materializa na imagem do Rapaz, figura que se mostra “aberta” para receber seu amante — “ele”. O Rapaz nos informa o que, de certo modo, está contido no discurso da personagem Homem.

Esse discurso homoerótico bifurcado expressa ora um impulso ativo para o sexo (o Homem e sua relação com o *fist-fucking*) ora um passivo (Rapaz disponível a ser “devorado”). Apesar da dualidade entre ativo e passivo, no discurso da peça eles correspondem a dois semas não excludentes nem hierárquicos, como passaram a ser concebidos no sistema de crenças burguês sobre a masculinidade. Considerando as duas vozes como partindo de um mesmo sujeito do discurso, somos levados a concluir que o ativo e o passivo são intercambiáveis, de forma que, na peça, a oposição se anula. Perdendo o sentido a oposição, perde sentido também o valor dos termos “ativo” e “passivo”, como formas ideológicas de classificar o que é masculino e feminino. Além disso, abdica da associação automática que, pelo viés da formação discursiva, o discurso masculino burguês faz entre “homossexual” e “mulher”.

Trata-se, portanto, de duas projeções partindo de um mesmo ponto de referência — o sujeito do discurso homoerótico (Homem). A personagem nessa peça é fraturada, cindida. Não constitui caráter definido, com unidade. O discurso na peça é monológico. Não há embate de

vozes ideológicas dissonantes. Há um discurso que se encontra fraturado e que se projeta por meio de duas vozes em linhas paralelas.

Gostaríamos de salientar um aspecto que, a nosso ver, torna o discurso da alteridade, na peça, mais eficiente do ponto de vista político. O texto de Newton Moreno, ao optar pelo *fist-fucking* como signo agenciador da cena, não dispõe a questão como algo sujo, fétido, objeto de reprovação. Pelo contrário, o dramaturgo apostava na liricidade do “grotesco”, opção sustentada por muitos dos escritores a quem Newton Moreno se mostra afiliado, dentre eles, Jean Genet, na França, e João Silvério Trevisan, no Brasil. Em *Notre Dame des Fleurs*, por exemplo, deparamo-nos com uma I-moralidade que se pretende sagrada; em *Vagas Notícias de Melinha Merchiotti*, com a apologia do amor às fezes do amante. Em ambos os romances, a afronta à rígida moral burguesa se reveste de um estilo barroco (mais explicitamente em Genet) e profundamente lírico-amoroso. Newton Moreno não se centra na estética do grotesco. Como ele mesmo expôs, “há uma poesia escura, urdida dentro do ‘cancro’, que nos é difícil aceitar e apreciar. Uma poesia que sai do eu e encanta. Uma poesia suja, mas sublime. Onde o que me repulsa no início é o que me atrai logo em seguida” (MORENO, 2003, p. 98). Portanto, se há uma leitura da cena como algo estritamente grotesco, isso se deve, provavelmente, à resistência moral, por parte do leitor/espectador, em presenciar uma relação homoerótica e uma modalidade de sexo abjeta, conforme o “bom gosto” da “normalidade”. O lirismo chega a assumir um tom grandiloquente. Ora excessivo, ora kitsch, o estilo constrói a atmosfera lírica do texto, na exposição, sem pejo, de uma voz masculina que confessa seu amor profundamente nostálgico por um homem, como se constata no excerto abaixo:

(42)

HOMEM

(...) Me apaixonei por ele nos primeiros centímetros do indicador, enquanto ele desabrochava (seu ânus) em *ton sur ton* de rosas e violetas, sempre um jardim de surpresas. Alguns dias mais rosa, outros mais violeta. Florescia nossa curiosidade juvenil em manhãs decoradas de suas flores. Atrás de cercas, em cima de árvores, embaixo das camas. Toda flor tem perfume próprio. Nunca esqueci o perfume de Binho, coroando meu amor com os vapores de seus botões em flor. (ANEXO 1)

O amor juvenil é associado a imagens coloridas e olfativas, ressaltando-se o clima primaveril da juventude (rosa, violeta, flor, florescer, perfume, botão em flor). O efeito lírico do discurso se dá pela ênfase da sinestesia, que poetiza um espaço da memória onde habita um sujeito, o qual, pela distância temporal, já não mais constitui o mesmo da enunciação. O sujeito desse espaço da memória, o sujeito do passado, conheceu o prazer e o amor. O sujeito da enunciação é o Homem do presente, que envelheceu, não alcançou satisfação na sua vida sentimental e vive a procurar, nas ruas, nas madrugadas, o que outrora havia perdido.

Se do ponto de vista das “belas letras” esse lirismo pode parecer excessivo, imaturo, com imagens que apelam para o lugar-comum, do ponto de vista cênico proporciona um efeito impactante, sobretudo quando a leveza simbólica e romântica das imagens contrasta com o naturalismo da cena do *fist-fucking*. A alta literatura, nesse contexto, deixa de ser condição *sine qua non*. O que vale, aqui, é o efeito cênico provocado pelo choque entre a expressividade romântica e a referencialidade da ação naturalista, entre o caráter físico e metafísico do amor.

O kitsch é concebido como um dos elementos que fazem parte daquele tipo de ambientação construído pela peça; um componente possível e legítimo. Um pouco do que se entende como *paraliteratura*, caracterizada, nesse caso, como uma poética de apelo fácil aos sentimentos, usando como ingrediente imagens que expressem o transbordar do amor e da paixão. Lembremos que o poeta Fernando Pessoa, na voz de Álvaro de Campos, já chamava a atenção do caráter “ridículo” das cartas de amor, no entanto, admite, “Só as criaturas que nunca escreveram/ Cartas de amor/ É que são/ Ridículas”¹²⁵. Adaptando ao contexto da peça *Dentro*, a expressão do amor, de tão sincera, pode parecer, aos olhos críticos severos, ridículas.

Mas, aqui, nos lembramos também de Barthes (1991), que, ao empreender o desafio de, como acadêmico e cientista da linguagem, se debruçar sobre o discurso amoroso, escreveu, em nota introdutória, que o discurso amoroso foi levado à deriva do inatual, sendo abandonado pelas linguagens circunvizinhas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes)¹²⁶. O discurso amoroso, não obstante sua

¹²⁵ “Todas as cartas de amor são/ Ridículas./ Não seriam cartas de amor se não fossem/ Ridículas. // Também escrevi em meu tempo cartas de amor,/ Como as outras, Ridículas.// As cartas de amor, se há amor,/ Têm de ser/ Ridículas.// Mas, afinal,/ Só as criaturas que nunca escreveram/ Cartas de amor/ É que são/ Ridículas.// Quem me dera no tempo/ em que escrevia/ Sem dar por isso/ Cartas de amor/ Ridículas.// A verdade é que hoje/ As minhas memórias/ Dessas cartas de amor/ É que são/ Ridículas.// (Todas as palavras esdrúxulas,/ Como os sentimentos esdrúxulos,/ São naturalmente/ Ridículas.)” (Álvaro de Campos in PESSOA, 2006, p. 399-400)

¹²⁶ O texto integral da nota é o seguinte: “A necessidade deste livro se apoia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatual, banido

pluralidade, caracteriza-se, no geral, por ser uma prática em que se abrem possibilidades de os sujeitos “amorosos” se expressarem incondicionalmente. A resistência habitual a esse discurso advém das áreas que privilegiam a produção racional em contraposição à vivência das emoções.

O discurso amoroso desbragado é assumido na peça de Newton Moreno como mais um aspecto da *alteridade*, e, como vimos, regulado por uma ação de natureza diversa: a cena naturalista do *fist-fucking*. Quando esses dois discursos se encontram conjugados na cena, gera-se, dialeticamente, um novo viés do discurso amoroso. Em *Dentro*, o amor e o sexo são dois elementos que se pressupõem, ao contrário do discurso religioso, que os concebe como realidades bem distintas (espírito *vs.* carne). É também contrário à perspectiva romântica, já que não se parte, aqui, de um amor que resulta no ato sexual, mas do ato sexual que persegue o amor.

Essa inversão da ordem amor/sexo nos parece condizente com alguns aspectos semânticos da ideologia masculina. Em sociedade, os homens, entre si, costumam fazer apologia ao sexo, relegando o amor às vicissitudes femininas. Essas diferentes formas de socialização geram sistemas de crenças particulares. Para o imaginário feminino ainda vigente, o amor é o princípio e um fim; o sexo, uma particularidade. Para o imaginário masculino, o sexo é o ponto de partida; o amor, uma consequência.

Em *Dentro*, o amor é o ponto de partida, pois o Homem compra cada um de seus amantes com a esperança de encontrar, em cada corpo, a imagem perdida de Binho. É, também, o ponto de culminância, como vemos nas últimas linhas do texto:

(43)

RAPAZ

Sinto passos dentro de mim, mas quem alcança o meu coração ? Quem alcança o meu coração ? Quem alcança o meu coração ?

de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma *afirmação*. Essa afirmação é em suma o assunto do livro que começa.” (BARTHES, 1991, nota introdutória).

Consideramos, assim como Barthes, que o discurso amoroso no Ocidente foi levado, ao longo do século vinte, à deriva do inatual. Não é nosso propósito, por ora, apesar de bastante interessante, elencar todas as vertentes trilhadas, ao longo da História Ocidental, pelo que se chama “discurso amoroso”. Partindo do suposto de que há diversos discursos, alguns dos quais excludentes, que se inserem sob o rótulo “discurso amoroso”, compreendemos por tal o conjunto de discursos que versam sobre o tema “amor”, independentemente da História e da ordem discursiva em que se encontram inseridos. Caberia, portanto, ao analista crítico do discurso amoroso particularizar, conforme sejam os propósitos, cada espécie e cada formação discursiva.

Luz apaga no rapaz. Volta para o homem com a mão fora do rapaz, só que segurando um coração na mão.

Luz morre aos poucos. (ANEXO 1)

O final da peça aposta, como em todo o texto, num lirismo simbólico e *kitsch*. Trata-se de um final aberto, pois tanto pode estar representando simbolicamente o desejo do Homem de alcançar o coração de seu amante, quanto pode ser interpretado como uma espécie de “auto-resgate”. Tendendo para essa segunda interpretação, acreditamos que a narrativa apresentada pelo Homem o ajudou, como numa espécie de catarse, a resgatar a si mesmo, como sugere esse trecho de sua última fala na peça: “Recito minha história como uma prece sempre que outros vêm a mim. Estou preso a ela como um mantra, um cântico, uma marca de nascença.” (ANEXO 1). Se o ato sexual não mais o resgata, reviver sua história com Binho o faz recuperar-se momentaneamente, como num mantra.

Todavia é o amor, em última análise, que o Homem persegue, seja físico (o que viveu com Binho), seja o cultuado pela memória (sentimento que se adensa à medida que o tempo vai passando e ele se vê cada vez mais distante de Binho). O discurso masculino, em *Dentro*, se mostra, portanto, numa nova perspectiva: sem categorizar mais os sujeitos de homossexual e heterossexual, o discurso parte das vivências homoafetivas profundas para estabelecer uma nova ordem no imaginário masculino: o sexo e o amor estão entranhados, de tal maneira que é preciso “rasgar a carne” para se alcançar o “coração”.

Pela via do ânus, pode-se alcançar o coração do outro: eis a síntese que o texto parece propor. Em outras palavras, a persecução do amor se torna um imperativo existencial, daí qualquer meio ser válido para alcançá-lo. No caso da peça, o caminho, para tanto, não é ortodoxo. De acordo com o dramaturgo,

no amor que se processa pelo ânus, este amor de aberração, também pode-se chegar ao coração. É esta uma de nossas portas. (...) A voracidade das carnes em jogos fortuitos atrás de mais carne. Talvez como única alternativa para um encontro. Através de um mar de carne eu posso ancorar em algum afeto consistente. (MORENO, 2003, p. 97) (grifo nosso)

Assim, sem querer qualificar dessa forma a vivência homoerótica, podemos reconhecer aí um de seus traços. A “carne” e o afeto não podem ser desvinculados: são faces da mesma moeda. Vê-se que esse tipo de visão de mundo vai de encontro à ideologia judaico-cristã, dicotômica, que

dissocia a alma (de onde proviria o afeto) da carne, como se fossem duas categorias impermeáveis entre si. Essa visão dicotômica converge com aspectos ideológicos da moral burguesa, cujas representações reforçam, por um lado, a relação “masculino” *vs.* “carne” e, por outro, “feminino” *vs.* “afeto”. A arte romântica, de certa forma, contribuiu para o estabelecimento desse sistema de crenças. A vivência homoerótica expressa na peça propõe um salto qualitativo desse sistema de crenças burguês a uma concepção mais abrangente e complexa da afetividade masculina.

Enfatizamos, mais uma vez, que o mérito do texto de Newton Moreno não se encontra exatamente num tipo de elaboração literária requintada, que abdica da cena. Pelo contrário, como literatura, pura e simplesmente (como se isso fosse possível no tocante ao gênero dramático!), a peça, a nosso ver, é frágil e inconsistente. No entanto, como ela se inscreve numa vertente dramatúrgica contemporânea da conjunção texto-cena, havemos de apreendê-la sob outro ângulo, diferente do foco que costumam dar os estudos literários ortodoxos. Além disso, trabalha a *alteridade* de forma tão espontânea e vigorosa, que termina por contribuir nas discussões sobre estética e cultura masculina.

A segunda peça de Newton Moreno, *Agreste*, que será doravante analisada, apesar de trabalhar o mesmo tema da primeira, a *homoafetividade*, apresenta uma estrutura diferente. Como *Dentro*, *Agreste* apostava na epicização da cena. No entanto, se se pode ainda identificar na peça *Dentro* uma pálida situação dramática — toda a história é contada pelo homem *enquanto* ele pratica com o Rapaz o *fist-fucking* —, em *Agreste* a estrutura dramática é definitivamente implodida, enfatizando-se o caráter performático da cena. A proposta é investir no trabalho do ator, na sua habilidade em contar história no “aqui-agora”, ou seja, na experiência única que o espetáculo proporciona. A experiência estética resulta da configuração de uma cena radicalmente épica. Vejamos, a seguir, o elemento didascálico que serve como prefácio:

(44)

A idéia deste texto é servir como exercício (solo) de narrativa para um ator-contador (atriz) e dispor de outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. Da união destas duas linguagens - a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo.

Um(a) narrador(a).

Velho(a) contador(a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele(a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas; enfim, é o grande condutor da cena.

O narrador pode fazer as vozes de todas as outras personagens, até mesmo do casal, e ainda representar o padre, o delegado, ou as vozes dos moradores, entrando na cena para contracenar com a atriz e depois voltar ao seu posto de narrador. (ANEXO 2)

Como se vê, a proposta é servir o espetáculo como “exercício de narrativa”. De acordo como a teoria dos gêneros literários foi concebida pelos classicistas, é inimaginável que a dramática sirva de suporte para expressar um material épico, ou vice-versa. Mas a narrativa, na peça, nos parece o mote para a realização de um trabalho performático do ator e, consequentemente, da cena [*exercício de narrativa para um ator-contador (atriz), com outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. Da união destas duas linguagens – a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo*]. É preciso compreender o que se oferece: uma peça de teatro como performance, como espetáculo. Dessa forma, o teatro não escamoteia sua condição de arte; não cria a ilusão de realidade na composição de uma cena dramática, representando um universo estruturado numa fábula com início, meio e fim. Em *Agreste*, o retorno à concepção épica se dá na medida em que uma história nos é oferecida, mas os atores não a realizam (ação, *drama*): eles contam essa história. O caráter performático corresponde, aqui, à expressão simultânea das seguintes habilidades, dentre outras: contar uma história; mostrar (o narrador/Contador) a voz das diversas personagens; representar (*outros atores*) corporalmente as diversas situações narradas; conjugar, na linguagem cênico-dramatúrgica, o verbo (*oralidade*) e movimentos de dança-teatro. Assim, o componente dramático implode, restando apenas suas ruínas no corpo do texto.

A concepção de narrativa no texto [cf. terceiro parágrafo de (44)] parece se coadunar com a de Walter Benjamin (1994), apresentada em seu célebre artigo “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Para o filósofo e historiador frankfurtiano, “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Na opinião de Benjamin, os narradores costumam beber na fonte da experiência que passa de pessoa a pessoa, e podem se dividir entre os viajantes (por viajarem muito, têm o que contar) e os homens comuns, que nunca saíram de seus respectivos países, mas conhecem suas histórias e tradições.

O narrador/Contador, em *Agreste*, é concebido como um sujeito popular (*Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona*), um indivíduo do povo, que reúne um público ouvinte para contar um “causo”. Esse sujeito popular é, no entanto, construído estilizadamente, de forma que o trabalho do ator seja inconfundível com a concepção naturalista de um contador de histórias popular. Isso se verifica quando, após o prefácio (onde há a descrição de um homem popular), dá-se início à fala do Contador. Percebemos que o estilo em que seu texto é elaborado expressa, quase sempre, correção gramatical e, com isso, o padrão culto da língua. Além disso, não se constata nenhuma tentativa de imitação da estrutura característica da modalidade oral da língua, salvo num acentuado ritmo da oralidade que um contador de histórias costuma imprimir em seus textos, ou quando a personagem Contador/narrador representa, ela mesma, suas próprias personagens, como se vê abaixo:

(45)

VE 1

Oxente, cadê?.

CONTADOR(A)

A viúva já tinha entregue o paletó.

VE1

Maria de Deus, cadê a trouxa ?

CONTADOR(A)

Assustou-se a velha.

VE1

Faz tempo que eu num vejo um, mas isso aqui não é peru.

VE2

Não se avexe não. Espie melhor. Procure direito.

CONTADOR(A)

De costas, a viúva se perguntava...

VIÚVA

Que trouxa?

VE2

Deve de tá escondido. Às vez tem que ajudar pro bichinho florescer.

VE1

Mulé, ou eu perdi a vista de vez ou a piroca dele é do tamanho de um cabelo de sapo.

VE2

Deixe eu lhe ajudar ... (ANEXO 2)

O estilo popular é tornado *gestus* quando o dramaturgo faz uso de alguns raros e esparsos termos populares, como a expressão *às vez* e o vocábulo *amostrado*. Há distanciamento uma vez que a fala não é estilisticamente adequada ao registro lingüístico de acordo com o perfil social desse contador de história (pelo menos no que faz supor o prefácio), logo se expõe o jogo teatral e se afirma o propósito da peça de não propor uma ilusão de realidade ao público. Tal como reivindica Brecht, o ator, aqui, não deve “personificar” e se confundir com a personagem, alimentando a ilusão de que ela constituiria uma figura real, de “carne e osso”; mas apresentá-la ao público como artefato, objeto de criação.

Consideremos que, em nosso cotidiano, a narrativa oral geralmente se insere numa situação comunicativa em que um locutor toma para si o turno conversacional e oferece uma história a seus interlocutores. Guardadas as devidas proporções, a narrativa literária expressa alguns traços que têm sido identificados como característicos do discurso oral. Não nos ateremos a todos esses traços, senão a dois que nos parecem elucidativos.

O primeiro deles diz respeito à enunciação. Se o falante, numa situação qualquer, desvia para si o turno conversacional a fim de relatar um fato, espera-se que ele faça jus ao espaço concedido, deixando claro, no final ou mesmo ao longo da narrativa, por que está contando a história; o que pretende revelar. Evidentemente que estamos enfocando uma situação concreta de conversação, em que os interlocutores criam entre si algumas expectativas. Assim, mesmo que, do ponto de vista filosófico, não faça hoje mais sentido falar de “intencionalidade”, é fato indiscutível que os falantes, numa comunicação ordinária, prática, do dia-a-dia, sempre procuram estabelecer, entre si, propósitos, objetivos ou intenções. No caso da narrativa oral, todo “narrador” procura, consciente ou não-conscientemente, evitar, de seus ouvintes, a pergunta “e daí?”¹²⁷.

O segundo traço é estrutural. Para caracterizá-lo, tomaremos de empréstimo o termo *avaliação*, tal como é concebido em Labov; Waletzky (1967)¹²⁸. Em toda narrativa oral existe um

¹²⁷ Para um estudo sociolingüístico da narrativa, indicamos LABOV; WALETZKY (1967), LABOV (1972) e LIRA (1987).

¹²⁸ Segundo os autores, a narrativa se caracteriza por ser “um método de recapitular uma experiência passada pela equivalência de uma seqüência verbal de orações à seqüência de acontecimentos que realmente ocorreram” (LABOV; WALETZKY, 1967, p. 20). Mais adiante, definem com maior precisão: “qualquer seqüência de orações que contém pelo menos uma juntura temporal é uma narrativa” (LABOV; WALETZKY, 1967, p. 28).

A estrutura global da narrativa é descrita pelas seguintes etapas: 1. **resumo** - marca o início de uma narrativa e funciona como uma espécie de sumário, anunciando sobre o que a história versará; 2. **orientação** - componente da narrativa que orienta o ouvinte com referência a pessoa, lugar, tempo e situação comportamental; 3. **ação de complicação** - é o corpo principal da narrativa, compreendendo uma série de eventos que se sucedem; 4. **avaliação** - está relacionada aos meios usados pelo narrador a fim de indicar a relevância da história, o *point* daquilo que está sendo narrado; 5. **resolução** - formalmente definida como a seção da narrativa que segue a avaliação; 6.

esforço por parte do narrador para que fique claro o *point*, o ponto fulcral, aonde a narrativa pretende levar. A narrativa detém um caráter argumentativo, pois ela estará funcionando, no tema da conversa, como ilustração, demonstração, explicação, etc. De forma cautelosa, podemos dizer que as narrativas literárias costumam apresentar um *point*. É claro que nem todas se valem do recurso dos contos de fadas, em que o escritor, no final da história, destaca sua moral. Mas podemos dizer que a narrativa costuma nos conduzir a um *point*, que pode vir mais ou menos explícito, dependendo da proposta da obra. Enfatizando a relação leitor *vs.* narrativa literária, costumeira é a pergunta: por que essa narrativa está sendo contada?

Na verdade, trata-se de uma pergunta que encobre uma questão contra a qual investe, sobretudo, a filosofia da linguagem e a teoria literária contemporâneas — a *intencionalidade* da obra. Com que intenção a obra foi escrita? Essa não é uma questão que a teoria literária, por exemplo, levantaria atualmente. No entanto, admitimos que, em se tratando de *Agreste*, em virtude de todos os recursos épicos utilizados na encenação, o “causo” contado pretende esclarecer algum ponto de vista. Desenvolvemos, então, nossa análise do discurso masculino nessa peça, partindo dessa premissa.

Comecemos pela história¹²⁹. Um sertanejo e uma sertaneja se flirtam, mas nenhum tem coragem de atravessar a cerca que os separa. Um dia, a cerca apresenta um buraco. Os dois se encontram e resolvem fugir juntos. Correm até se perderem. No calor abrasador do sol, caem e começam a delirar, até que chega uma mulher que os leva para a aldeia mais próxima. Nessa aldeia, eles assentam casa e passam a viver lá, como marido e mulher, durante vinte e dois anos. Ele morre. O velório é em sua casa. Consolada pelos vizinhos, a viúva pede que as mulheres troquem a roupa do defunto, pois ela não queria fazer isso. Quando as vizinhas tiram toda a roupa do homem morto, descobrem que se trata de uma mulher. Humilham a viúva. O padre se nega a dar a extrema-unção, o delegado da cidade chega logo após e repreende violentamente a

coda - elemento adicional da narrativa , é um mecanismo funcional para fazer retornar a perspectiva verbal ao momento presente.

Os elementos avaliativos, conforme os autores, formam uma estrutura secundária, que pode se concentrar na seção de avaliação, mas pode se concentrar, sob várias formas, ao longo de toda a narrativa. Muitas vezes, o que ocorre é estar a narrativa em função das estratégias avaliativas. Vale salientar que Labov; Waletzky (1967) e Labov (1972) tentam descrever as estratégias avaliativas numa perspectiva lingüístico-formal. No entanto, chegam a admitir que a definição de avaliação deve ser semântica, embora sejam suas implicações estruturais. Assim, a avaliação “revela a atitude do narrador frente à narrativa ao salientar a importância relativa de algumas unidades narrativas quando comparadas a outras” (LABOV; WALETZKY, 1967, p. 37).

Para Lira (1987, p.99-100), “qualquer elemento que indique o valor de certos eventos em relação ao ponto de vista da estória ou que dê relevo de alguma forma ao narrador, aos protagonistas e à situação, pode ser considerado como um elemento avaliativo do texto. Assim a definição fundamental da avaliação deve ser semântica”. Mais adiante, enfatiza a questão de que “a avaliação deve ser relacionada ao fato narrado. Quando este for significativo para o narrador — seja ele protagonista ou testemunha do mesmo — vai haver uma avaliação” (LIRA, 1987, p.107).

¹²⁹ Apoiamo-nos em Culler (1985), para quem a *história* numa narrativa constitui o conjunto de acontecimentos organizados cronologicamente, localizados espacialmente e relacionados a personagens que os motivam ou os experienciam.

viúva, salientando que o coronel da região não tinha gostado de saber da notícia. A turba, enraivecida, ateia fogo na casa. A viúva não foge e morre com aquela que tinha sido seu marido ao longo de toda a vida.

Para efeitos de análise, tomemos o discurso narrativo como prática sínica responsável pela apresentação dos fatos passados (os que configuram a história)¹³⁰. Na construção do discurso narrativo, a avaliação é localizada na forma como o narrador realça determinados detalhes para chegar a um *point*. Ainda para efeitos de análise, nos valeremos da concepção estruturalista e tradicional da narrativa, segundo a qual a ação de complicações costuma ser expressa pelo verbo no *pretérito perfeito*. No geral, as circunstâncias da história ou os comentários do narrador são expressos em orações com verbo no *pretérito imperfeito* (ou em outros tempos que não sejam o *pretérito perfeito*). Destaquemos alguns comentários do narrador e expliquemos por que eles são *avaliativos*:

- a) Tinha alguma coisa no amor deles que não devia acontecer. (ANEXO 2)
 - b) Às vez, é preciso muita coragem para dar um passo. (ANEXO 2)
 - c) Mas o Nordeste surpreende a gente. (ANEXO 2)
 - d) Era como se inspirassem alegria e expirassem receio. (ANEXO 2)
 - e) O sol já lhes roubara o senso, o tino. (ANEXO 2)
 - f) Algo morno crescia na alma. Era um vapor no forno, no berço, na fôrma do novo afeto. (ANEXO 2)
 - g) Cercaram com arame, mas para se prender por dentro.
- Não queriam conhecer os outros, antes de saberem de si. (ANEXO 2, grifo nosso)
- h) Amuada e com fome, a viúva remendava o terno puído para o enterro. O que deveria vesti-lo no casamento. (ANEXO 2)
 - i) Construiu uma figura triste. Do nada, irrompeu numa careta grotesca e chorou. É muito triste uma mulher comendo e chorando. (ANEXO 2, grifo nosso)
 - j) E era a primeira vez que ela falava com alguém mais que duas sentenças. (ANEXO 2)

¹³⁰ Concepção adotada a partir de Culler (1985).

l) Uma mulher despida sob a cama e outra de costas olhando o retrato de Jesus.
(ANEXO 2)

m) A viúva não entendia nada. Não entendia a morte. Não entendia homem. Naquele momento, só entendia a perda. (ANEXO 2)

n) Ela se sentia um prato de comida estragada. Uma carniça. Um penico. Um escarro. Uma doença. Um pus. Um cancro. Uma gota. Suja, suja, imunda. E não entendia por quê. (ANEXO 2)

o) A única imagem era a da mãe. Que fechava feridas com um sopro e ervas.
(ANEXO 2)

p) Envergonhavam-se delas. Queriam apagá-las de suas memórias. Enterravam-nas vivas.

Mal sabiam que, dentro, a viúva agradecia a benção de morrer com Etevaldo.

Temia muito mais viver sem ele por certo. Tinha cantado bonito, Deus tinha lhe ouvido afinal. O fogo já empenava as paredes.

Mesmo assim, a viúva acendeu o candeeiro. (ANEXO 2, grifo nosso)

q) O que nunca tinha feito. Abriu os olhos no meio do beijo, enquanto o fogo ganhava a casa inteira. (ANEXO 2, grifo nosso)

Segundo Labov (1972), muitas das marcas avaliativas teriam o efeito de suspender a ação da narrativa. Em *Agreste*, por exemplo, o narrador realiza muitos comentários que estão encaixados no relato dos fatos, como se vê em *a*, *b*, *c* e *d*. O conteúdo semântico desses comentários funcionam como índices que apontam, cataforicamente, para o que será revelado no desenvolver da narrativa: um amor que não deveria acontecer mas que, pela coragem do casal, aconteceu. Esses índices contribuem para criar suspense na narrativa, uma atmosfera mais dramática, para chamar atenção sobre o caso amoroso envolvendo duas mulheres. Saliente-se que não há, nesses quatro enunciados, nenhuma marca de que o narrador se posiciona ideologicamente contrário a esse caso amoroso.

Os exemplos *f*, *m*, e *n* constituem estratégias avaliativas, pois, fazendo uso da enumeração, imprimem nos ouvintes maior emoção e, consequentemente, os conduzem ao ponto fuleral. O enunciado *Era um vapor no forno, no berço, na fôrma do novo afeto*, pela enumeração, dá-nos a dimensão da intensidade do amor que as duas personagens sentiam uma

pela outra. Em *m*, a negação é intensificada pela enumeração das coisas que a viúva desconhecia. Do ponto de vista semântico, é significativo que, depois do indefinido *nada*, as duas negações sucessivas destacam dois objetos desconhecidos da viúva: a morte e o homem. Essa intensificação apela para a cooperação do ouvinte, de forma que ele fique atento ao fato de que a viúva era ingênua quanto a muitos dos valores morais sustentados hegemonicamente. Logo após, chama a atenção de que a viúva “naquele momento, só entendia a perda”. Ou seja, para além dos códigos morais, a única coisa certa era que a personagem estava sofrendo. Seu amor é destacado pelo narrador, ao frisar a dor da perda, sentida pela viúva. No exemplo *n*, há uma enumeração de termos que se encontram dentro de um mesmo paradigma semântico, conforme nossos valores culturais: o abjeto (*prato de comida estragada; carniça; penico; escarro; doença; pus; cancro; gota; suja; imunda*). A ênfase é dada para provocar um efeito estético/catártico no ouvinte, de forma que ele tenha a oportunidade de sentir exatamente o que a personagem estava sentindo, a humilhação pela qual passava. Depois da enumeração, mais um destaque para a ingenuidade da viúva: *E não entendia por quê*.

Não obstante a objetividade a que pretende o épico, vê-se, nesses exemplos, que o narrador, mediante estratégias avaliativas, se posiciona ideologicamente diante do que relata. Ele parece tomar o partido da viúva, realçando-lhe a pureza, a ignorância e, acima de tudo, o sentimento de amor (como se lê em *l*, o comentário do narrador cria uma imagem de pureza para mulher, reforçada pelo fato de a viúva estar olhando o retrato de Jesus, enquanto a turba começava a se agitar furiosamente). Sua simpatia pela mulher sofrida é realçada quando confrontamos seus comentários com outro elemento, que constitui, também, uma ação avaliativa: o diálogo entre personagens. A avaliação, nesse caso, é efeito de uma dramatização com que a própria narrativa opera: ao dar voz aos vizinhos, padre e delegado, a narrativa reforça o senso comum intransigente e refratário a um tipo de relacionamento como o que a viúva mantinha com a defunta. O contraste entre a fala dos vizinhos enfurecidos e a imagem ingênua da viúva nos conduz a duas interpretações que se complementam: 1) desviar-se dos códigos sociais implica arriscar-se a se tornar alvo de discriminação e de incriminação (destaque-se que o delegado decreta voz de prisão à viúva); 2) o senso comum não comprehende a intensidade do amor quando é fruto de um relacionamento não previsto pelos códigos sociais.

Investiguemos, primeiramente, a natureza desses valores sociais hegemônicos, para, em seguida, analisarmos o discurso dominante na fala do narrador. O sistema de crenças compartilhado pelos vizinhos é falocêntrico e androcêntrico. O falocentrismo se torna saliente quando, ao tirarem a roupa do defunto, as vizinhas constatam que ele não possui um pênis. A quantidade de vocábulos usados para se referir ao órgão sexual masculino, ao mesmo tempo em

que realça o poder do falo e do sistema de crenças masculino, provoca, pela profusão de nomes, um efeito quase cômico — *trouxas, peru, bichinho, piroca, bilola, bilunga, bimba, ganso, macaca, peia, maranhão, manjuba, macaxeira, pomba, pororó, quiri*. Destaque-se a criatividade da língua para nomear determinados objetos, sobretudo quando se trata de algo simbolicamente representativo para o grupo social, como é o caso do falo para a sociedade Ocidental¹³¹.

Além disso, as rápidas falas das vizinhas constituem o que a teoria teatral chama por *esticomitia*, ou seja, troca verbal muito rápida entre personagens, as mais das vezes num momento particularmente dramático da ação¹³². Trata-se do momento do reconhecimento, que o Contador, em sua narrativa, dramatiza por meio da citação direta. Esse reconhecimento se mostra como o momento mais tenso da ação dramatizada pelo narrador. Mais tenso por quê? Porque todos descobrem que o marido, que acreditavam ser um homem, era, na verdade, uma mulher travestida de homem. Nesse ponto, entra em jogo a figura da alteridade em choque com o androcentrismo, que caracteriza, ideologicamente, o discurso proferido pelos vizinhos.

Esse androcentrismo, apesar de ser encontrado em outros períodos históricos além da era moderna, é referendado pela sociedade burguesa e tornado lei natural e divina. A Igreja Católica e o cristianismo, de forma geral, dão sustentação moral ao discurso burguês, acentuando-lhe o caráter androcêntrico, de sorte que se tornam instrumentos ideológicos do Estado capitalista. Dessa forma, relação possível é somente aquela em que um homem desposa uma mulher para criarem e educarem os filhos. Tudo o que foge a essa norma é considerado um perigoso desvio.

É sintomático que as expressões interjeitivas, alguns diálogos e as imprecações lançadas à viúva exprimem um sentimento religioso muito forte: *Maria de Deus; Creio em Deus Pai todo Poderoso; (alguns faziam o sinal da cruz); Vou rezar por você; Herege!; Belzebu!; Filhas do Demo!* É imediata a associação que o senso comum faz entre o fato e o pecado. A relação hetero-orientada, como já tivemos a oportunidade de discutir, é “natural” e “determinada” por Deus. O que é dela desviado é, pois, sinal de doença e de pecado.

O delegado é a voz que, prescindindo do discurso religioso, afirma sua autoridade por meio da agressividade. Ele é o estereótipo grotesco de como um verdadeiro “macho” deve agir. É ele também o porta-voz da cultura dominante (aqui representada, simbolicamente, pela figura mencionada, mas nunca presente, do Coronel) e do sistema de crenças hegemônico sobre o

¹³¹ Citemos, também, dois outros exemplos que fazem parte da literatura brasileira. Como Moreno, Hilda Hilst, quatorze anos antes, nos seus *Contos D'Escárnio - Textos Grotescos*, cataloga uma longa série de nomes para designar o pênis. Em *Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa elenca uma profusão de termos para nomear o demônio, elemento dotado de valor simbólico no sistema de crenças do contexto em que emerge a história de Riobaldo.

¹³² cf. PAVIS, 1996, p. 340.

masculino. Depois de asseverar que a viúva provocou uma “desordem arretada nos arredores” (ANEXO 2), o Delegado impõe seu poder, dizendo quem ele é e a que veio.

Sua fala nos fornece um rico material para nos debruçarmos sobre o discurso masculino hegemônico. Reportando-se aos comentários gerais que o povo fazia com relação ao casal, o Delegado expressa a voz do senso comum, num discurso ideologicamente masculino, tomando como parâmetro o masculino moderno: *Disseram que a senhora nunca que pegou bucho. Uns até desconfiavam, mas acharam que a gala de seu marido era rala* (ANEXO 2, grifo nosso). A vida íntima é constantemente vigiada pela vizinhança, pretensa detentora da moral cristã e, por extensão, da moral androcêntrica. É motivo de questionamentos e de desconfianças o fato de a viúva nunca ter “pego bucho”. Sabemos que, de acordo com nossas representações sociais sobre o matrimônio, os cônjuges assumem um compromisso tácito de ter filhos e de criá-los conforme interesses políticos, econômicos e ideológicos do Estado. “Pegar bucho” é uma expressão de origem popular para “engravidar”. Os vizinhos, “picados” pela curiosidade, chegam a criar a hipótese de que o marido tinha “gala rala”. Também de origem muito popular e nordestina, o termo “gala rala” se refere, pejorativamente, ao homem que não tem sêmen suficiente para gerar filhos. “Gala”, nesse caso, é sinônimo de “esperma”, sêmen¹³³.

Além disso, encontram-se em sua fala construções absolutamente valorativas, sobretudo quando ele está se referindo à relação homo-afetiva entre as duas mulheres — *sem-vergonhice; esfregação de fêmea com fêmea; saboeira*. O Delegado chega a comparar as duas mulheres às prostitutas [*Vocês são que nem as quenga, as rapariga, as catráias, as sapuringa* (ANEXO 2)]. Em Ferreira (1986), a palavra “saboeira” corresponde à “vendedora de sabão”; por sua vez, sabão, numa das suas acepções, corresponde ao ato sexual lésbico (de acordo com o autor, esse uso é de origem maranhense). Corresponde a um termo gírico, muito popularizado no Nordeste, para se referir ao ato sexual praticado entre mulheres. “Sem-vergonhice”, por sua vez, pela própria construção mórfica, corresponde ao ato das duas mulheres, destituído de “vergonha”, termo aqui usado numa ordem discursiva de cunho moral, referente ao sentimento de dignidade, ao brio, à honra. Lembremos que, no capítulo anterior, vimos como Plínio Marcos, em *Navalha na carne*, imprimiu valores morais semelhantes no discurso de Neusa Sueli. Lá, a suposta homoafetividade de Vado é avaliada pela prostituta como “sacanagem”, miséria, descaramento. Nesses valores, reverbera o sistema de crenças falocêntrico de viés marcadamente burguês.

A relação entre duas mulheres, na ótica do Delegado e do senso comum, é destituída de dignidade, de brio, de honra. Por quê? Porque honrosa e digna é apenas a relação conjugal

¹³³ No Rio de Janeiro, o uso popular da palavra sêmen é “porra”, daí a expressão “porra rala” para se referir ao homem que não consegue engravidar a esposa.

hetero-orientada, valor ideológico ao qual a sociedade burguesa faz apologia. Com o sintagma “esfregação de fêmea com fêmea”, o Delegado, protótipo do “macho”, rebaixa a mulher à condição de animal. Apesar de também aludir à mulher, “fêmea” é, antes de tudo, um termo usado para designar “qualquer animal do sexo feminino” (FERREIRA, 1986, p. 768). “Esfregação” (ato sexual) de “fêmea com fêmea” reduz o erotismo entre as duas amantes (mesmo considerando que uma delas era inocente diante do que acontecia) à condição biológica de satisfação do instinto sexual. É válido lembrar que, a despeito do investimento do Estado moderno no sentido de canalizar o instinto sexual para finalidades reprodutivas, é concedido aos homens o poder de, “caindo em tentação”, assegurar sua honra, desde que se respeitem as prerrogativas da ideologia masculina dominante. No caso das mulheres, um tipo de “deslize” em nome do instinto sexual é, na concepção burguesa e cristã, objeto de reprovação e de opróbrio. Sobretudo quando esse instinto desafia o poder fálico hegemônico, como foi o caso das duas mulheres na peça de Moreno.

A equivalência entre “saboeira” e “quenga” revela a condição de *alteridade* que assumem, em nosso contexto sócio-ideológico, tanto o *homoerotismo* quanto a *prostituição*. O discurso masculino contra o homoerotismo tende a construir a verdade de que, nos casos envolvendo mulheres, elas são “homossexuais” por não terem conhecido ainda um “verdadeiro” homem. Trata-se de um discurso androcêntrico, que interpreta o *outro*, o *diferente* conforme injunções da formação discursiva hegemônica. Ou seja, o funcionamento do discurso ideológico se dá, como vimos em Van Dijk (2003), a partir da estratégia polarizadora, em que um *Nós* sempre se confrontará com um *Eles (alteridade)*. Dessa forma, salientam-se sempre ‘Nossos’ aspectos positivos em contraposição aos ‘Seus’ aspectos negativos. O homoerotismo é, para o discurso androcêntrico moderno, um tipo de comportamento não compreendido de fato. Não se entendem as razões para um erotismo homo-orientado. Os sujeitos sociais que compartilham a mesma ideologia androcêntrica não simbolizam o erotismo da mesma maneira que os de sexualidade homo-orientada. Daí o estranhamento. Atribui-se, em prol do sistema de crenças em que o *Nós* se insere, um valor moral negativo para o diferente, o *outro*. E sustenta-se a crença de que há cura para esse “mal”: no caso das mulheres, conhecer um “macho” de verdade.

O Delegado se sente tão furioso com aquele incidente, que, em princípio, anuncia a prisão da viúva, depois expressa seu desejo de punir fisicamente — e violentamente — a mulher incriminada. Ele a ameaça, dizendo-lhe: “Amanhã, na cadeia, a senhora vai conhecer macho para nunca mais se confundir” (ANEXO 2). Ou seja, anuncia que ela será violentada por um homem (atente-se para a associação entre “homem” e “delegacia”, que nos reporta, simbolicamente, ao estereótipo do macho) para aprender a exercer o papel de mulher. O ponto de referência desse

discurso é, pois, o que toma, a seu modo, o homem como modelo, centro das decisões e das interdições. Não bastasse isso, o Delegado parece comprazer-se ao anunciar à viúva: “E para gente num se confundir, para todo mundo saber qual é a tua raça, coronel quer lhe marcar a cara [a cara da viúva], como deve se ser feito com todas as vacas do rebanho” (ANEXO 2). A punição física de marcar o rosto com ferro quente, tal como é feito com as vacas, contém dois efeitos pedagógicos: alertar o povo para o que pode acontecer com aqueles que ousam fugir às injunções do poder dominante (nesse caso, um coronelismo com fortes valores ideológicos burgueses); e ensinar ao infrator que ele também é, assim como as vacas, propriedade do coronel, detentor do poder econômico e político. Ao que nos sugere o Delegado, a população daquela vila habitava nas terras do coronel e a ele devia favores e obediência. Consideremos, ainda, uma terceira implicação, de cunho mais ofensivo: ao ser comparada às vacas, a mulher deve estar ciente de que não somente é propriedade do coronel, mas é uma *fêmea*, um *animal*, que age tão-somente pelo instinto; uma mulher à toa.

Em *Agreste*, diferentemente de *Dentro*, o homoerotismo é marcado como *alteridade*. Nas palavras de Patterson (2005), há na narrativa a presença de um grupo de referência que demarca o *outro*. Não somente o Delegado representa a imagem violenta do macho. Toda a população é tomada por um ódio intenso, numa defesa caricata dos valores fálicos. Uma Voz chega a chamar aquilo tudo de “mundiça”, marcando o espaço do casal como refugo social. Vale destacar um trecho da peça, já próximo ao final da história:

(46)

Um grupo velou a madrugada inteira com impropérios, xingamentos, escárnios, maldições, pragas. Criaram um ódio.
Desenterraram a pior parte deles.
Desenterraram as piores palavras da língua. (ANEXO 2)

Um grupo se comportou como se estivesse prestes a linchar a viúva, tida como criminosa. Seu crime: viver um tipo de relação tabu para a moral androcêntrica. Esse “desvio” da norma moral padrão é interpretado pela população como o Mal, uma grande afronta ao povo, que procura se comportar conforme os códigos morais vigentes (androcêntricos, vale ressaltar). Daí por que o ódio, desenterrando “a pior parte deles”, “as piores palavras da língua”. Lembremos do que foi discutido no capítulo três: a camada social mais popular costuma se caracterizar por sustentar um discurso conservador quanto a determinados valores morais, valendo-se as mais

das vezes, para isso, do discurso religioso. Esse conservadorismo é expresso na peça pela reação violenta da população com relação às duas mulheres, ao ponto de atearem fogo no seu casebre. A necessidade era de expurgar o Mal, ou seja, o que se diferencia do modelo comportamental padrão.

Voltemos, agora, ao discurso da narrativa; ou melhor, ao discurso do narrador. Que valores sustenta? Para onde o Contador pretende nos conduzir? O conflito que ele apresenta revela uma concepção bipolar da realidade, expressamente maniqueísta, ao colocar, de um lado, a vitimização da viúva e, de outro, a intolerância e violência da população contra a viúva. Com esse contraste, a nosso ver, de caráter didático, entre vítima e algozes (os que não compreendem o amor diferente da norma padrão instituída; os que agem agressivamente em nome de uma moral), o narrador leva os ouvintes a se sensibilizarem com a viúva e a tomarem partido de sua dor. Vimos, pelos exemplos de *a* a *q*, como seus enunciados são semanticamente destituídos de qualquer valor discriminatório. Ele salienta, sim, a discriminação por parte do povo, representante do senso comum.

Nesse ponto, o método de que se vale a dramaturgia de Newton Moreno se distancia do método dialético no teatro épico brechtiano. Em Brecht, a realidade é disposta de forma complexa, de maneira que o dramaturgo transcende o mero esquematismo maniqueísta. Se há nessa dramaturgia épica o conflito de classes, as personagens envolvidas, independentemente do estrato social em que se inserem, apresentam motivações que impossibilitam um juízo de valor que as qualifique como “boas” ou “máis”; vítimas ou algozes. Todas as personagens estão imersas num sistema político e econômico que as engolfa inexoravelmente. Dessa forma, ultrapassar esse sistema, oferecendo possibilidades de um contexto social mais justo, se converte no propósito político último das peças brechtianas. Em Newton Moreno, o relato do Contador assimila o universo maniqueísta geralmente característico do grupo que pertence à camada desprivilegiada, de forma que, forjando uma simplicidade na representação da realidade, pelo viés do maniqueísmo, possa sensibilizar mais o público, promovendo mais facilmente a catarse e, conseqüentemente, a tomada de posição política. É fora de propósito, aqui, identificar qual seria o melhor método, tendo em mira os objetivos visados em cada autor. Dessa forma, fixemo-nos na dramaturgia de Newton Moreno.

A representação dos vizinhos e autoridades se oferece com traços carregados, caricaturados, de forma que a *intolerância* dessa gente seja o efeito de sentido mais evidente. Em contraposição, a viúva é pintada com traços mais suaves, destacando-lhe, como dissemos, a ingenuidade, a candura, a inocência. Seu momento de lucidez acontece quando a casa em que se encontra está sendo incendiada. Ela está prestes a morrer quando o narrador nos conta:

(47)

Viu-se por inteiro pela primeira vez. Descobriu então o que era mulher. Pôs-se ao lado de Etevaldo.

Beijou-o. Na boca. O que nunca tinha feito. Abriu os olhos no meio do beijo, enquanto o fogo ganhava a casa inteira. (ANEXO 2)

Ela passa a entender que é mulher, que Etevaldo era mulher e o que representava para a sociedade o contato íntimo entre duas mulheres — ela e Etevaldo. O desfecho da narrativa revela que a viúva, consciente agora, resolve defender seu amor e morrer junto com o esposo, não sem antes selar o contato entre ambos com um último beijo, dessa vez com olhos abertos, sem procurar encobrir na consciência a alteridade de seu amor.

Todos esses elementos analisados nos possibilitam chegar ao que constitui, a nosso ver, o *point* da narrativa: a intolerância das pessoas que compartilham o mesmo sistema de crenças androcêntricas sobre o masculino não permite conceber a possibilidade de que a relação entre duas pessoas do mesmo sexo pode ser fruto de um sentimento puro e verdadeiro. Com esse *point*, o narrador se posiciona ideologicamente contra a intolerância e a favor do amor, independentemente das formas variadas de vivenciá-lo. Com esse discurso, ele se afasta ideologicamente do grupo masculino burguês e adota o homoerotismo como forma possível de experienciar o amor. Ele assume a *alteridade* como tema de sua narrativa, realça-lhe o caráter de alteridade, ao confrontá-la com o discurso masculino hegemônico, e procura, sub-repticiamente, desmitificar, diante dos ouvintes, a própria alteridade, tornando-a “familiar”. As duas mulheres foram, antes de mais nada, duas pessoas que se amaram. É o amor, em última instância, o elemento temático de destaque nessa narrativa, como os versos da quadra (na estrutura do texto, essa quadra funciona como uma espécie de coda¹³⁴), no final da narrativa, nos permitem ver:

(48)

*Cruel, a natureza é
Dá o sol na desmedida
Dá um corpo na desmedida
Dá o amor na desmedida*
(ANEXO 2, grifo nosso)

¹³⁴ Sobre o conceito de coda, consultar nota 169.

Assumindo, agora, uma perspectiva mais abrangente, analisemos a peça em sua estrutura global. O dramaturgo, da mesma forma que o Contador/narrador, toma a *alteridade* como tema central e expressa-o de modo favorável, diferentemente da forma como a moral burguesa abordaria a mesma questão. O título e o subtítulo de sua peça revelam um curioso contraste. “Agreste” é uma palavra que se refere tanto à área na Região Nordeste do Brasil (transição entre a Zona da Mata e o Sertão), quanto ao que é rude, tosco, rústico, inclemente, áspero. “Malva-Rosa” é o nome vulgar para algumas espécies de planta, que servem como ornamento ou como medicamentos. Paralelamente a essa acepção, há uma outra, não dicionarizada, usada por alguns círculos *gays*: pelo cheiro adocicado, a malva-rosa é símbolo de feminilidade e se refere, metonimicamente, ao homem que assume uma identidade “homossexual”. A relação título *vs.* subtítulo, ou seja, agreste *vs.* malva-rosa é contrastiva, não somente do ponto de vista físico mas também simbólico. A malva-rosa é muito delicada para a região e o clima agrestinos. O rude, o tosco e o rústico agredem a docilidade feminil da flor. Por extensão, a intolerância e a inclemência desfiguram violentamente o amor homoerótico.

Ao mesmo tempo, o título e o subtítulo nos fazem supor que a malva-rosa floresce (ou floresceu) no agreste. Curioso é que o vocábulo que constitui o título é “Agreste”, ficando o termo “Malva-Rosa” no subtítulo. Dessa forma, há uma ênfase do nome “Agreste”, orientando semanticamente o leitor a perceber em que condições adversas brota a “malva-rosa”. Num sentido mais profundo da metáfora, é nas condições sociais adversas que brota o amor homoerótico entre duas personagens femininas.

A partir desses dois elementos metadiscursivos (*título* e *subtítulo*), começam a germinar, na mente do leitor, os processos cognitivos que serão necessários para ele interagir com o discurso da *alteridade* que será sustentado pela peça. O termo “Agreste”, em relevo no título, converge semanticamente para a “intolerância” da população agrestina, que será destaque na narrativa do Contador, como já tivemos a oportunidade de conferir. Ao realçar o caráter rústico e agressivo da região (e, por extensão, de seu povo), tanto o dramaturgo quanto sua criatura (o Contador) chamam a atenção para a delicadeza e a pureza do amor-flor, mostrando, com isso, posicionamento favorável à afetividade e, consequentemente, desfavorável à intolerância. Essa tomada de posição estética e política provém da crença de que não há no amor uma única forma de experiência. Contrariamente à ideologia masculina burguesa, o discurso em Newton Moreno sustenta a pluralidade de manifestações de afeto. O discurso masculino moderno é apresentado, na peça, de forma estereotipada, para propor, didaticamente, uma reflexão sobre a intolerância diante das práticas consideradas de *alteridade*, como o homoerótismo.

Além disso, há, em *Agreste*, outros processos na teia complexa do discurso que versa sobre a *alteridade*. Segundo palavras do dramaturgo,

Tenho uma amiga do Recife que trabalha com mulheres do interior, dando orientação sexual no Sertão, e ela me contou umas histórias muito curiosas sobre o quanto as pessoas ainda desconhecem elas mesmas. Não sabem como funciona o corpo feminino. Fiquei muito impressionado com essas histórias e a medida dessa ignorância.

(http://www.nordesteweb.com/not01_0304/ne_not_20040324b.htm)

Esse sentimento parece ter conduzido Newton Moreno a criar *Agreste*. Mas se, de certa maneira, a peça foi baseada num fato real, ela se vale de um tema que tem um passado histórico longínquo, o travestismo feminino. Já no século XVII, o número de mulheres que se disfarçavam de homem era surpreendente. Houve casos de mulheres que, sob a camuflagem masculina, ganhavam até patentes nas Forças Armadas européias. Para exigir os privilégios oferecidos apenas aos homens de sua classe, algumas mulheres usavam disfarces masculinos convincentes¹³⁵.

No entanto, interessa-nos particularmente o diálogo intertextual entre *Agreste* e uma obra que faz parte do cânone da literatura brasileira, *Grande Sertão: Veredas*. Citemos um trecho dessa obra, retirado dum momento próximo ao final da narrativa:

Diadorim — nu de tudo. E ela disse:

— "A Deus dada. Pobrezinha..."

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer — mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu solucei meu desespero.

¹³⁵ cf. MORENO, 2003.

O senhor não repare. Demore, que euuento. A vida da gente nunca tem termo real. (ROSA, 1994, p. 380)

Participando do mesmo grupo de jagunços em que se afiliava seu amigo Reinaldo, intimamente chamado de Diadorim, Riobaldo passa a viver a sorte da jagunçaria, muito por razão de seu amigo, por quem Riobaldo nutria carinho, amor e atração física. No entanto, por se tratar de um “homem”, Riobaldo nunca o tocou e procurava desviar o “mal” pensamento. No final do romance, em combate contra o grupo inimigo, Diadorim termina morrendo. Só então, Riobaldo fica sabendo da verdadeira identidade de Reinaldo: na verdade, tratava-se de uma mulher disfarçada de homem. Chamava-se Maria Deodolina da Fé Bittancourt Marins. O trecho acima citado corresponde a esse momento do reconhecimento. Riobaldo vê que a pessoa por quem sempre nutriu amor estava morta. Diante da dor, constata o que sempre havia desejado: Diadorim era mulher. Mas nesse momento o tempo não pode retroceder e Riobaldo amargura o fato de nunca antes ter tomado uma atitude decisiva quanto ao amor que sentia pelo amigo.

A ambigüidade mulher/homem, presente em *Grande Sertão Veredas*, gera inúmeras leituras. Citemos apenas duas, com as quais nos afinamos. A primeira delas é particularmente social: querendo seguir os passos do pai, Joca Ramiro, famoso chefe de jagunços, Maria Deodolina, uma mulher, precisou se travestir de homem, pois na cultura machista em que se inserem os jagunços, uma mulher não poderia jamais ser, agir e se comportar como um deles. Dessa forma, o travestimento se torna símbolo do “vestir”-se da imagem e *gestus* masculinos para participar com os “homens” de uma mesma causa política. A segunda leitura é de ordem mais simbólica: ao trabalhar com a ambigüidade mulher/homem, Guimarães Rosa conseqüentemente põe em jogo a condição multiforme do amor. Expliquemos melhor. Riobaldo sentia amor por Reinaldo, mas não admitia jamais pensar na possibilidade de materializá-lo, pois, diante das convenções sociais e morais, um homem não poderia manter com outro vínculo erótico. Esse amor nunca confessou não surgia apenas no plano metafísico, platônico: Riobaldo em diversos momentos expressa uma atração física pelo amigo, mas trata de reprimi-la, para não se comprometer. O amor existe e é, nesse caso, de natureza homoerótica. Independentemente do fato de ser Diadorim uma mulher, Riobaldo nutria um afeto por uma pessoa que ele acreditava ser do sexo masculino, não obstante desejar que o amigo fosse uma mulher. Por acreditar que Diadorim não era uma mulher, Riobaldo reprime seu próprio amor, submetendo-se às injunções morais de uma sociedade machista. Ao saber da verdadeira identidade do amigo, Riobaldo procura implicitamente justificar seu amor: na verdade, escondia-se um corpo de mulher por debaixo das roupas de Reinaldo. Sofre porque nunca mais terá a oportunidade de confessar a ela

o amor reprimido. Tentando compreender a dinâmica dos sentimentos de Riobaldo, percebemos que seu amor, do momento que conhece o Reinaldo adolescente até a morte do amigo, caminha por uma curva ascendente. Dessa forma, o sentimento amoroso é, no caso de Riobaldo, um fato inalienável. Esse amor ora se dirige a uma imagem masculina (Diadorim, ao longo de sua vida junto com Riobaldo) ora a uma feminina (Diadorim, Deodorina, a mulher que Riobaldo confundira com um homem, e de quem se lembrará e falará, amorosamente, para o resto de sua vida).

Esse afeto que Riobaldo sente com relação a Diadorim é posto na obra como *alteridade*. Ao contrário de *Agreste*, em que o amor entre as duas mulheres é concretamente realizado, em *Grande Sertão: Veredas* o sistema de crença padrão em contexto social preciso não permitia que Riobaldo ousasse tomar qualquer iniciativa de sedução em direção a outro homem. Mas, assim como na obra de Guimarães Rosa, a narrativa em *Agreste* apresenta uma personagem feminina que, frente à intolerância social, teve de se travestir de homem para alcançar seus próprios objetivos. O padrão cultural hegemônico é assimilado pela personagem feminina, que se traveste de homem e age como esposo. A divisão de papéis é necessária para forjar uma imagem satisfatória de acordo com a moral vigente naquele meio social. O reconhecimento, tanto numa obra quanto noutra, gera perturbação e dá ensejo à peripécia. Em *Grande Sertão: Veredas*, a homoafetividade é posta de maneira subliminar, sem ser afirmada explicitamente, apenas sugerida. A revelação final de que Diadorim era uma mulher funciona como clímax da narrativa e vem, de certo modo, a redimir a personagem Riobaldo de uma possível “homossexualidade”. Em *Agreste*, a revelação redundou na exprobração das duas mulheres. A viúva tornou-se objeto de escárnio e foi assassinada. Em *Agreste*, ao contrário de *Grande Sertão...*, é a intolerância o fulcro da história.

A intertextualidade interessa ao nosso enfoque crítico do discurso masculino na medida em que ela se manifesta em *Agreste* de forma constitutiva. Ou seja, o intertexto (*Grande Sertão: Veredas*) não está explicitado. É o que Fairclough (2001) denomina de *interdiscursividade*. Em *Agreste*, o discurso da *alteridade* converge para o discurso em *Grande Sertão: Veredas*. O travestimento da mulher em homem para se enquadrar aos padrões sociais encontra-se, respeitadas as motivações particulares de cada personagem, tanto numa obra quanto noutra.

Mas podemos salientar, também, uma outra intertextualidade em *Agreste*, ou, em nossa concepção, uma outra relação *interdiscursiva*. Quando o Padre fica a sós com a viúva, logo depois da confusão instaurada, ela pede para ele benzer o morto, o que lhe é negado. Ela insiste, dizendo que o defunto era devoto de Santo Antônio e temente a Deus. Negado novamente seu pedido, ela implora, dizendo: 1) *Ajude ele a morrer*; 2) *Dê descanso a sua alma*; e ainda 3)

Abençoe o sono dele (ANEXO 2). Ao ser abandonada pelo padre, que não reza pela alma de Etevaldo, e ameaçada, logo em seguida, pelo Delegado, a viúva decide não abandonar o corpo daquela que fora seu marido ao longo da vida conjugal. Mesmo com o incêndio da casa, provocado pelo povo em fúria, a viúva não abandona Etevaldo e resolve morrer junto com ele.

Esse comportamento nos faz lembrar o mito clássico de Antígona, tal como foi assimilado, por exemplo, por Sófocles (1996). Antígona, filha de Édipo e Jocasta, é uma personagem que ousou desafiar as ordens de Creonte, rei de Tebas, o qual decidira não enterrar o corpo de Polinice, irmão da heroína, acusado de traição contra o Estado. Desobedecendo à decisão real, Antígona enterra, ela mesma, o irmão, alegando que Polinice, caso não recebesse os rituais fúnebres (libações sagradas), seria condenado a vagar cem anos nas margens do rio Hades, sem poder seguir o curso em direção ao mundo dos mortos. Pelo seu ato de insurreição, Antígona é condenada a ser enterrada viva.

Vemos que a ação das duas histórias, *Agreste* e *Antígona*, se cruza em alguns pontos. Nelas, duas mulheres insistem, por amor, que seus respectivos defuntos sejam enterrados. Em ambas, também, as personagens preferem morrer a abandonar o ente morto. A diferença entre as duas obras é que, em *Antígona*, trata-se de uma irmã que morre por defender a alma do irmão; e em *Agreste*, há uma viúva que insiste em não abandonar o corpo do marido. Numa, o amor é fraternal; noutra, é conjugal. Mas ambas se colocam como figuras de *alteridade*, na medida em que desafiam o poder masculino local. Antígona desafia Creonte e faz pouco caso do discurso do rei sobre a traição. A viúva, mesmo tendo ignorado o fato, desafiou a sociedade por viver um amor proibido com outra mulher e não se deixa abalar pela agressão que os outros lhe dirigem, mantendo-se junta ao seu “marido” até a morte.

O discurso das duas peças converge, portanto, no tocante ao tema *alteridade*. Em ambas, as personagens femininas desafiam o poder fálico e são construídas de forma que seu comportamento seja compreendido como justo e legítimo. Esse poder fálico, contrariamente, é realçado nessas peças pelo que há nele de intolerante, violento e cruel, sendo capaz de punir severamente quem ousa desobedecer às normas instituídas e confrontá-lo.

Vê-se que essa peça de Newton Moreno encontra-se no contínuo de uma série de discursos que convergem para a valorização da *alteridade*, o que sugere um posicionamento político claro por parte do dramaturgo. Ademais, ela foi escrita num contexto sócio-político-econômico e ideológico favorável à exposição da voz dos excluídos. Isso lhe confere um poder muito maior para propor, às claras, uma discussão sobre o centro e a margem.

Todavia o texto, como nos propomos a demonstrar, não se restringe apenas ao valor político. Ele oferece uma construção que conjuga, assim como *Dentro*, a literatura e a cena, dentro da perspectiva dramatúrgica contemporânea, conforme leitura de Costa Filho (2005). Sem considerar a proposta estética de *Agreste*, a discussão política que a peça promove resultará em mais uma voz entre tantas outras que sustentam o discurso da alteridade. O dramaturgo investe numa cena mais performática, apostando no lúdico como instrumento imperioso para se abordar questões de ordem mais diretamente social. O teatro continuará sendo um espaço dedicado à magia, ao prazer, ao divertimento. Mas, à semelhança de Brecht, o teatro concebido por Moreno é também o local de reflexão e de conscientização política. E esse debate gira em torno, tanto em *Dentro* quanto em *Agreste*, do tema *homoerotismo*.

Com a análise dos dois textos de Moreno, podemos interpretar como o dramaturgo, indiretamente, levanta uma discussão sobre o masculino. Em *Dentro*, é posto um homem em cena, que expõe de forma loquaz sentimentos cuja natureza diverge da que a ordem moral da burguesia valoriza como normal. No entanto, ao contrário de Nelson Rodrigues, a personagem Homem não entra num processo de decadência física ou moral em razão das pressões sociais e ideológicas que sofre. A concepção burguesa da masculinidade não está cenicamente representada como um sistema de referência, salvo quando surge apenas numa menção, como procuramos deixar claro na análise. Para além desse momento, tal sistema emerge apenas indiretamente, se levarmos em consideração a própria condição de alteridade em que vive a personagem. A compra do sexo resulta, nesse caso, da impossibilidade de a personagem viver abertamente seus impulsos eróticos e suas investidas sexuais, uma vez que ainda nos encontramos sob a égide da moral burguesa, com todas as suas restrições. A personagem se posiciona à margem desse sistema de crenças. Mas, a despeito disso, mantém com a masculinidade hegemônica uma relação dialética que põe em crise a concepção de homem.

O que afirmamos com relação à *Agreste* é válido para *Dentro*: sem uma apreciação dos elementos estéticos, deixaríamos de compreender a extensão do discurso político que a peça sustenta. O *fist-fucking*, usado como eixo norteador da cena, apela para uma vivência não-convencional do corpo. Essa vivência é radicalmente homoerotizada. Se a homoerotização ocorre entre dois homens, o palco finda por revelar aspectos divergentes da condição social masculina, descentralizando o poder hegemônico da ideologia burguesa.

Quanto à peça *Agreste*, a *alteridade* é representada, como assinalamos, pelo homoerotismo feminino. São duas mulheres que são colocadas sob o foco da narrativa. No entanto, a discussão sobre a masculinidade é sugerida na medida em que o sistema de referência de que se vale a população para julgar as personagens enfocadas é marcadamente androcêntrico.

Além disso, a personagem morta, que cumpria a função de marido, precisou de, em vida, se travestir de homem para poder viver, através do disfarce, seus sentimentos. Numa sociedade moderna que institui o modelo “heterossexual” como natural e normal, sobretudo num contexto popular rural, que se caracteriza pela absorção e pela conservação dos valores morais hegemônicos, muito mais do que em outras esferas sociais, a mulher precisa se disfarçar, se pretende viver diferentemente do que impõe a moral padrão, a fim de poder ser aceita socialmente. Considerando que a moral burguesa institui uma concepção de homem e de mulher, conforme interesses e representações particulares, e que o homem é dotado de um poder social muito maior que a mulher, só podemos acreditar que essa dicotomia é fruto de um olhar masculino sobre o mundo. Assim, se a imagem do homem é modelar, a mulher tem de se valer de um *ethos* masculino para lutar por seus direitos.

Como em Nelson Rodrigues e em Plínio Marcos, nas peças de Newton Moreno o embate ideológico que o discurso de *alteridade* trava com o discurso masculino hegemônico se dá mediante uma interincompreensão. Os valores de cada formação discursiva variam, no entanto, de um dramaturgo a outro.

Tanto em *Perdoa-me por me traíres* quanto em *Dentro*, há a presença de um amor absoluto, idealizado. Esse amor é, nas duas peças, revelador de uma condição de alteridade. Entretanto, uma diferença é fundamental, o que nos permite construir uma interpretação distinta entre uma peça e outra. Na primeira, a personagem Gilberto expressa insatisfação pela forma em que os outros costumam viver os sentimentos, a afetividade, o amor. Essa insatisfação se transforma em inconformismo e faz com que a personagem se rebelle contra a ordem moral vigente. Ao defender o amor absoluto e irrestrito, demonstra um tipo de comportamento condenável, conforme o que se tem por “honra” masculina. A busca obsessiva por esse amor faz que o discurso da personagem seja compreendido como de um louco, condição posta à margem pela ideologia burguesa como não condizente com o modelo de homem em nossa sociedade.

Em *Dentro*, a personagem Homem é posta numa situação existencial particular. Como observou Sílvia Fernandes, em crítica mencionada no capítulo 4, a peça lança luz sobre aspectos do “comportamento marginal e da vida de riscos”. A personagem tem uma vivência homoerótica e exerce uma sociabilidade homoerótica, assumindo uma identidade social que se configura como *Outro* do masculino. O amor é por ele idealizado, alçado ao nível do absoluto. Todavia a forma como esse amor é concebido expressa uma característica muito particular à vivência homoerótica. Sendo o homoerótismo uma prática ainda proscrita pelo sistema de crenças hegemônico a respeito da masculinidade, o homem que o pratica é forçado a criar um tipo de sociabilidade também ela marginal. O sexo se torna, muitas vezes, a porta de acesso a uma

experiência amorosa. A personagem Homem “caça” outros homens nas ruas em busca do amor. Esse tipo de sociabilidade é interpretado pela ideologia hegemônica como algo “sujo”, “doentio”, “patológico”. Nesse ponto o louco e o “homossexual” são tipos que, diante do sistema de crenças burguês, se configuram como alteridade.

Como vimos, Nelson Rodrigues expressa com muita simpatia a “loucura” da personagem Gilberto, acentuando os tons de seu destino trágico no contexto da peça para realçar-lhe a pureza dos sentimentos. Newton Moreno, por sua vez, tanto em *Dentro* quanto em *Agreste*, constrói um discurso favoravelmente político em defesa do *homoerotismo*. Na primeira peça, compreendemos que o jogo entre o masculino e o não-masculino é realçado como aspecto da própria condição masculina e não mais como confronto de duas realidades opostas. Em *Agreste*, no entanto, as personagens femininas que vivem um erotismo homo-orientado são dispostas como figura de alteridade, pois se confrontam com a ordem ideológica vigente no grupo a que pertencem — a ordem androcêntrica. São punidas pela fúria da população, que não aceita aquele tipo de relação. Mesmo assim, o destino trágico, sobretudo da viúva, que passa por toda a humilhação pública, funciona para lançar luz sobre a intolerância social contra a prática homoerótica, a nosso ver, o tema central da peça. Os dois dramaturgos, pelos textos analisados, apontam, cada um a seu modo, para a isustentabilidade dos valores burgueses no mundo contemporâneo e terminam por construir um discurso político sobre novas formas de exercer a masculinidade.

Na atmosfera em que ocorre a ação dramática nas peças de Plínio Marcos não há espaço, como nas peças dos outros dois dramaturgos, para o culto a um amor ideal. Pelo menos não foi isso o que o dramaturgo ressaltou. As suas personagens, de certa maneira, fazem eco à fala de Riobaldo, no *Grande Sertão: Veredas*, quando declara: “Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantaséia” (ROSA, 1994, p. 12). São personagens que estão mais empenhadas na busca pela sobrevivência num mundo hostil, não lhes restando condições de cultivar veleidades que não se apresentem como solução plausível. No entanto, é pelo viés da homoerotização e da homoafetividade associadas às personagens masculinas, além dos comportamentos não condizentes com a moral burguesa, que as tornam alteridades. Foi verificado que elas procuram apelar para a agressividade como forma de virilidade, a fim de poderem sobreviver na margem onde se encontram. Para tanto, sustentam um tipo de discurso de valores marcadamente burgueses, um discurso que, na prática social, não lhes pertence de fato, mas que serve de armadura para enfrentar os inúmeros reveses da vida. Como é um discurso a elas estrangeiro, não surpreende o fato de terem instintos, inclusive eróticos, que se contrapõem aos valores burgueses. Revelador, no entanto, é que o confronto entre vivências

afetivas ou eróticas e moralidade burguesa abre espaço para interpretarmos a condição masculina como uma realidade complexa, multifacetada, ao contrário do que nos fazem crer as representações sociais burguesas.

Como vimos afirmando, Newton Moreno se encontra num tempo histórico muito mais favorável para expor publicamente, no palco, questões até então tabus para a sociedade brasileira. Do ponto de vista político, suas peças parecem apostar que, lançando holofotes sobre assuntos até então abafados em nome da boa moral burguesa, contribuirão para desmitificar a vivência homoerótica, atenuando a carga negativa imposta socialmente à condição de alteridade que esse tipo de vivência supõe. Pelo viés do homoerotismo, o dramaturgo termina por lançar questões sobre o homem no mundo contemporâneo. Ultrapassando o estereótipo dos valores masculinos burgueses, seu discurso é muito mais de caráter humanista, abrindo espaço para um debate sobre a diversidade como característica inalienável da condição humana.

Considerações Finais

Como procuramos demonstrar ao longo deste trabalho, a literatura — no nosso caso, a literatura dramático-teatral — é uma prática social e, como tal, veicula e problematiza, por meio da experiência estética, pontos de vista ideológicos sobre questões que fazem parte, num determinado momento histórico, de um debate social mais amplo.

No que concerne, de forma particular, ao discurso sobre a masculinidade moderna e contemporânea, mostramos como a dramaturgia brasileira, notadamente a de Nelson Rodrigues, de Plínio Marcos e de Newton Moreno contribuiu e continua contribuindo para revelar a crise dos valores masculinos burgueses. As peças analisadas apresentam, todas elas, um confronto entre o que se tem por moral androcêntrica moderna e a prática discursiva e comportamental das respectivas personagens, que tendem a infringir, em algum aspecto, os códigos dessa mesma moral. Além disso, todas as peças se mostraram ideologicamente favoráveis, em graus diversos, à figura do *Outro* da masculinidade burguesa. Esse *Outro* nos permite deflagrar os valores ideológicos da burguesia, cujas representações reforçavam a idéia de que o homem é naturalmente heterossexual, viril, superior à mulher, etc. O discurso sobre o masculino vem se descentralizando, se desconstruindo. Consequentemente, a concepção do que vem a ser um homem afasta-se gradativamente da unidade de sentido e encaminha-se para a fragmentação e a relativização. Esse é o sentido que damos à expressão “crise do masculino”.

Pretendíamos demonstrar, em última instância, que o teatro brasileiro moderno, representado aqui pela dramaturgia de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno, além das inovações formais, trataram de temas pertinentes ao homem contemporâneo, oferecendo uma concepção lúcida do mundo pós-segunda guerra e de suas contradições. Entre os aspectos da contemporaneidade sugeridos pelas peças analisadas, enfocamos a imagem masculina. Constatamos que o discurso masculino nessas dramaturgias converge para a idéia de que o homem inserido no mundo contemporâneo se depara com situações e tipos de relações sociais não mais condizentes com o quadro de referências que ele tinha de sua própria imagem masculina.

Se em Nelson Rodrigues as personagens masculinas, por serem julgadas como *alteridades* perigosas, são punidas pela moral androcêntrica ainda vigente em meados do século XX, reconhecemos que o dramaturgo lhes devota uma simpática atenção, realçando-lhes idealisticamente a pureza dos sentimentos.

Plínio Marcos, por sua vez, ao localizar suas personagens no ambiente do submundo, acentua-lhes o caráter de *alteridade*. Como párias, são o *outro* da classe burguesa, logo de seu sistema de crenças. Mesmo assim, confirmando nossa hipótese de que a camada popular tende a ser mais conservadora quanto aos valores masculinos vigentes, as peças de Plínio Marcos apresentam, no cômputo geral, três homens que se valem da agressividade, do poder fálico, da honra masculina como mecanismos de socialização e, também, de dominação. O dramaturgo, porém, trabalha em suas personagens determinadas sutilezas reveladoras de um comportamento não adequado ao discurso masculino que sustentam.

Ao contrário de Nelson Rodrigues, não percebemos em Plínio Marcos nenhuma defesa de valores absolutos e metafísicos. Isso é reforçado pela proposta estética com a qual cada um elabora sua própria dramaturgia. O primeiro, carregando nas pinceladas expressionistas, propõe um mergulho na intimidade de suas personagens; dessa forma, a crise existencial de cada uma é expressa com grandiloquência. Resulta daí uma concepção de mundo em que a realidade se revela em absoluta crise de valores. O segundo dramaturgo apresenta, por meio de suas peças, uma discussão política tão incisiva quanto o projeto estético que a comporta. São peças que investem numa construção naturalista da cena, para reforçar, num materialismo concreto, o ambiente sórdido em que a sociedade brasileira encerra seus párias. Nesse contexto, não se encontra muita brecha para estar divagando a respeito das veleidades do amor, pelo menos não com o enfoque temático com o qual trabalha Plínio Marcos. A cena é sintética, precisa e até grosseira, a fim de que seu impacto sobre a platéia seja decisivo para uma tomada de consciência política.

Com relação a Newton Moreno, o enfoque dado em suas peças ao homoerótismo revela duas características paralelas. Por um lado, há, em *Dentro*, uma busca do amor absoluto, mas a própria situação existencial em que a prática homoerótica é socialmente enquadrada nos faz perceber a condição particular desse amor. A peça não apela para a vitimização da personagem, não dispondo de um sistema de referências hegemônico como contraponto dramático às experiências homoeróticas da personagem. O acentuado teor lírico é tomado como opção estética, a fim de, com esse artifício, poder construir uma enunciação que funcione mais como expressão direta dos sentimentos íntimos e homoafetivos e menos como embate de forças antagônicas, responsáveis pelo jogo dramático. A peça reivindica um espaço em que uma

personagem possa expressar legitimamente sua *alteridade*. Em *Agreste*, por outro lado, há um choque dramático entre o comportamento homoerótico e a intolerância de uma sociedade rural pautada em valores masculinos ainda fortemente vigentes. O interessante é que a forma épico-performática em que o dramaturgo elabora seu texto nos convida a um distanciamento da cena e a uma reflexão sobre os efeitos danosos para quem ousa se confrontar com os valores ideológicos cerrados de uma meio social intolerante. A discussão ganha foros políticos, mas a peça não deixa de cumprir seu papel lúdico de diversão.

A Análise crítica do Discurso, tal como foi apresentada no capítulo 1, se mostrou um instrumento útil e necessário para os nossos propósitos. Mais uma vez reforçamos, a literatura é por nós concebida como discurso, uma prática social específica por se valer de recursos estéticos determinados. Como discurso, ela está assentada num contexto social específico, veiculando valores que fazem parte dos mais amplos debates sociais. Ao mesmo tempo e dialeticamente, ela tende a agir sobre seus leitores, contribuindo para construir representações sociais determinadas. Vimos como as dramaturgias aqui estudadas agem, cada uma a seu modo, sobre os valores masculinos consagrados na sociedade burguesa, problematizando-os e expressando a crise em que se encontram esses mesmos valores na contemporaneidade.

A abordagem sociológica da literatura proposta por Bakhtin (1981a; 1981b; 1992) nos ajudou a caracterizar o discurso literário como uma produção ideológica. No entanto, dois autores específicos contribuíram para a definição do método de abordagem.

Van Dijk (2003), além de ter oferecido a concepção de ideologia aqui adotada, foi de grande importância para o caminho trilhado nesta tese, pois, como analista do discurso, propôs uma abordagem lingüística do discurso ideológico e nos possibilitou delimitar com maior justeza nossa própria compreensão de *alteridade*. Além dele, nos ajudou nesta empreitada a concepção que Paterson (2004) apresenta sobre o *Outro*, sobretudo porque a autora, tomando um *corpus* constituído de romances quebequenses, empreende uma abordagem discursiva da alteridade. A partir desses elementos discursivos, traçamos o percurso metodológico para a análise das peças que fazem parte de nosso próprio *corpus*.

O risco a que nós, analistas críticos do discurso, estamos sujeitos é sermos tomados por pretensiosos, na medida em que, valendo-nos de um enfoque objetivo acerca dos mecanismos ideológicos do discurso, passaríamos a idéia de estarmos acima de qualquer ideologia. Isso não é verdade, e a nossa discussão dos capítulos 1 e 2 dá prova disso. Sendo a linguagem um processo de interação social, não podemos deixar de considerar o caráter ideológico do signo. Essa é, a nosso ver, uma concepção inalienável. Não podemos, então, fazer uso da linguagem sem

investirmos ideologicamente os signos que a compõem. Não se trata necessariamente de uma decisão racional, mas de uma tomada de posição quanto ao sistema de crenças que nos pareça mais coerente e mais plausível para um determinado momento histórico.

Dessa forma, o nosso recorte sobre o discurso masculino é ideológico. Se, por um lado, os valores burgueses ainda se mostram hegemônicos, não obstante a crise por que vêm passando há pelo menos meio século, por outro, nos encontramos num momento propício para discutir a própria imagem do masculino burguês, que não consegue mais acompanhar o curso nem atender às expectativas do mundo contemporâneo. Por se revestir ainda de um poder ideológico incisivo, o discurso burguês para a imagem ideal do homem precisa ser criticamente questionado. Valores que correspondem às aspirações de uma classe particular são tomados como naturais ou advindos das leis divinas. Acreditamos, no entanto, que, num mundo que instaura a desconfiança pelas grandes narrativas, no sentido que Homi Bhabha (2003) dá ao termo, ou seja, de discursos absolutos sobre a verdade, não podemos mais tomar como parâmetro de verdade o discurso burguês sobre o masculino.

O que é taxado como o não-masculino da masculinidade burguesa está mostrando, num espaço e tempo favoráveis ao seu aparecimento público, que é tão legítimo quanto os valores burgueses são para a classe burguesa. Dessa forma, a diversidade, o multiculturalismo e o interculturalismo são concepções politicamente necessárias para se buscar um convívio satisfatório e produtivo entre homens numa mesma sociedade. E a literatura muito tem contribuído para esse fim.

Bibliografia

ABIRACHED, Robert. ***La crise du personnage dans le théâtre moderne.*** Paris: Gallimard, 1994.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Tradução Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. ***Aristóteles.*** V.II. São Paulo: Nova Cultural (Os Pensadores), 1987a. p. 5-196.

_____. Poética. Tradução Eudoro de Souza. ***Aristóteles.*** V. II. São Paulo: Nova Cultural (Os Pensadores), 1987b. p. 197-281.

_____. ***Retórica.*** Madrid: Alianza Editorial, 2002.

ARTAUD, Antonin. ***O teatro e seu duplo.*** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSIS, Machado de. ***Dom Casmurro.*** São Paulo: Ática, 2001.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. ***DRLAV.*** n. 26. Paris, 1982. p. 91-151.

BAGNO, Marcos. ***Preconceito lingüístico: o que é, como se faz.*** São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. Le Discours dans La Vie et Le Discours dans La Poésie. In: TODOROV, Tzvetan. ***Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine.*** Paris: Les Éditions du Seuil, 1981a. p. 181-215.

BAKHTIN, Mikhail. ***Problemas da poética de Dostoiévski.*** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981b.

- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, HUCITEC, 1990.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAJTIN, Mijail. **El método formal en los estudios literarios**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- BARILLI, Renato. **Curso de estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.
- _____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética – a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERRETTINI, Célia. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de política**. V. 1 e 2. Brasília: Editora da UNB: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Org.). ***Estética teatral – textos de Platão a Brecht***. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNHEIM, Gerd. As Dimensões da Crítica. MARTINS, Maria Helena (org.). ***Rumos da crítica***. São Paulo: Editora SENAC; Itaú Cultural, 2000.

BOSI, Alfredo. ***O ser e o tempo da poesia***. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOURDIEU, Pierre. ***La domination masculine***. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. ***Introdução à análise do discurso***. Campinas: Unicamp, 1995.

BRECHT, Bertold. ***Estudos sobre teatro***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRONCKART, Jean-Paul. ***Atividade de linguagem, textos e discursos. Por um interacionismo sócio-discursivo***. São Paulo: EDUC, 1999.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. (org.). ***Compêndio de literatura comparada***. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

CAMINHA, Adolfo. ***Bom-crioulo***. São Paulo: Ática, 1997.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. ***Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)***. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANCLINI, Nestor Garcia. ***Culturas híbridas***. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio et al. ***A personagem de ficção***. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTRO, Ruy. ***O anjo pornográfico***. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Toda unanimidade é burra. In: Programa da peça *O Beijo no Asfalto*. Rio de Janeiro, 2001, p.3.

CECCHETTO, Fátima Regina. **Violência e estilos de masculinidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CHAUI, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSNIER, J.; BROSSARD, A. Communication non Verbale, Co-Texte ou Contexte? **La communication non verbale**. Paris: Delachaux & Niestlé S. A., 1984.

COSTA, M. M. Construção e Destruição na Dramaturgia de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. **Revista de letras n. 21/22**. Curitiba, 1973/1974. p.38-56.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

_____. **A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II**. São Paulo: Escuta, 1995.

COSTA FILHO, José da. **Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual**. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. UERJ. Rio de Janeiro. Ano de Obtenção: 2003.

_____. Teatro Contemporâneo: Presença Dividida e Sentido em Deriva. In **Sala Preta**, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. n. 4. São Paulo, 2005.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Maria Franco. (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CULLER, Jonathan D. (1985). *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction. Story and Discourse in the Analysis of Narrative*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985. p. 169-187.

CUNHA, Francisco Carneiro da. **Nelson Rodrigues evangelista**. São Paulo: Editora Giordano, 2000.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS, Gonçalves. **Poesia indianista**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE JÚNIOR, João Farias. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papirus, 1988.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

_____. **Ideologia**. São Paulo: EDUSP: Boitempo, 1997.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and power**. New York: Longman, 1989.

_____. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UNB, 2001.

_____. Discurso, Mudança e Hegemonia. In: PEDRO, Emilia Ribeiro (org.). **Análise crítica do discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Lisboa: Editorial Caminho Ltda, 1997.

FALCONNET, Georges; LEFAUCHEUR, Nadine. **La fabrication des mâles**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a Modernidade de *Vestido de Noiva*. **O teatro na estante**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERNANDES, Sílvia. Apontamentos sobre o Texto Teatral Contemporâneo. In **Sala Preta**, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. n. 1. São Paulo, 2001. p. 69-80.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLAHAULT, François. **La parole intermédiaire**. Paris: Seuil, 1978.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2001a.

_____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2001b.

_____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FRANÇA, Vera et alli (org.). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

GALLÈPE, Thierry. **Didascalies: les mots de la mise en scène**. Paris: L'Harmattan, 1997.

GENETTE, Gerard. **Introduction à l'architext**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1979.

GOFFMAN, Erwin. **Les rites d'interaction**. Paris: Seuil, 1974.

GOUVEIA, Carlos A. M. **O Amansar das Tropas: Linguagem, Ideologia e Mudança Social na Instituição Militar**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Portugal, (PhD Thesis), 1997.

GRAMISCI, Antonio. **Concepção dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: UNESP, 2000.

GREIMAS, Algirdas J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1976.

GRICE, Paul [1967]. Lógica e Conversação. Trad. João Wanderley Gerald. In: DASCAL, M. (org.). **Fundamentos metodológicos da lingüística. Pragmática**. Campinas: Editora do autor, 1982, vol. IV.

GUIDARINI, Mário. **Nelson Rodrigues: flor de obsessão**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

_____. **A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; ALVES DE LIMA, Mariângela (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: D P & A, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HELIODORA, Bárbara. O Beijo no Asfalto. RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 222-226.

HOBSBAWM, Eric J. **A era do capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Pós-modernismo: a lógica da cultura do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2000.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. La Notion de "Place" interactionnelle ou Les Taxèmes Qu'est-ce Que C'est Que Ça? In: COSNIER, J.; GELAS, N.; KERBRAT-ORECCHIONI, C.(dir.). **Echanges sur la conversation**. Paris: Editions du CNRS, 1988. p.185-198.

KOCH, Ingredore Grunfeld Villaça. **Introdução à lingüística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LABAKI, Aimar. Dramaturgia Paulista Hoje. **Folhetim**. Revista do Teatro do Pequeno Gesto. n. 15. Rio de Janeiro, out-dez 2002. p. 77-34.

LABOV, William; WALETZKY, Josef. Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. In: HELMS, J. (ed) (1967). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle: University of Washington Press. p. 12-44.

LABOV. William. (1972) The Transformation of Experience in Narrative Syntax. **Language in the Inner City**. Oxford: Basil Blackwell, 1972. p. 354-396.

LANGER, Suzanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: O Andarilho da Corda Bamba. **Cult**. São Paulo. Outubro de 1999. Ano III. No. 27. p. 12-19.

LIRA, S. A . (1987). A Avaliação na Narrativa. **Ilha do Desterro**. n.18. p.98-115.

LOPES, Angela Leite. Nelson Rodrigues e o fato do palco. In: **Monografias 1980**. Rio de Janeiro: MEC-INACEN, 1983. p. 105-140.

_____. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.

_____. Nelson Rodrigues e a Teia das Traduções. **Folhetim — Teatro do pequeno Gesto**. n° 7. Rio de Janeiro, maio-ago 2000. p. 80-89.

_____. O Trágico no Teatro de Nelson Rodrigues. **Folhetim — Teatro do pequeno Gesto**. n° 12. Rio de Janeiro, jan-mar 2002. p. 80-89.

LUCCHESI, Ivo. Os Gêneros Literários e a Genealogia do Poder. **Revista FIVA**. v. 2(2). Rio de Janeiro, jul-dez 1992. p. 13-19.

MAGALDI, Sábatu. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, s/d.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

_____. O Texto no Moderno Teatro Brasileiro. In: PROENÇA FILHO, D.(ORG). **II Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Ensaios/Seminários 1 - Literatura Brasileira: crônica, teatro, crítica**. São Paulo: Norte Editora Ltda, 1984.

_____. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. A Peça que a Vida Prega. Prefácio. In RODRIGUES, N. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Initiation aux méthodes de l'analyse du discours**. Paris: Hachette, 1976.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MARTUSCELLO, Carmine. **O teatro de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Siciliano, 1993.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

MOLIÈRE. **Dom Juan**. Paris: Larousse, 1971.

_____. **Don Juan, o convidado de pedra**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MORAVIA, Alberto. **Contos românicos**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2002.

MORENO, Newton. **A máscara alegre — Contribuições da Cena Gay para o Teatro Paulista**. Dissertação de Mestrado. USP/ECA. Ano de Obtenção: 2003.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais — investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.

MOSSE, George L. **The image of man — the creation of modern masculinity**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1996.

NETTO, José Paulo. **O que é Marxismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OLIVEIRA. Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PALLOTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PATERSON, Janet M. Pour une Poétique du Personnage de l'Autre. **Figures de l'Autre dans le roman québécois**. Québec: Éditions Nota Bene, 2004. pp. 17-38.

PATRIOTA, Karla Regina Macena. **O Fenômeno do Marketing Religioso: Análise do Discurso da Igreja Renascer em Cristo**. Dissertação de Mestrado. UFPE. Ano de Obtenção: 2003.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du théâtre**. Paris: Dunot, 1996.

PÊCHEUX, Michel [1969]. Análise Automática do Discurso. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PEDRO, Emilia Ribeiro. Análise Crítica do Discurso: Aspectos Teóricos, Metodológicos e Analíticos. In: PEDRO, Emilia Ribeiro (org.). **Análise crítica do discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Lisboa: Editorial Caminho Ltda, 1997.

PEREIRA, Victor Hugo Adler . Nelson Rodrigues e o Realismo Psicológico. In: NUÑEZ, C.F.P. et al. **Letras em tese**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. p.101-130.

_____. **A musa carrancuda**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PERRAULT, Charles. **Contes de ma mère l'Oye**. Paris: Flammarion, 2003.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício fino**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. **A personagem deficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RIBEIRO, Léo Gilson. O Sol Sobre O Pântano: Nelson Rodrigues, Um Expressionista Brasileiro. RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 169-180.

RODRIGUES, Nelson. Teatro Desagradável. ***Dionysos***. Rio de Janeiro: SNT-MEC, n. 1, outubro de 1949, p. 16-21.

_____. ***Teatro completo***. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. ***O reacionário***. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. ***Perdoa-me por me traíres***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. ***Ficção completa***. V. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSENFELD, Anatol. ***Texto/contexto***. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. ***O teatro épico***. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. ***O mito e o herói no moderno teatro brasileiro***. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. ***Linguagem da encenação teatral***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. ***Introdução à análise do teatro***. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. ***Ler o teatro contemporâneo***. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALOMÃO, Irã. ***Nelson, feminino e masculino***. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. ***Estética: de Platão a Peirce***. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. ***Produção de linguagem e ideologia***. São Paulo: Cortez, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. ***O canibalismo amoroso***. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCHERER, K. R. Les Fonctions des Signes non Verbaux dans la Conversation. **La communication non verbale**. Paris: Delachaux & Niestlé S. A., 1984.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SILLAMY, N. **Dictionnaire de la psychologie**. Paris: Librairie Larousse, 1967.

SILVA, Armando Sergio da. **Do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **As duas máscaras em Dorotéia**. Dissertação de Mestrado. UFPE. Ano de Obtenção: 2000.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana — Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

SUSSEKIND, Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: **Monografias 1976**. Brasília: SNT-FUNARTE, 1977. p. 5-42.

TATAR, Maria (ed.). **Contos de fadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1981.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só: a crise do masculino**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Devassos no paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre**. V. 1. Paris: Belin, 1996a.

_____. **Lire le théâtre: l'école du spectateur**. V. 2. Paris: Belin, 1996b.

_____. **Lire le théâtre: le dialogue de théâtre**. V.3. Paris: Belin, 1996c.

VAN DIJK, Teun. A. **Ideología y discurso**. Barcelona: Editorial Ariel, S. A, 2003.

VAN DIJK, Teun. A. Discurso, Poder e Acesso. In: RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (org.). **Comunicação na Era Pós-moderna**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. p. 128-150.

VERNANT, Jean Pierre. Tensões e Ambigüidades na Tragédia Grega. VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 7-24.

VIEIRA, Antônio. **Sermão do bom ladrão & outros sermões escolhidos**. São Paulo: Landy, 2003.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal**. Petrópolis: Editora Fim, 1994.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tratado lógico-filosófico/ Investigações filosóficas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

Anexos

Anexo 1

DENTRO

de Newton Moreno

DENTRO

Um HOMEM de meia-idade coloca uma luva comprida em uma das mãos, esticando-a até o antebraço. Luz até seu quadril. Cheira um poppers (estimulante químico). Desce a mão com a luva abaixo do quadril. Parece que vai enfiá-la em alguém. Pode-se ouvir os gemidos de um rapaz, que num primeiro instante não vemos. São adeptos de fist-fucking, preparando-se para transa. Durante o texto, a mão vai desaparecendo mais e mais. Luz alterna-se entre homem e rapaz, nunca focalizando-os juntos.

HOMEM

A gente quer pôr a mão em tudo. Na Lua, em Marte, em Deus. Até no que não nos pertence. No que o tempo nos tirou. No que está longe. Quanto mais distante, mais vontade de tocar. Todo mundo tem saudades de um toque. De uma carne. Eu sinto falta de Binho. Às vezes, quando minha mão tem cãibra, ela está doendo de saudades de Binho.

O rapaz geme. O Homem desce a mão um pouco mais.

HOMEM

Nunca mais a mesma temperatura, a mesma suavidade, nem o mesmo espaço. Binho sabia me receber. Era meu vizinho. Um belo galego que tinha tara por dinheiro. Loirinho, quase albino, olhos verdes, voz rouca. Olhar para ele já era correr um risco. No jeito que ele olhava, já sugeria um crime. Quando criança brincava de pôr o dedo no seu cu.

Na verdade, eu pagava. Pagava por uma rápida sensação de suas entranhas mornas e tépidas. Uns poucos minutos que me abasteciam por dias. Binho foi meu único amor. Eu nunca havia tocado outro homem. Me apaixonei por ele nos primeiros centímetros do indicador, enquanto ele desabrochava (seu ânus) em *ton sur ton* de rosas e violetas, sempre um jardim de surpresas. Alguns dias mais rosa, outros mais violeta. Florescia nossa curiosidade juvenil em manhãs decoradas de suas flores. Atrás de cercas, em cima de árvores, embaixo das camas. Toda flor tem perfume próprio. Nunca esqueci o perfume de Binho, coroando meu amor com os vapores de seus botões em flor.

Mas com os meninos, eram só negócios. Conosco juntava os tostões para comprar beijos pueris de suas namoradinhas, com sorvetes e doces. Angélicas, Martas, Anas, várias. Às vezes, batia à nossa porta, disponibilizando-se pela manhã e, à tarde, já estava a passear de mãos dadas e algodão doce com suas meninas. Só uma certeza me fortalecia: elas nunca veriam pelo mesmo ângulo que eu via. Isso elas jamais teriam. E eu tive. Eu e quase todo o bairro.

Tem gente que só tira fezes do rabo; Binho tirou uma bicicleta, patins, comprou até boneca para sua preferida, Neide. Ele a adorava. Acho que pensava nela enquanto se prostituía. Deu-lhe uma boneca embrulhada em papel de presente no aniversário. Com laço e tudo. Nem o pai dela tinha dinheiro para tanto. Se eles soubessem de onde vinha o dinheiro.

O rapaz gême de novo. O Homem desce mais um pouco.

Enquanto procurava Binho, achei verdadeiras cartolas de mágico, operando milagres de elasticidade. Uma coisa eu descobri: os homens têm carne demais, demais !

Me acostumei com a idéia de um homem nu na minha frente, oferecendo as vísceras. Cresci com essa vontade. Em decúbito, agachado, separando cuidadosamente as polpas de suas nádegas, amaciado, amanteigado, entorpecido, pronto para uma viagem íntima.

Pelo menos sempre foi sexo seguro. E sem luvas, nem pensar. Acho que a Bíblia nem fala nada sobre isso. Ou será que fala ? (pausa)

Não, definitivamente não fala.

Mas mataram tanta gente por colocar o “sacrossanto órgão reprodutor” no “vaso traseiro”. Teriam misericórdia se puséssemos a mão ? O punho ? Duvido. Eles nunca tiveram compaixão alguma com o prazer. De nenhum tipo.

O coitado **do cu** já sofreu muita perseguição. Ele é só mais uma porta.

Me transportou para Binho.

Mas até onde ir ?

Seria tão bom encontrar alguém e perguntar-lhe, antes que fosse tarde : até onde ir ?

Luz no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, visivelmente entorpecido de poppers e prazer.

RAPAZ

Ele agarrou seu amante com firmeza. Rasgava-lhe os olhos, destemperado de gula no peito. Destroçava a construção de seu rosto, queria entender sua carne, decompô-la em lâminas ao sol para desfilar sua língua com força. Queria estudar o coração enquanto sugava-lhe o suco e garimpava suas veias com os dentes.

Ele escavaria toda aquela matéria até resgatar a si mesmo.

Luz volta ao movimento inicial.

HOMEM

Como se descobre a fronteira ? Quando se machuca ? (Pausa) Será que eu o machuquei ?

Luz no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, está iluminado.

RAPAZ

Pode começar por onde quiser : todo o meu corpo é orifício. Várias portas. Cada poro deve ser penetrado pelo suor do outro com a mesma sensação de um membro, de uma língua, de dedos, mãos. Cada poro existe para me dar prazer.

Sabe quantas pessoas existem no mundo ? Eu e os meus amantes. Os que já estiveram em mim e as minhas promessas.

Moro na cama de cada um deles. Moro no corpo de cada um deles. Moro no músculo de cada um deles e hospedo todos entre minhas pernas.

Luz volta ao movimento inicial.

HOMEM

De que adianta ter alguém ao lado se não posso perfurar-lhe o núcleo ! Evoluí meu apetite por Binho.

Primeiro, sonhei que me vestia de Binho como se fosse uma pele. Encaixava-me entre ossos e feixes, abotoando-o em mim. Habitava-o. Como parasita/hospedeiro. Vivendo dele, nele, pra ele.

Depois, sonhei que comia seus pedaços, alimentando-me de sua proteína albina. Casando nossas células, banhando-nos em nossas placas sanguíneas.

Seria ele tão lindo do avesso ?

Experimentei uma vontade de comê-lo. Sabê-lo inteiro: sabor, textura, tempero. Eu queria me imprimir em Binho, mostrar-lhe minha fome.

Bati à sua porta, à noite. Subimos num galho bem alto. Paguei mais uma vez e mergulhei com fôlego. Ancorei longe, como nunca tivera feito antes.

Arranhei na parede de dentro meu nome e o dele. Na carne mais íntima. No canto sujo. Sangrei nossos nomes. Eternas cicatrizes. Desenhei meu segredo. Binho não gritou, aceitou minha assinatura.

Ele se foi depois do que fiz sem nada dizer.

Fugiu. Levando meu nome. E eu fui com ele.

Luz no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, está iluminado.

RAPAZ

Costuraram-se, pelos lábios, sangue e saliva num beijo. Dois amantes ensinando: o único alimento é o sentimento.

Luz volta ao movimento inicial.

HOMEM

Procurei anos por Binho. Muitos. Especializei-me na procura. Tem gente que se acomoda em procurar. Vicia na espera. Mas o pior é que eu o achei.

Aos 35 anos, ainda se escondia nas esquinas, calças baixas, tentando garimpar o resto de fascínio de seu reto.

Binho envelheceu na profissão. Paguei-lhe de novo. Não me reconheceu. Zonzo de crack, deu as costas, separou-me os montes. Olhei meu antigo ninho e tremi de nostalgia daquelas tardes. De púrpura brilhante e viçoso, apodreceu. Murchou. Adquiriu um aspecto de lodo esverdeado. Gasto. Usado. E chorei. Chorei tanto que metade de mim se foi naquelas águas. Desidratei naquela tristeza. Binho vestiu-se, pegou o dinheiro e perguntou: "Gostou ?". Nem sentiu que nada acontecera. Caminhou trôpego para dentro da noite.

Luz no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, está iluminado.

RAPAZ

Tempo é o frio que faz entre o calor de um corpo e o próximo.

Luz volta ao movimento inicial.

HOMEM

Sumiu. Dele só tenho a vontade. Ele me plantou a sede.

Recito minha história como uma prece sempre que outros vêm a mim. Estou preso a ela como um mantra, um cântico, uma marca de nascença. (Pausa)

Coloco minha mão à luz do sol, olhando a palma, as linhas, mas o que me impressiona é sua firmeza. Sólida. Solto-a ao mar como uma rede de pesca. Curiosa. À vida.

E eu a perdê-la de vista. Minha mão dentro do outro. Até o pulso. Ou além.

Homem começa movimento de retirar a mão.

Luz no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, está iluminado.

RAPAZ

Toda vez que eu beijo, quero descobrir a sensação exata do primeiro beijo. Não do meu, o primeiro beijo de todos os tempos. O primeiro encontro de salivas, o despertar do desejo dos homens, as primeiras línguas que se amaciaram e se comprometeram.

O universo inteiro deve ter gozado em uníssono. Desesperada e organicamente. Todas as forças da natureza gozando através daquelas bocas.

Eu busco exatamente o prazer que eles tiveram.

O resto é eco. Distante. Que vai se amarelando em mofo e fingimento.

Eu quero um homem que me traga a ereção de Deus quando criou o mundo,

o prazer de Deus quando criou o homem e o prazer do homem quando criou o prazer.

(*Para alguns homens da platéia*) Dê-me um grito de prazer nunca antes dado. Dê-me um beijo mais espesso e mais molhado. Dê-me algo deste impulso dos teus músculos. Dê-me um pouco do tesão que movimenta o teu sangue. Dê-me teu corpo sem saber o que eu devolvo. Dê-me algo que eu possa chamar de vida, que eu possa injetar em meu tecido, que eu possa diluir em meus líquidos.

Sinto passos dentro de mim, mas quem alcança o meu coração ? Quem alcança o meu coração ? Quem alcança o meu coração ?

Luz apaga no rapaz. Volta para o homem com a mão fora do rapaz, só que segurando um coração na mão.

Luz morre aos poucos.

Anexo 2

AGRESTE

(Malva-Rosa)

de Newton Moreno

AGRESTE
(MALVA-ROSA)

A idéia deste texto é servir como exercício (solo) de narrativa para um ator-contador (atriz) e dispor de outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. Da união destas duas linguagens - a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo. Um(a) narrador(a).

Velho(a) contador(a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele(a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas; enfim, é o grande condutor da cena.

O narrador pode fazer as vozes de todas as outras personagens, até mesmo do casal, e ainda representar o padre, o delegado, ou as vozes dos moradores, entrando na cena para contracenar com a atriz e depois voltar ao seu posto de narrador.

CONTADOR(A)

(Depois que recebe e cumprimenta o público, sentado num canto do palco.)

Ele andava muito para encontrá-la. Mas quando se viam, ficavam, no mínimo, a cinco metros de distância. Nem um centímetro a mais ou a menos. Exatos 5 metros. Sempre. Uma cerca os separava. Ela sorria de um lado, ele, do outro.

Ele deixava uma flor na cerca, ela ia buscar.

Ela deixava seu perfume na cerca, ele ia buscar.

Eram tímidos como caramujo. Precaviam-se. Se chegassem muito perto, Deus sabe o que aconteceria.

Tinha alguma coisa no amor deles que não devia acontecer. Mas aconteceu.

Por meses, anos. Eles e a cerca.

Ele deixava um beijo na madeira do cercado, ela colhia.

Foram se estreitando. Chocando sua intimidade. Confiavam um no outro, que nem a terra na chuva.

Ele deixava sangue no arame da cerca, ela ia enxugá-lo.

Às vez, podia demorar um mês para se encontrarem. Ela deixava um pedaço de chita do vestido, ele amarrava na enxada. Era lavrador no Nordeste mais castigado do país. Reino de areia e de sede. Era honesto. Forte. De pele marcada. Não dá para saber a idade. Eram como rochas velhas secando na espera. Sua cultura era o sol. Sua família era o sol.

Ele deixava cuia. Ela colocava cuscuz. Ele comia, sorrindo. Ele devolvia a cuia e ela ia buscar e... descobriram um furo na cerca !!!

Música. Os atores que representam o casal estudam o buraco, cada um do seu lado. Tempo.

CONTADOR(A)

Incertos. Fingiram não vê-lo. Era um buraco enorme como o sertão. Fingiram por uma semana. Duas. Um mês. A dúvida.

Mas o buraco crescia, como querendo se exibir. Amostrado. A cada vez que voltavam, estava maior. E eles de butaca no furo. Parecia um açude, tentando-os com sua água escura, escura, cor de enigma. Se ele tocasse nela ? Se ela aceitasse ele ?

Às vez, é preciso muita coragem para dar um passo.

Tempo. Ação dos atores estudando o buraco.

CONTADOR(A)

Naquela manhã, ela foi sozinha. Firmou-se frente ao buraco. Tomou coragem e cruzou. Acalmou-se aos poucos. Respirou, deu um passo, dois. Agia como um astronauta movimentando-se pela primeira vez na Lua. O ar é o mesmo. O Sol é o mesmo. O coração era outro. Uma criança brincando onde não devia. Trelosa. O que ela não sabia era que ele estava lá. Olhando-a boquiaberto detrás do arbusto. Ela dançava, grunhia, sujava-se de terra.

Ele sorria.

Quando se perceberam, paralisaram. Mas muito, muito tempo. Ele ultrapassou o limite dos 5 metros, aos poucos. Alcançou o hábito nervoso dela. Talvez 45 centímetros. Atravessaram !

Música. Poeira subindo.

CONTADOR(A)

Correram. De tanta euforia e medo. Levantando uma nuvem de poeira por onde passavam. Uma nuvem como há muito o Nordeste não via.

Fugiram para longe.

Pensaram: chegariam no mar de tanto passo.

Chegariam, se tivessem corrido esse tanto de chão pro outro lado.

Avexaram-se no passo com medo de mudar de idéia. O medo deu pressa. As lágrimas dela tentavam marcar no chão um caminho de volta. Num determinado ponto, deram-se as mãos e tranqüilizaram-se. Perfuraram o Brasil mais fundo. Desmontaram dos pés no meio da seca. E pensaram que não devia existir um lugar mais árido que aquele. Mas o Nordeste surpreende a gente. Vai ter sempre uma rês mais murcha e um filho mais moribundo. O peito arfava de contentamento e pavor. Era como se inspirassem alegria e expirassem receio. Uma pausa de um silêncio pesado.

Desviavam olhares, cabisbaixos. Não queriam mostrar a dúvida passeando dentro dos seus olhos. Pior: não queriam ver nos olhos do outro a dúvida.

Voltar? Mesmo se quisessem, não saberiam como. As pegadas úmidas já nem existiam; foram sorvidas com força por aquela terra saudosa da água.

Deitaram os corpos na sombra de um mandacaru. Na margem do que fora um riacho. O sol já lhes roubara o senso, o tino.

Algo morno crescia na alma. Era um vapor no forno, no berço, na fôrma do novo afeto. Estavam à beira de um desmaio. A razão já se afogava com o sol a pino quando uma mulher se desenhava ao longe feito miragem. Veio lenta como a justiça. Aproximou-se.

Falava com eles, mas eles não ouviam uma só palavra. Em lugar das palavras, só conseguiam escutar os sons das águas. Da sua boca tudo soava gotas de chuva, barreiros cheios, açude vazando, água da calha. Os sons dela eram todos molhados. Ela falava como um rio, aquosa. Foi essa mulher quem os salvou.

Levou ao povoado e tratou de acomodá-los.

Apearam neste arraial. Um pouco de jabá, sombra e água barrenta, e recobraram o prumo.

Lá, eles plantaram a vida.

Música pára. O texto segue com a poeira ainda alta.

Construíram um casebre.

Cercaram com arame, mas para se prender por dentro.

Não queriam conhecer os outros, antes de saberem de si.

Até então, nada das coisas que se permitem marido e mulher. A carne é um compromisso mais definitivo.

Passou esta cerca, o gado é marcado.

E a noite chegou mais clara que o dia. E os olhos não se prendiam num abraço de jeito maneira. Mas os dois foram se descobrindo aos poucos.

Ela começou pelo seu rosto. Os cabelos dele. Escuros, cabeleira cabocla de filho de índio brabo. Farto e espesso. Devia de pesar na mão. Devia de quebrar pente fraco.

Ele fazia o percurso inverso. Pôs os olho nos cambito da moça. Umas canela fina, mas bronzeada, que lhe agradaram os sentido.

E assim se seguiu a *malemolente* investigação: ela descendo os olhos, ele subindo a vista.

Ela admirava era a dentição dele. Perfeitinha. Os dentes que faltavam em cima, ele tinha embaixo; e vice-versa. De modo que quando ele sorria, os dentes se encaixavam num sorriso de um fileira só, mas sem buraco. Mas sorria bonito ele!

Uma semana depois, eles se tocaram. Antes disso, só as mãos no meio da correria.

Ouvia-se uma pele rachando na outra, acostumando-se um ao outro,

deixando o tempo passar. Um dia, ela se escondeu embaixo do lençol; ele apagou o candeeiro. Por anos, este foi o sinal, o código. Sumir-se embaixo do lençol. Cobrir a luz com o escuro. E ele apagou muito aquele pavio.

Como marido e mulher, viveram por vinte e dois anos.

Até hoje.

Música cessa. Poeira baixa. Homem deitado, mulher a seu lado.

Velhinhas entoam incelenças.

CONTADOR(A)

Morto, ainda vestido para o trabalho, ele dormia sob a mesa da sala. Uns candeeiros velavam o corpo, resguardando sua imagem.

As vizinhas foram adentrando. Já cantavam em suas casas e traziam seus cantos no suspiro da noite.

Todas empregavam as melhores palavras de um parco vocabulário para defini-lo.

VOZES

“Da mais alta estima”, “Pareia de Anjo”, “Elegante como Jesus”, “Íntegro como uma rocha”.

CONTADOR(A)

Era o mais elaborado do seu idioma. O resto era oração e cântico.

Uma vizinha sentenciou triste:

VE1

Ele desapareceu a ela.

CONTADOR(A)

Eram um casal benquisto. Discreto. Pouco festivos. Trabalhadores. Sem filhos. Nem seus nomes eram conhecidos. Seu Zé, Dona Maria, chamavam eles. (*Pausa*)

Quieta. A noite parecia uma pergunta difícil. Armava um bote/arataca.

(*Pausa*)

A sala povoou de mosquito e de mulher. Nunca tão farta. Nem de um nem de outro. Os homens explodiam seus sentimentos em rojões. Segredavam às estrelas saudades e estima. Desenhavam lágrimas de luz no céu.

O padre estava a caminho para a extrema-unção. Amuada e com fome, a viúva remendava o terno puído para o enterro. O que deveria vesti-lo no casamento. Alguém lhe trouxe um pedaço de cuscuz com leite. Estacionou agulha e linha e comeu. Construiu uma figura triste. Do nada, irrompeu numa careta grotesca e chorou. É muito triste uma mulher comendo e chorando. Ainda mais viúva. Comeu até a última gota.

Levantou-se e caminhou até Jesus. Beijou o quadro na altura do coração. A vela apagou-se, só se via a luz no coração de Cristo. Deus !! Jogaria terra sob o morto. Murmurando, pedia força para fazê-lo. Um cortejo entornou na cama o corpo. Cabisbaixos, retiraram-se. O silêncio. Um silêncio que esfriava o sangue e que parecia nunca mais ir embora.

VE1

Quer vesti-lo, fia ?

VE2

Ou quer que nós ajude ?

VIÚVA

Não. Pode trocá.

CONTADOR(A)

Um minuto depois, deixou escapar...

VIÚVA

Nunca que vi Etevaldo nu.

CONTADOR(A)

Revelou. Como se nem ela mesma quisesse ouvir aquela confissão.

VIÚVA

Fechava os olhos quando ele me machucava.

CONTADOR(A)

À noite. No breu. Através do lençol. Desconhecia aquele corpo, mas amava-o. Confessou, roxa de vergonha. E era a primeira vez que ela falava com alguém mais que duas sentenças.

VIÚVA

Se for pra eu trocá, vou ter que apagar o candeeiro. Aí vai dar uma trabalheira da gota serena.

CONTADOR(A)

Pedi que ficassem. Virou de costas e instrumentalizou-as com o terno. Recolhida. Como se houvesse alguma indecência em ver o marido nu. As velhinhas começaram a descascá-lo com técnica e indisfarçável contentamento

VE2

Quanta virtude, meu amor.

VE1

Mas quem viu já conhece...

VE2

...Quem nunca viu não sabe o que é.

VE 1

Oxente, cadê?.

CONTADOR(A)

A viúva já tinha entregue o paletó.

VE1

Maria de Deus, cadê a trouxa ?

CONTADOR(A)

Assustou-se a velha.

VE1

Faz tempo que eu num vejo um, mas isso aqui não é peru.

VE2

Não se avexe não. Espie melhor. Procure direito.

CONTADOR(A)

De costas, a viúva se perguntava ...

VIÚVA

Que trouxa?

VE2

Deve de tá escondido. Às vez tem que ajudar pro bichinho florescer.

VE1

Mulé, ou eu perdi a vista de vez ou a piroca dele é do tamanho de um cabelo de sapo.

VE2

Deixe eu lhe ajudar ...

VE1

Menina, cadê a bilola ?

VE2

...a bilunga ?

VE1

...a bimba ?

VE2

....o ganso ?

VE1

....a macaca ?

VE2

....a peia ?

VE1

...o maranhão ?

VE1

...a manjuba ?

VE2

....a macaxeira ?

VE1

....a pomba ?

VE2

....o pororó ?

VE1

o quiri ? Olhe ali.

VE2

Não, não tá.

VE1

Creio em Deus Pai todo Poderoso.

VE2

Olhe a teta.

VE1

Menino, isso parece uma quirica

VE2

Creio em Deus Pai, mulher. É um tabaco.

VE1

É mulher. É mulher.

CONTADOR(A)

Disse e saíram correndo casa a fora.

AS VELHAS

O MARIDO DELA É FÊMEA !!

VIÚVA

Posso me virar ?

CONTADOR(A)

Súbito, uma multidão fez fila na porta do quarto. Uma mulher despida sob a cama e outra de costas olhando o retrato de Jesus.

A viúva não entendia nada. Não entendia a morte. Não entendia homem. Naquele momento, só entendia a perda. Incrédulos, alguns faziam o sinal da cruz, outros se penduravam na janela para procurar atentos pelo Peru. Já havia quem tomasse partido dela.

VOZ1

“Foi enganada a coitadinha. A sem-vergonha iludi a bichinha”.

CONTADOR(A)

Outros mais radicais :

VOZ2

“Elas vieram foi fugida para sujar nosso lugar com essa mundiça”.

CONTADOR(A)

Facções se formavam e a notícia galopava.

Nisso, o padre chegou e foi direto cobrir o defunto, ou melhor, a defunta. Expulsou a todos. Trancou-se mais ela. Ressuscitou um candeeiro. Tomou coragem várias vezes para falar algo. Ponderado, começou:

PADRE

Minha filha, você dormiu com uma mulher.

VIÚVA

Não, seu padre, eu dormi com Etevaldo. E nunca que gostei. Sabia que num devia.

PADRE

Creio em Deus Pai.

VIÚVA

É por isso que o senhor tá brabo ?

PADRE

Não.

VIÚVA

Dormimo junto porque ele gostava. Mas ele me jurou casamento. Se o senhor quiser eu me caso com ele morto mesmo. O vestido tá aqui guardado.

PADRE

Não é ele, mocinha. É ela.

VIÚVA

É Etevaldo! Benza ele, benza.

PADRE

Nunca!

VIÚVA

Benza, padre, ele é devoto de Santo Antônio. Temente a Deus. Queria até casar na Igreja.

PADRE

Vou rezar por você.

VIÚVA

Por mim, não, padre. Reze por ele. Ajude ele a morrer.

PADRE

Não posso. Morreu em pecado escuro.

VIÚVA

Dê descanso a sua alma.

PADRE

Tenho que chamar o bispo na capital.

VIÚVA

Abençoe o sono dele.

PADRE

Não posso! Todo mundo sabe que eu a vi sem roupa.

VIÚVA (*chorando e corrigindo*)

Etevaldo...

PADRE

Etevaldo. Eles sabem que eu sei que ele é mulé. Pelo menos se tivesse me chamado antes, nós teríamos feito de outro jeito. Ninguém tomaria conhecimento, minha filha. Já enterrei gente que nem você e ela ... Etevaldo. Gente que morreu fazendo menos barulho.

(*Pausa*) Você o ama ?

VIÚVA

Num sei o que é isso não. Eu queria ir mais ele.

PADRE

Que Deus lhe abençoe. (*Abre a porta aos gritos*) Herege ! Herege !!

CONTADOR(A)

Estatelada no chão, viu o padre sair da casa. Levantou-se a custo. A casa estava vazia agora. Escura. Agarrou-se ao candeeiro. Cobriu seu marido. Sem investigar-lhe a nudez. Incomodou-a estar só. Queria cantar para ouvir alguém. Não sabia se Jesus estava com ela ou não. Tinha Deus como uma certeza, mas às vezes achava que Deus podia aparecer, tomar um café, enrolar um fumo. Ficar mais íntimo. Gritos rodeavam a casa.

VOZES

“Belzebu!”, “Filhas do Demo!”.

CONTADOR(A)

O delegado apeou na porta dela. Disparou uns três tiros pro alto para tanger o gado revolto. Mugiram contrafeitos, mas desmilingüiram-se para dentro das moitas. Entrou chutando a porta. Arrastava-se e trazia uma nuvem de mosquito em torno do seu cheiro. Sentou-se de frente para a viúva. Nem olhou o defunto.

DELEGADO

A senhora provocou uma desordem arretada nos arredores. Sabe quem eu sou ? Num me conhece, não ? Pois eu sou o delegado. Vim a mando do Coronel Heráclito, conhece ? Conhece, sim. Trabalhou nas terra dele. Foi ele quem lhe deu sustento.

Disseram que a senhora nunca que pegou bucho.

Uns até desconfiavam, mas acharam que a gala de seu marido era rala. Coronel num gostou de saber de sua historinha, não.

Mandou vim ver de perto essa sem-vergonhice. A senhora deve de saber que amanhã findando o enterro, a senhora vai presa. Isso quer dizer, depois que a senhora arranjar um lugar para enterrar seu macho.

(*ri*).

Ele mandou dizer que nas terra dele não se enterra. Vocês são que nem as quenga, as rapariga, as catrás, as sapuringa, que são tudo enterrada longe, no eito, nas brenha esquecida.

Nas terra dele só esterco bom. E vocês fedem a adubo estragado.

Vai ter que arranjar outro chão para enfiar esse corpo. Se enterrou nesta terra, erva daninha nasce.

(*olhando o caixão*)

Menino, não é que ele é mulher mesmo ? Mas é feio feito um macho. E tu ainda tratou bem dessa mulé. Tá gorda que nem filho de ladrão quando o pai tá solto. E tu num sabia que coronel num gosta dessa

esfregação de fêmea com fêmea. Sua saboeira safada! Amanhã, na cadeia, a senhora vai conhecer macho para nunca mais se confundir.

(*Sai o delegado*)

E para gente num se confundir, para todo mundo saber qual é a tua raça, coronel quer lhe marcar a cara, como deve se ser feito com todas as vacas do rebanho.

CONTADOR(A)

Ela se sentia um prato de comida estragada. Uma carniça. Um penico. Um escarro. Uma doença. Um pus. Um cancro. Uma gota. Suja, suja, imunda. E não entendia por quê. Não tinha cabeça para entendimentos.

Se pudesse falaria no ouvido de Deus. Cantou sua fé com devoção sincera, o que dá no mesmo. Olhe, Música e Deus ninguém vê. Fé ninguém toca, nem se mede. Mas juro: acontecia livre cada centímetro de Jesus na voz dela.

Tempo de seu canto. Cena parada. Contador a acompanha com instrumento.

CONTADOR(A)

Lembrou da dor e do alívio. A única imagem era a da mãe. Que fechava feridas com um sopro e ervas. Lembrou quando sangrou de Chico da primeira vez. Ela gritava : “Mãe, tô vazando sangue.” E a mãe dizia : “É assim mesmo, fia. Crescer dói, de vez em quando”. Era a imagem de ninho que precisava para dar-lhe forças. E parecia ter o rosto da mãe desenhado na parede interna da pálpebra. Sua mãe cuidando da prole. Morrendo de fome, mas alimentando a cria. Sabia que ela cortaria uma mão se lhes faltasse carne pra comer. Amor ? O que seria isso ? Dor e alívio ? Quando dava de chover, sua mãe punha os filhos tudo na chuva para aguar. Para crescer rápido. E só saíam de lá quando a chuva minguasse.

Queria estar com a mãe, queria ter ido no lugar dela quando morreu. Assim como trocaria de lugar com Etevaldo agora.

(*Pausa*)

Foi só delegado sair latindo pelo serrado/caatinga, e os gritos voltaram. Um grupo velou a madrugada inteira com impropérios, xingamentos, escárnios, maldições, pragas. Criaram um ódio.

Desenterraram a pior parte deles.

Desenterraram as piores palavras da língua.

Nem bem a madrugada se punha, trancaram portas e janelas da casa delas. Envergonhavam-se delas. Queriam apagá-las de suas memórias. Cercaram a casa por fora. Enterravam-nas vivas.

Não se sabe quem foi, quantos eram. Nem quem acendeu o primeiro fósforo. Começaram a incendiar o casebre.

Mal sabiam que, dentro, a viúva agradecia a benção de morrer com Etevaldo.

Temia muito mais viver sem ele por certo. Tinha cantado bonito, Deus tinha lhe ouvido afinal. O fogo já empenava as paredes.

Mesmo assim, a viúva acendeu o candeeiro. Viu-se por inteiro pela primeira vez. Descobriu então o que era mulher. Pôs-se ao lado de Etevaldo.

Beijou-o. Na boca. O que nunca tinha feito. Abriu os olhos no meio do beijo, enquanto o fogo ganhava a casa inteira.

Pausa.

O dia amanhecia e as fagulhas resistiram queimando por dias. Cinzas. Silêncio. As fagulhas, em suspenso, como um eco, pairavam, sobre lavouras, varais e gerações.

Poeira sobe, durante texto final. Música cresce.

Quando a poeira baixa, não tem ninguém no palco.

FIM

Cruel, a natureza é
Dá o sol na desmedida
Dá um corpo na desmedida
Dá o amor na desmedida