

Maria de Fátima Bessa Soares

**Porta-vozes do “Poeta Maldito”:
Gênero e Representação no teatro de Plínio Marcos**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2010

Maria de Fátima Bessa Soares

Porta-vozes do “Poeta Maldito”:

Gênero e Representação no teatro de Plínio Marcos

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos (LSS)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2010



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários



Dissertação intitulada **Porta-vozes do “Poeta Maldito”**: Gênero e Representação no teatro de **Plínio Marcos**, de autoria da mestrandia Maria de Fátima Bessa Soares, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG – Orientador

Profa. Dra. Alai Garcia Diniz – UFSC

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – FALE/UFMG

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa – FALE/UFMG

Prof. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos
Literários da FALE/UFMG

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2011

Dedico este trabalho a meu noivo Ricardo Luiz Dias, que esteve ao meu lado desde a seleção do mestrado e que colherá comigo os frutos dessa conquista.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela oportunidade.

A meus pais por todo o esforço até aqui.

À Sara Rojo por abrir a porta e a Marcos Antônio Alexandre por trilhar o caminho comigo.

Às minhas sete irmãs que, entre dúvidas e apostas, acabaram me incentivando.

Ao meu noivo Ricardo Luiz Dias, por permanecer sempre ao meu lado e por me ajudar sempre.

À Noara, que como chefia imediata, teve a sensibilidade da última hora.

A todos os meus colegas de trabalho, Helane, Jonas, Walesson e professores da Norte que, entre exigências e colaborações, me mostraram de onde posso tirar cada vez mais força.

*“Existem empresários que enriquecem com o teatro – dizem.
Não fizeram teatro, fizeram negócio. Quem faz teatro, seja empresa,
seja governo, estará sempre perdendo dinheiro.
Mas asseguro-lhe que quem faz teatro não se importa muito com isso.”*
(Cacilda Becker)

RESUMO

O presente trabalho destina-se à análise da personagem feminina e das relações de gênero existentes na obra de Plínio Marcos. Nosso recorte será as peças: *Barrela*, *Navalha na Carne*, *A mancha roxa* e *Quando as máquinas param*. Fazer uma leitura dos textos plinianos à luz do feminismo e das noções de gênero possui um duplo caráter: por um lado contribui para a fortuna crítica desse autor; por outro, requer um mergulho nos estudos femininos, possibilitando também uma contribuição para os estudos nesse campo.

RESUMEN

Este trabajo se destina al análisis del personaje femenino y de las relaciones de género existentes en la obra de Plínio Marcos. Nuestro recorte será las piezas: *Barrela*, *Navalha na Carne*, *A mancha roxa* y *Quando as máquinas param*. Hacer una lectura de los textos plinianos a la luz del feminismo y de las nociones de género posee un doble carácter: por un lado contribuye para la fortuna crítica de este autor; por otro, se requiere que profundicemos en los estudios femeninos, posibilitando también una contribución para los estudios en ese campo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Conhecendo o “poeta maldito”	11
CAPÍTULO 1 – Uma incursão pelos estudos sobre a mulher	25
1.1 – Problematizando o feminismo	26
1.2 – Mulheres: história e memória	31
1.3 – Do feminismo aos estudos de gênero	37
1.4 – Gênero como categoria social	43
1.4.1 – O gênero é uma representação	48
1.4.2 – A representação de gênero é a sua construção	49
1.4.3 – A construção de gênero dá-se nos mais diferentes aparatos sociais	50
1.4.4 – A construção de gênero também se dá por meio de sua desconstrução	51
CAPÍTULO 2 – Construções de gênero em <i>Navalha na Carne</i> e <i>Quando as máquinas param</i>	53
2.1 – <i>Navalha na carne</i> e <i>Quando as máquinas param</i> : Obras como história sedimentada	56
2.1.1 – Os textos e seus contextos	58
2.2 – Ao fio da Navalha: Neusa Sueli e suas relações com outros personagens	64
2.2.1 – “Sou Vadinho, cafifa escolado”	65
2.2.2 – “Ela é mulher. Com ela eu posso”: A relação entre Veludo e Neusa Sueli	69
2.2.3 – “Ai, ai! Que é que deu nesse homem?”: Veludo e Vado	71
2.2.4 – Como Neusa Sueli se revela em suas falas e atitudes	72
2.3 – Nina: A Amélia pliniana	76
2.3.1 – Nina que era mulher de verdade	76
2.3.2 – Nem sempre a mulher de verdade é Amélia	82
2.4 – Neusa Sueli e Nina: Que mulheres são essas?	86
2.5 – Relações de Gênero e relações de poder	88

CAPÍTULO 3 – A problemática do gênero em <i>Barrela</i> e <i>A mancha roxa</i>	92
3.1 – A história de <i>Barrela</i>	93
3.2 – <i>A mancha roxa</i> : texto e contexto	97
3.3 – Relações de gênero em <i>Barrela</i>	100
3.3.1 – Construção da masculinidade	104
3.4 – Para onde correr quando a doença ataca o presídio?	111
3.4.1 – Mulher e diversidade em <i>A mancha roxa</i>	112
3.4.1.1 – “Não quero morrer roxa”	114
3.4.1.2 – A Santa que mata	115
3.4.1.3 – “Eu era de acreditar”	116
3.4.1.4 – “A roxa apareceu e as coisas mudaram”	118
3.4.1.5 – “A Isa é minha, só minha”	119
3.4.1.6 – “Sou enfermeira formada”	120
3.5 – Um grito feminino contra “a roxa”	120
3.6 – <i>Barrela</i> e <i>A Mancha roxa</i> : espelho e reflexo	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

Conhecendo o “Poeta Maldito”

Durante a graduação em Letras, tivemos a oportunidade de conhecer os textos de Plínio Marcos. Ainda no segundo período, cursamos uma disciplina sobre textos dramáticos e, naquela ocasião, cada grupo deveria escolher um autor brasileiro. Escolhemos Plínio Marcos e percebemos que das seis peças lidas, muitas delas apresentavam características em comum. Havia necessidade de um recorte, mas devido à imaturidade acadêmica caímos na armadilha de querer falar e escrever sobre tudo o que nos tocava. O produto desse primeiro trabalho não foi nada bom. Faltou o recorte e a seleção do que realmente interessava, mas valeu a pena, pois estava lançada a semente de um trabalho que seria retomado várias vezes ao longo do curso.

Enquanto buscava cada vez mais informações sobre esse dramaturgo, as questões relacionadas à mulher na literatura, à história de suas conquistas e suas representações ontem e hoje também ganhavam espaço em nossos estudos acadêmicos e, quanto mais líamos, mais percebíamos a necessidade de estudos nessa área. Da união de estudos sobre esse tema e esse autor, nasceu a monografia intitulada: *O Gênero através das personagens: Barrela, Navalha na Carne e A Mancha Roxa*, defendida na Faculdade de Letras em novembro de 2008.

A escrita desse trabalho foi um grande desafio. Entretanto, pela restrição do tempo, pela despreensão da pesquisa, havia muito ainda para ser dito e mais a ser desvendado. Já nessa ocasião, percebíamos a necessidade de ampliar o tema, que deixava de ser as representações da mulher e passava a ser a problemática do gênero, uma vez que essa categoria é mais abrangente, como veremos a seguir. Para a leitura de certos aspectos da obra de Plínio Marcos, considerar apenas homem e mulher como categorias estanques dificulta e limita a leitura, pois o autor cria personagens que possuem outras identidades ou transitam pelo universo masculino e feminino.

Pretendemos com este trabalho, pesquisar, aprofundar e aplicar as formulações e contribuições da Semiótica Teatral nas obras *Barrela* (1958), *Navalha na carne* (1967), *A mancha roxa* (1988) e *Quando as máquinas param* (1978) de Plínio Marcos. Para isso, escolhemos como vetores principais: a construção das personagens femininas e as relações

de gênero nessas peças. Serão comparadas quatro peças em que a concepção de gênero¹ aparece implícita ou explicitamente. O objeto principal da análise é o texto dramático, mesmo que para alguns autores essa escolha pareça polêmica, pois somos conscientes de que há aqueles que o combatem e outros defendem sua análise. Segundo Sábato Magaldi (1991, p. 7), o teatro se fundamenta na tríade Ator-Texto-Público permeada por inúmeros outros elementos como iluminação, espaço, figurino. O texto dramático não abrange toda a riqueza dessa arte, embora seja parte importante dela.

De fato, ao ler ou analisar uma peça o leitor não experimenta as mesmas sensações que lhe seriam provocadas pelo espetáculo, pois como afirma o mesmo autor “a leitura traz um enriquecimento artístico e cultural, mas não chega a constituir o fenômeno do teatro” (MAGALDI, 1991, p. 12). Mesmo incapaz de reproduzir toda a riqueza efêmera do espetáculo, é o texto teatral que nos resta quando as luzes do palco se apagam e a cortina se fecha. Apesar de sua incompletude e limitação, é o texto impresso que conserva as diretrizes do espetáculo teatral e permite novas montagens. Patrice Pavis apresenta um breve histórico das análises espetaculares e segundo o autor,

A semiologia teatral estabeleceu-se como metodologia universitária dominante dos anos 1970 com uma facilidade ainda maior devido à necessidade do teatro (sensível desde Artaud) ser tratado em si mesmo e por si mesmo como uma linguagem autônoma e não como uma sucursal da literatura. [...] Isso levou a que se menosprezasse ou mesmo desqualificasse a semiologia do texto ao separar radicalmente o texto e a cena, a análise dramaturgica da ‘linguagem teatral’. (PAVIS, 2003, p. 8)

Apesar da afirmação de Pavis, nada impede que um texto dramático seja lido e analisado, como é feito com os textos literários em geral. Sábato Magaldi afirma que “um bom dramaturgo é patrimônio tanto do teatro quanto da literatura” (MAGALDI, 1991, p. 13). Acreditamos que o mesmo ocorre com o texto dramático. Pavis também questiona o estatuto do texto teatral e conclui que se ele existe independente da encenação, também pode ser analisado de maneira independente. Confirmando esse ponto de vista, Anne Ubersfeld afirma que:

¹ Os gêneros feminino e masculino não são apenas constituições biológicas (baseadas no corpo do indivíduo), mas construções sociais. A partir dessa definição há possibilidade inclusive de subverter o caráter binário das classificações. O gênero como construção social será explicado com base nas ideias de Tereza de Lauretis, Heloísa Buarque de Holanda, Judith Butler e outros teóricos que estudam o feminismo e as relações de gênero.

Por supuesto que nos gustaría estudiar las obras dramáticas en su escenificación, verlas representadas y hasta representarlas nosotros mismos. Serían estos otros tantos procedimientos ejemplares para comprender el teatro. No obstante, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo efímero; sólo el texto permanece. (UBERSFELD, 1998, p. 8)²

É considerando essa possibilidade de ver o texto dramático como algo que pertence tanto ao âmbito teatral quanto literário, que utilizamos pressupostos teóricos também do campo literário para a análise da construção das personagens femininas dos textos escolhidos.

Para o desenvolvimento do *corpus* dramático, bem como das personagens, serão utilizadas as contribuições da Semiótica Teatral, dos Estudos de Gênero e dos Estudos sobre interculturalismo. Para definir abordagem feminista Marcos Antônio Alexandre cita Gayle Austin (1990, p. 1-2) segundo a qual:

Uma abordagem feminista para qualquer coisa significa prestar atenção nas mulheres. Significa prestar atenção quando as mulheres aparecem ou não como personagens. Isto significa fazer visível alguns mecanismos ‘invisíveis’ e evidenciar, quando necessário, que enquanto o imperador não tem roupa, a imperatriz não tem corpo. Isto significa dar algo por certo porque as coisas que são dadas por certas são usualmente aquelas que são construídas a partir do ponto de vista mais poderoso na cultura e aquele não é o ponto de vista das mulheres. (AUSTIN *apud* ALEXANDRE, 2004, p. 116)

O termo ‘abordagem feminista’ é substituído, em alguns contextos, por ‘leitura gendrada’, uma leitura na perspectiva do gênero, que serve igualmente para colocar em evidência aqueles que são tratados como minoria. Ao escolhermos essa abordagem, optamos por evidenciar a mulher e demais gêneros minoritários. A escolha dessa temática ocorre principalmente por causa de nossa identificação com a questão do feminino, pois embora todo trabalho acadêmico busque a objetividade, nenhuma escolha é totalmente isenta. É necessário atentar para o teor do texto e de que maneira será abordada a questão que nos toca, sob o risco de comprometer o caráter científico da análise. Como bem disse Ruth Silviano Brandão³:

² É claro que gostaríamos de estudar as obras dramáticas em suas encenações, vê-las representadas e até representá-las nós mesmos. Esses procedimentos seriam exemplares para compreender o teatro. Não obstante, confessemos com franqueza que a representação é algo efêmero, só o texto permanece. (Tradução nossa)

³ Ruth Silviano Brandão e Lúcia Castello Branco pesquisam o feminino na literatura, que é diferente da leitura gendrada e da crítica feminista. Apesar de utilizarmos a citação dessa autora, não a utilizaremos em nosso trabalho, pois os estudos das duas autoras estão relacionados à Literatura e Psicanálise, enquanto a leitura que propomos aqui está mais relacionada à Literatura e Política.

Quando se trata de algo tão próximo a nós mesmas quanto a questão do feminino e sua imagem, o risco é aí mergulhar narcisicamente e nada mais ver ou ouvir senão a própria face ou a própria voz, na doce tentação de submergir nos reflexos fascinantes de um espelho particular. [...] Falar de mulher ou da figura feminina, onde quer que ela resplandeça, é de alguma forma falar de mim mesma, do meu desejo, do meu inconsciente, pois o texto sempre fala de seu autor. (BRANDÃO, 2004, p. 15)

Com essas palavras, justificamos a escolha da temática feminina como abordagem e acrescentamos que pesquisar essa questão envolve uma ampla discussão do que é o feminino e o que é o masculino. Teresa de Lauretis em seu artigo “A tecnologia do gênero” discute o conceito de gênero como diferença sexual e conclui que masculino e feminino não são apenas categorias sexuais, mas também sociais e políticas.

As concepções culturais de masculino e feminino, como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema simbólico, ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. (LAURETIS, 1994, p. 211)

Isso significa que essas categorias (masculino e feminino) carregam em si valores culturais e políticos que têm sido estudados e discutidos profundamente desde os anos 1960/70. São os valores a elas agregados que permitem as discussões e estudos acerca do feminino e do papel desempenhado por cada uma dessas categorias em uma determinada sociedade.

Judith Butler vai mais além e chega a questionar a existência de uma categoria organizada sob o nome de ‘mulheres’. Seu principal argumento é que não há homogeneidade suficiente entre elas para que se constituam como uma categoria. Ou seja, além de serem mulheres, exercem uma profissão, possuem uma religião, pertencem a determinadas etnias. Se há tantos fatores envolvidos na construção desse sujeito feminino, o que poderia então uni-las a ponto de se definirem como uma categoria? Seria a opressão, o único elemento de coesão entre elas? E se a opressão ocorre de maneira diversa nos mais diferentes contextos, o que então serviria para uni-las? Essas questões farão parte do diálogo teórico sobre a mulher e serão contempladas no desenvolvimento desta dissertação.

Obviamente tal abordagem poderia ser feita a partir da obra de inúmeros autores brasileiros ou não, entretanto, a dramaturgia de Plínio Marcos nos toca pela escolha das personagens e pela forma como contesta a ordem vigente. Segundo Sabato Magaldi, esse autor tem grande importância na história do teatro brasileiro.

Plínio foi um dos autores que marcaram a dramaturgia brasileira moderna. Nelson Rodrigues trouxe o problema do inconsciente coletivo; Guarnieri, a luta social, Suassuna, a religiosidade ligada ao folclore; Boal, um teatro brechtiano e aristofanesco. O Plínio veio com a enorme força, trazendo ao palco a marginalidade, os excluídos da sociedade, uma outra humanidade. Com muita violência, muita crítica. (MAGALDI *apud* ALEXANDRE, 2004, p. 56)

A leitura dos textos desse autor causa estranheza, chocam pela brutalidade e pela força da linguagem empregada ao mesmo tempo em que evidencia a fragilidade e delicadeza das personagens. A maioria delas é marginal, que estão abaixo da linha da pobreza e sequer estão inseridas no sistema capitalista. Algumas delas chegam a questionar se é gente. Vivem do roubo, da prostituição e da exploração umas das outras. É o caso, por exemplo, de Vado, em *Navalha na Carne*, um cafetão que não trabalha e vive da exploração de Neusa Sueli, uma prostituta que é apaixonada por ele. Esse tipo de personagem também compõe *O abajur lilás* (1975), peça que retrata o conflito de três prostitutas que atendem no mesmo bordel e tentam tirar vantagem uma da outra, só que aqui o papel do cafetão é desempenhado por um homossexual, Giro, ou seja, o tipo de personagem é semelhante, mas as relações de gênero são diferentes a cada texto pliniano.

Ao colocar essas personagens em foco, Plínio Marcos traz à tona “pedaços” da realidade brasileira que o governo da época queria esconder. Essa maneira de escrever que retrata o submundo das grandes metrópoles brasileiras incomodou o governo militar e a censura. Todas as peças de Plínio Marcos foram proibidas de ir ao palco. Por esse motivo, o autor enfrentou anos de anonimato e só foi redescoberto em meados da década de 1980. Foi o dramaturgo mais proibido durante o regime ditatorial.

Segundo Alessandra Maria Dutra dos Santos (2001, p. 48), dentre os motivos que levavam uma peça a ser censurada estava a ofensa ao decoro público e a provocação contra o regime vigente. Mas ninguém sabia ao certo qual era, naquele momento, o conceito de decoro público, uma vez que esse critério ainda hoje é bastante subjetivo. Quanto à capacidade de provocar o incitamento contra o governo, o teatro poderia de fato desencadeá-la. Sua proibição era uma tentativa de silenciar o que poderia provocar o grito do povo que via, cada dia mais, sua liberdade ser cerceada.

Às vezes, uma peça era vetada no dia de sua estreia, no momento exato de abrir o pano, o que significava enorme prejuízo financeiro. Plínio Marcos dizia que antes de 1964, quando a censura ainda era mais branda, podia-se, ao menos, reescrever o texto e criar uma peça que agradasse, mas após o golpe, ninguém sabia mais o que censura iria aceitar. Acreditamos que a escolha desse autor como objeto de estudo contribui para seu reconhecimento, para a divulgação de sua obra e para a ampliação de sua bibliografia crítica, principalmente, no que se relaciona ao nosso objeto de estudo, uma vez que, como já mencionamos trabalhar a partir da perspectiva de gênero, enfatizando as personagens femininas em sua relação com as masculinas pode ser considerado, a nosso ver, como um dos aspectos positivos que justificam a nossa leitura crítica.

Conforme destacado previamente, as obras escolhidas para o presente estudo são: *Barrela*, *Navalha na carne*, *A mancha roxa* e *Quando as máquinas param*. A escolha de *Barrela* deve-se ao fato de ser a primeira peça do autor. Curiosamente, nesse texto a personagem feminina não aparece explicitamente. Apesar disso, há uma concepção de gênero que perpassa toda a trama, pois, os personagens questionam a masculinidade uns dos outros e utilizam termos no feminino para ofender e/ou ridicularizar os companheiros. A noção de masculinidade oscila e para as personagens desse texto, a relação entre dois homens ora é vista como afirmação, ora como negação da masculinidade, além disso as construções de gênero aí criadas, não se atêm apenas ao binarismo e devemos salientar que somos conscientes de que outras identidades são estabelecidas em seus discursos. Enquanto discutem, disputam espaço, drogas e sossego e vão relembrando o passado uns dos outros. Com isso, as fronteiras de gênero se confundem tanto no que querem mostrar, quanto no que pretendem esconder.

A opção por analisar *Navalha na Carne* é devido à forma como foi construída a única mulher da peça (Neusa Sueli). Ela pode ser lida como uma representação de todo um povo dominado pelo governo e pelo sistema. No contexto da Ditadura Militar, pode-se afirmar que Neusa Sueli é uma personificação do oprimido por três motivos: por fazer parte do povo brasileiro, no contexto da ditadura, por pertencer à camada social menos privilegiada e por ser mulher. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, o discurso feminino ganha o meio acadêmico exatamente nesse contexto (final da década de 60, início de 70). Joan Scott (1992) acrescenta que nesse período, as reivindicações feministas deixam apenas a

esfera política para ganhar outros setores da sociedade, como mercado de trabalho e universidades. O lugar que a mulher ocupa na sociedade e suas relações com o poder passam a interessar. Essa obra possibilita essas leituras.

Ainda sobre as relações entre gênero e poder, utilizaremos o texto *Quando as máquinas param*, por suas discussões acerca da condição do proletariado no sistema capitalista e da mulher, em particular. É o único texto que compõe essa pesquisa em que as personagens não fazem parte do submundo e da criminalidade. Nele, as personagens são marginais no que diz respeito ao processo de produção, uma marginalidade a que está submetido o homem comum e a sua relação com o contexto de enunciação em que se está inserido, mas não estão envolvidos em atos ilícitos. É possível perceber nessa obra estratégias de poder que estão associadas também ao gênero das personagens, isso possibilita um diálogo com *Navalha na carne*, onde acontece o mesmo. Essa posição de passividade quanto à ação dramática diz muito sobre a personagem. Segundo Anne Ubersfeld (1998, p. 14), há uma assimilação das personagens de modo geral ao lexema⁴. Sendo assim, ao longo da trama uma personagem pode ser sujeito ou objeto de determinada ação. Ao colocar o homem em uma posição que humilha a mulher, diríamos que ele é o sujeito da ação dramática e ela o objeto.

No entanto, como aponta Judith Butler, apesar de haver relações de opressão envolvendo a mulher, ela se dá de formas diferentes nos mais variados espaços e situações. Embora Nina e Neusa Sueli tenham em comum o fato de serem mulheres e ocuparem o pólo mais fraco da discussão com seus parceiros, seus conflitos acontecem em contextos e intensidades diferentes. São duas personagens que apresentam muitas características contrárias e representam modelos opostos de mulheres, usaremos o modelo de análise de Ubersfeld para fazer um levantamento de suas características e verificar em que medida elas estão inseridas em relações patriarcais e em que medida conseguem se afirmar e romper com a dominação masculina. Nina foi comparada à Amélia, exemplo de mulher subjugada, enquanto Neusa Sueli foi analisada em confronto com as demais personagens.⁵

⁴ Segundo Ubersfeld, em uma ação dramática, uma personagem tende a se identificar com sua função sintática (de sujeito ou de objeto). Por exemplo: Se a ação dramática é uma vingança da esposa contra amante, o sujeito é a esposa e o objeto dessa ação é o amante.

⁵ A princípio, verificamos a possibilidade de ler essas duas personagens confrontando-as com personagens clássicas como: Maria e Madalena, Lilith e Penélope e tantas outras que simbolizam a

A mancha roxa, por sua vez, foi escolhida para compor este estudo porque é a única peça do autor composta apenas por personagens do sexo feminino. Apesar disso, há conflito de gênero (que nem sempre coincide com sexo). Os homens da peça aparecem apenas no discurso das mulheres, mas muitas delas são tratadas por meio de substantivos e adjetivos no masculino. Essa peça permite um diálogo com *Barrela*, no que se refere às discussões de gênero e das múltiplas identidades. Uma peça é imagem espelhada da outra quanto à temática aqui desenvolvida. Ocorrem em espaços semelhantes (presídio masculino e presídio feminino); nas duas, as relações homossexuais estão presentes, ainda que de maneira divergente. Mas apresentam muitas diferenças que podem ser exploradas: Entre as mulheres, a discussão social é mais profunda, as manifestações de violência ocorrem de formas bem diferentes e as manifestações de afeto, que parecem não existir em *Barrela*, acontecem com frequência em *A mancha roxa*.

Marcos Antônio Alexandre defende que na obra pliniana a personagem feminina não é mera representação do desejo masculino, mas ali elas têm voz. “O discurso impresso nas páginas passa a ser a imagem da voz oprimida simbolizando a identificação do desejo individual e coletivo”. (ALEXANDRE, 2004. p. 69)

Algumas perguntas que instigam são: que voz é essa? Seriam essas personagens femininas porta-vozes do próprio Plínio Marcos? Em caso afirmativo, o que esses discursos veiculam? Concepções machistas que servem para consolidar uma imagem do feminino que atende ao discurso hegemônico ou ideias de libertação? Seriam essas vozes as próprias vozes do povo brasileiro subjugado por um governo repressor? Em que medida o texto apresenta marcas semióticas que permitem uma leitura capaz de associar texto e contexto de produção? Além da construção binária definida como sexo/gênero, que outras identidades podem ser percebidas nos textos analisados? Como lidar com essas identidades do ponto de vista teórico? Tentaremos responder a esses e outros questionamentos por meio da análise das pistas semióticas presentes nos textos dramáticos.

pureza e a luxúria. Em decorrência do modelo de construção de Neusa Sueli e da teoria adotada, optamos por confrontá-la apenas com as outras personagens do mesmo texto e depois compará-la com Nina.

Considerações Metodológicas

O presente trabalho liga-se à área de concentração Teoria da Literatura e à linha de pesquisa Literatura e Outros Sistemas Semióticos (no caso, o teatro). Serão utilizados mais de um modelo metodológico, sendo que uns serão aplicados diretamente à análise e outros aparecerão apenas adjacentes à nossa leitura, como, por exemplo, o conjunto apresentado por Pavis (cujo vetor é a semiótica teatral) nos livros *A análise dos espetáculos* (2002) e *O teatro no cruzamento de culturas* (2008). Usaremos também o modelo de leitura teatral semiótico de Anne Ubersfeld no livro *Semiótica Teatral* (1998). Os três livros apresentam instrumentos de análise para a encenação ou para o texto dramático. Nenhum deles traz fórmulas prontas, infalíveis a todo e qualquer espetáculo, mas sugerem que a melhor análise é aquela que consegue somar mais de um método, mais de uma teoria para conseguir melhor explorar o aspecto do texto que foi selecionado.

Para uma definição das concepções de gênero adotadas ao longo do trabalho, serão consultados vários autores que, nas últimas décadas, se debruçaram sobre a temática “Mulher e Literatura” como Constância Lima Duarte, que organizou uma coleção de artigos e publicações sobre o tema; Heloísa Buarque de Holanda, também organizadora e pesquisadora, e outras autoras como Judith Butler, Teresa de Lauretis, Michelle Perrot, Joan Scott, que apresentam as diretrizes para uma leitura da sociedade e das artes em geral. Usaremos principalmente o conceito de gênero de Teresa de Lauretis, ou seja, gênero não é somente sexo, são categorias sociais.

Sobre Plínio Marcos, consultaremos teses, livros e dissertações sobre o autor, como *Juan Radrigán e Plínio Marcos: Contextos e Textos Dramáticos e Espetaculares*, de Marcos Antônio Alexandre, bem como reportagens e demais materiais biográficos e para uma melhor contextualização da obra teatral, *Percorrendo os silêncios: uma incursão na sonoridade de Jonas Bloch*, Jota Dângelo, Alberto Ratton e Plínio Marcos de Alessandra Maria Dutra dos Santos, o fascículo 11 da *Coleção Caros Amigos*, que discute a obra do autor, *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, *Plínio Marcos a crônica dos que não têm voz* de Javier, Arancibia Contreras, *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro* de Mário Guidarini, *Bendito Maldito: Uma biografia de Plínio Marcos*, de Oswaldo Mendes.

Para uma breve apresentação do autor, ao invés de uma biografia linear, como trazem os livros e dicionários biográficos, optamos por destacar um traço da personalidade do autor e falar dele a partir desse viés.

Plínio Marcos: Um intelectual?

Alessandra Maria Dutra dos Santos (2001, p. 114) menciona um conceito de Dramaturgo Intelectual de Rosalina Perales, segundo o qual, para ser considerado intelectual o indivíduo necessitaria uma ampla formação acadêmica. De acordo com essa definição, Plínio Marcos não seria um intelectual, pois estudou apenas até o quarto ano primário.

A única dificuldade que eu tinha era exatamente o colégio. Eu não suportava a escola. [...] Levei quase dez anos para sair do primário. E quando saí já não dava mais para continuar estudando. [...] Para ser franco, eu, quando pequeno, era tido como débil mental. Não conseguia aprender. Meu poder de concentração era nenhum.⁶

Depois de adulto atribuía sua dificuldade de aprendizagem ao fato de ter sido canhoto na infância, os métodos educacionais de sua época o obrigaram a escrever com a mão direita. Isso o impediria a realização dos trabalhos escolares com a mesma eficácia dos colegas. Isso teria contribuído para torná-lo alienado do processo de aprendizagem escolar. Mas, quando adulto realizava todas as atividades com a mão direita, não só a escrita. E toda a sua obra foi manuscrita.

Se o conceito de intelectualidade estiver relacionado à formação acadêmica, o grupo de intelectuais será bastante reduzido, mas Edward Said (1996) discute as representações do intelectual e para fundamentar sua argumentação, ele confronta as definições de intelectual de Julien Brenda, em seu livro *La traición de los intelectuales* e do marxista italiano Antonio Gramsci. As concepções acerca do intelectual são divergentes para esses dois autores e, em alguns pontos, até contraditórias.

Para Brenda, os intelectuais constituem um grupo reduzido de indivíduos superdotados e moralmente capacitado que compõem a consciência da humanidade.

Los auténticos intelectuales –afirma Brenda– son aquellos cuya actividad no está esencialmente guiada por objetivos prácticos, todos aquellos que ponen su gozo en la práctica de un arte, una ciencia o la especulación metafísica, o dicho más brevemente,

⁶ FONTE: www.pliniomarcos.com.

en la posesión de ventajas no materiales, y consiguientemente en cierto modo parecen decirnos: ‘mi reino no es de este mundo’. (BRENDA *apud* SAID, 1996 p. 25)⁷

Para este autor, o intelectual mantém um distanciamento em relação às questões sociais. Seus estudos mantêm um nível de abstração tamanho que as pessoas comuns não conseguem adentrar seu campo de conhecimento. Essa conceituação aproxima-se daquela relacionada à formação acadêmica.

Já Gramsci considerava que os intelectuais constituem um grupo bem amplo. Ele chega a afirmar que: “todos los hombres son intelectuales, aunque no a todos los hombres les corresponde desempeñar en la sociedad la función de intelectuales.” (GRAMSCI *apud* SAID, 1996, p. 23)⁸. Para ele, ser intelectual consiste em relacionar-se diretamente com a realidade em que está inserido exercendo uma série de funções na sociedade. O verdadeiro intelectual não se mantém alheio ao que está a sua volta, mas contribui veiculando informações, questionando-as e reelaborando-as. “En la actualidad, todo aquel que trabaja en cualquiera de los campos relacionados tanto con la producción como con la distribución de conocimientos es un intelectual en el sentido de Gramsci.” (SAID, 1996, p. 28)⁹

Os dois conceitos de intelectual apresentados foram elaborados em um período de transição do pensamento político e artístico. Nessa época algumas profissões relacionadas à mídia ainda não estavam tão evidentes, o que existia era apenas uma previsão da repercussão que certas profissões teriam como veiculadoras de determinados pensamentos de interesse público. Essas profissões passaram a ser importantes devido ao crescimento dos meios de comunicação de massa e sua relação com a sociedade. Podiam ser locutores de rádio, jornalistas, profissionais com titulação universitária, assessores políticos e, por fim, os artistas e, aqui, pode-se inserir o dramaturgo Plínio Marcos, cuja produção era voltada para a interação direta com um público.

⁷ Os intelectuais reais – diz Brenda – são aqueles cuja atividade é essencialmente dirigida por objetivos práticos, todos aqueles que depositam a sua diversão na prática de uma arte, uma ciência ou da especulação metafísica, ou dito mais brevemente, na obtenção de vantagens não materiais e, portanto, de alguma forma parecem dizer: “Meu reino não é deste mundo”. (tradução minha)

⁸ Todos os homens são intelectuais, ainda que não a todos lhes correspondem desempenhar a função de intelectuais na sociedade. (tradução minha)

⁹ Na atualidade, todo aquele que trabalha em qualquer campo relacionado tanto à produção quanto à distribuição de conhecimentos é um intelectual no sentido de Gramsci. (tradução minha)

Said considera a definição de Gramsci mais adequada e acrescenta que o número de intelectuais tem crescido bastante na atualidade, pois o vínculo com os meios de comunicação tem sido mais intenso e desse modo, qualquer pessoa que se relacione com a difusão do conhecimento pode se tornar um intelectual.

Apesar de expandir bastante esse conceito, o intelectual de Said não é um indivíduo que veicula qualquer tipo de conhecimento “para mí, el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar, y articular un mensaje, una visión una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público” (SAID, 1994, p. 29-30)¹⁰. Dessa forma, o autor deixa claro que o ponto decisivo da atitude de um intelectual é a sua capacidade de articular a mensagem e formar opiniões. Não pode ser alguém manipulável por quaisquer que sejam os segmentos da sociedade, nem tampouco pelo governo. Deve ser alguém capaz de tratar de temas que causam mal estar para a sociedade, como as injustiças, a guerra, as relações entre os indivíduos e o poder público.

Do ponto de vista de Said, Plínio Marcos sempre foi um intelectual na medida em que lidava com a informação, com o conhecimento; representava a realidade e levava o público à reflexão. Mas a sua intelectualidade por várias vezes lhe foi negada. Ao ser insistentemente censurado, retiravam sua única arma: a veiculação da informação e o questionamento da ordem vigente.

Em entrevista concedida ao Programa do Jô¹¹, Plínio Marcos afirma que foi censurado de duas formas: Durante a ditadura, pelos censores e pela Polícia Federal e depois da anistia, pela mídia. Quando os meios de comunicação de massa fecham suas portas ao que consideravam “teatro alternativo”, estão na verdade exercendo outra forma de censura. Sua resistência ao sistema provocava uma reação contrária em intensidade semelhante. Na medida em que questionava o sistema de produção vigente, era impedido de se inserir efetivamente nele. Uma de suas estratégias de resistência era trazer para suas peças os principais problemas daqueles que, como ele, permaneciam à margem do capitalismo avançado.

¹⁰ Para mim, o fato decisivo é que o intelectual é um indivíduo dotado da faculdade de representar, encarnar e articular uma mensagem, uma visão, uma atitude, filosofia ou opinião para e em favor de um público (tradução minha).

¹¹ Essa entrevista foi gravada em 1988 e resgatada pelo site www.youtube.com.

O presente trabalho divide-se em cinco partes:

1. Esta introdução, na qual apresentamos a obra de Plínio Marcos a partir de seus trabalhos no campo da literatura dramática, situando os contextos históricos nos quais se inserem suas produções dramáticas e a relevância desta contextualização para a análise de suas escritas. Explicitação dos objetivos do trabalho, bem como sua relevância para os estudos em Teoria da Literatura;
2. Capítulo I: “Uma incursão nos estudos sobre a mulher” – Breve histórico do feminismo até a inserção da categoria Gênero. Definição de Gênero e contribuições teóricas nesse campo. O conceito de gênero aí explicitado permeia as análises de construção das personagens ao longo dos capítulos seguintes.
3. Capítulo II: “Semelhanças e contradições: A mulher em *Navalha na Carne* e *Quando as máquinas param*” – Neste capítulo, tratamos da relação entre gênero e poder nos dois textos mencionados, comparando a construção das personagens femininas aí existentes.
4. Capítulo III: “Identidades múltiplas: As relações de gênero em *Barrela* e *A mancha roxa*” – No terceiro capítulo, discutimos as construções de gênero e a multiplicidade de identidades em *Barrela* e *A mancha roxa*. São explicitadas e exemplificadas as concepções de gênero que foram conceituadas e desenvolvidas no primeiro capítulo.
5. Considerações finais.

Diante do exposto, passemos as reflexões que integram o primeiro capítulo de nossa dissertação.

CAPÍTULO 1

Uma incursão pelos estudos sobre a mulher

Ao longo deste capítulo, faremos uma incursão aos estudos sobre a mulher e a história do feminismo chegando aos dias de hoje. Veremos de que maneira a mulher aparece na história da humanidade e relacionaremos gênero e feminismo a fim de verificar de que maneira esse conceito complementa a noção de sujeito que reivindica direitos na luta feminista.

1.1 – Problematizando o Feminismo

Ao mencionar o termo “feminismo” nos dias de hoje, é comum que se obtenha uma reação negativa de quem ouve. É como se o feminismo fosse algo obsoleto ou radical demais para o nosso tempo. Muitas mulheres (algumas delas até engajadas) recusam esse rótulo preferindo algo como “estudos de gênero” ou “estudos sobre a mulher” para evitar o uso da palavra que as comprometa. É importante pensar se o termo Gênero exclui o feminismo ou o complementa.

Em 2009, no XII Seminário Nacional Mulher e Literatura, realizado pela Universidade Potiguar, em Natal, era comum perceber, na fala dos participantes, uma cautela excessiva diante do uso da palavra “feminismo”. Em uma mesa redonda sobre a escritora e poetiza portuguesa Maria Tereza Horta, perguntaram-na se ela se considerava feminista, pois há um grande receio por parte das mulheres de hoje em mencionar esse termo. A autora então respondeu ser feminista sim, com muito orgulho e se há receio em admitir tal coisa, talvez seja porque está havendo uma compreensão equivocada do que é ser feminista.

Acrescentou que toda mulher que luta por uma sociedade mais justa no que concerne ao gênero, seja no Direito, na Economia ou na Literatura, está no mínimo, tendo uma atitude feminista, pois feminismo é buscar uma divisão mais igualitária do poder. A escritora foi calorosamente aplaudida, mas o receio com o uso da palavra permaneceu no decorrer do evento.

Constância Lima Duarte (2003) faz referência a essa mesma resistência e afirma que em relação ao feminismo é possível apontar uma vitória e uma derrota. A grande vitória desse

movimento foi fazer com que algumas de suas bandeiras mais radicais passassem a ser parte integrante da sociedade como, por exemplo, a mulher frequentar universidade, escolher profissão, receber salários iguais, candidatar-se ao cargo que quiser. Em contrapartida, ela menciona a grande derrota do feminismo:

Sua grande derrota, a meu ver, foi ter permitido que um forte preconceito isolasse a palavra, e não ter conseguido se impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres. A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não só promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal amada, machona, feia e, a gota d'água, o oposto de 'feminina'. (DUARTE, 2003, p. 196)

Possivelmente, a resistência de muitas escritoras, intelectuais e até as brasileiras de um modo geral ao título de feministas deve-se a essa onda contrária ao movimento. Deixando de ser motivo de orgulho para as mulheres, sua luta passa a ser tão ridicularizada por quem se opõe a ela, que a própria categoria a rejeita.

Daniela Auad (2003) discute qual é a aplicabilidade desse termo em pleno século XXI. Será que o fato de muitas mulheres já trabalharem fora e até ocuparem cargos de chefia transforma o termo feminismo ou qualquer luta por direitos da mulher em algo ultrapassado? A autora defende que não e acrescenta que é importante não confundir o feminismo com algumas imagens difundidas pelo senso comum de mulheres que queimam sutiãs e desejam a destruição dos homens.

O feminismo é um movimento formado por mulheres críticas e questionadoras [...] são mulheres que, embora sejam diferentes entre si, formam um grupo que de diferentes formas critica radicalmente o sistema econômico, político e social em que vivemos. É só prestar um pouquinho de atenção para perceber que o objetivo maior do feminismo é liberar tanto mulheres quanto homens para uma vida autêntica e consciente. (AUAD, 2003, p. 14).

Maria Amélia Teles, porém, ao conceituar o feminismo, opta por enfatizar a opressão. Para ela:

O feminismo é uma filosofia universal que considera a existência de uma opressão específica a todas as mulheres. Essa opressão se manifesta tanto [no] nível das estruturas como das superestruturas (ideologia, cultura, política). Assume formas diversas conforme as classes e camadas sociais, nos diferentes grupos étnicos e culturas. (TELES, 1999, p. 10)

Nessa primeira abordagem, a autora coloca a opressão contra a mulher como o principal requisito para a existência do feminismo. É importante reconhecer que essa opressão assume formas as mais variadas nos diferentes contextos tanto históricos quanto geográficos, ou seja, não há uma forma de opressão única que seja comum a todas as mulheres. Isso acontece porque o próprio sujeito mulheres não é único e sim múltiplo em sua constituição¹². Butler (2003) questiona a universalidade dessa opressão:

A noção de um patriarcado universal tem sido amplamente criticada em anos recentes, por seu fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais em que ela existe. Exatamente onde esses vários contextos foram consultados por essas teorias, eles foram para encontrar “exemplos” ou “ilustrações” de um princípio universal desde o ponto de partida. Essa forma de teorização feminista foi criticada por seus esforços de colonizar e se apropriar de culturas não ocidentais, instrumentalizando-as para confirmar noções marcadamente ocidentais de opressão, e também por tender a construir um “Terceiro Mundo” ou mesmo um “Oriente” em que a opressão de gênero é sutilmente explicada como sintomática de um barbarismo intrínseco e não ocidental. (BUTLER, 2003, p. 20)

O que Butler questiona é o caráter universal da dominação de gênero. Segundo a autora, as teorias que defendem a existência de tal opressão tomaram exemplos não ocidentais para comprovar a existência de uma concepção ocidental de opressão. Entretanto, quando Telles ressalva que a opressão não se dá de maneira uniforme, mas assume formas diversas conforme o grupo étnico e cultural no qual está inserida, ela consegue responder ao questionamento de Butler. De fato não há uma forma universal de dominação, principalmente porque não há um conceito universal de sujeito.

Depois de mencionar a opressão, Telles amplia o conceito de feminismo colocando-o como um movimento político, cujo objetivo principal é questionar “as relações de poder, a opressão e a exploração de pessoas sobre outras. Contrapõe-se radicalmente ao poder patriarcal.” (TELLES, 1999, p. 10). Assim, nesse sentido mais amplo, o feminismo tem como proposta uma transformação social, econômica e política da sociedade. Além disso, Telles menciona que esse movimento manifestou-se de formas variadas no decorrer do tempo, sempre se relacionando com as sociedades em que teve origem e com a condição histórica das mulheres.

¹² Trataremos a multiplicidade do sujeito no item 1.4 – “Gênero como categoria social”.

Essa condição histórica é fundamental para pensar sobre o feminismo e sobre a atuação da mulher nos mais diferentes meios. Se em algum momento ela precisou lutar, foi porque nem sempre teve a mesma visibilidade e por muito tempo seus direitos foram bem diferentes dos direitos masculinos. “É importante lembrar que muitas atividades que hoje fazem parte do cotidiano das mulheres foram arduamente conquistadas por companheiras que não podiam exercer tais atividades como votar e freqüentar a universidade”. (AUAD, 2003, p. 19)

Quando então a mulher começou a lutar por seus direitos? Haveria uma data? E essa necessidade de lutar por reconhecimento, será que sempre existiu? Auad faz um levantamento histórico e alerta que não é possível afirmar que tenha existido sociedades matriarcais, mas também seria equivocado dizer que as mulheres nunca tenham tido poder ou autonomia. Mas no caso das sociedades primitivas em que não havia separação entre esfera pública e privada, havia uma divisão de tarefa entre homens e mulheres, sem que houvesse nisso algum tipo de hierarquização. “Há quem acredite que eram relações regidas pela cooperação, uma vez que as condições de sobrevivência eram mais hostis”. (AUAD, 2003, p. 22) Com a divisão social dos espaços público e privado, a superioridade masculina ficaria então estabelecida e os espaços sociais demarcados.

Roberto Da Matta, em *A casa e a rua* (1997), usa esses dois espaços para compreender a organização da sociedade brasileira e afirma que muito mais do que espaços geográficos, esses dois lugares são “categorias sociológicas”.

Quando digo, então que ‘casa’ e ‘rua’ são categorias sociológicas para os brasileiros estou afirmando que entre nós esses dois espaços não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DA MATTA, 1997, p. 15)

O autor acrescenta que essas duas categorias não possuem significados e limites absolutos, mas a ideia que se tem de ‘casa’ somente é possível em contraste a outro espaço externo. Dessa forma, o termo ‘casa’ pode se referir tanto ao espaço íntimo do quarto, em contraposição ao restante da casa, quanto ao nosso país, em contraposição a outro território. Tudo depende do outro termo que lhe é comparado. Para esse autor, esses dois

espaços possuem marcações de gênero, sendo a ‘casa’ o espaço da mulher e a ‘rua’ o espaço do homem. É da rua que vem os discursos dominantes da política, das leis e a fala dos subordinados é mais o idioma da casa e da família, tão impregnados de conotações morais. Essas duas divisões apresentadas por Da Matta, só foram possíveis, obviamente, nas sociedades em que os limites *casa* e *rua* puderam ser observados primeiro geograficamente, depois socialmente.

Segundo Jean Franco (1992) essas esferas (pública e privada) sofrem alterações no campo da atuação feminina especialmente durante as ditaduras, contexto que será analisado no próximo capítulo, quando relacionaremos *Navalha na Carne* a seu contexto de produção. Para essa autora, em situações de demasiada opressão política, as mulheres aprenderam a fazer conexões entre o autoritarismo do Estado e o autoritarismo do lar e, para corroborar a sua argumentação, cita Julieta Kirkwood:

Nossa experiência concreta é autoritarismo. As mulheres vivem – e sempre viveram – o autoritarismo no seio da família, isto é, em seus reconhecidos locais de trabalho e em sua experiência. O que se estrutura e se institucionaliza nesse espaço é precisamente a autoridade incontestada do chefe de família, o pai, a discriminação e a subordinação inerentes ao sistema de divisão por sexo, a hierarquia e a disciplina da ordem vertical, imposta como natural e que mais tarde se verá projetada sobre toda a ordem social. (KIRKWOOD, 1986, p. 180 *apud* FRANCO, 1992, p. 12)

Embora os movimentos feministas rejeitassem igualmente as duas formas de dominação, a luta das mulheres contra o Estado não foi uma constante na história. Uma vez que não tinham poder na esfera privada, também tinham a resistência de toda a sociedade na esfera pública. Mas essa divisão entre a casa e a rua é tida como a pedra fundamental das relações desiguais entre homens e mulheres.

Segundo Auad (2003), a superioridade masculina é estabelecida no momento em que o homem percebe a sua participação no processo reprodutivo dando origem ao controle da sexualidade feminina e do casamento. É quando a presença feminina se reduz ao âmbito doméstico e a separação entre público e privado fica estabelecida.

Confinada ao espaço do lar, a mulher então passa a ser personagem secundária na história da humanidade. É no espaço público que acontecem as grandes Guerras, descobertas,

conquistas e decisões políticas. Sendo pouco vistas, as mulheres também são menos lembradas. Michele Perrot afirma que “No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues.”¹³ Ainda que em seu lugar de “sombras tênues”, faremos uma incursão em sua história a fim de situar os estudos que hoje têm a mulher como foco.

1.2 – Mulheres: História e memória

Teriam as mulheres uma história? Essa é a pergunta que Michelle Perrot faz em seu livro *As mulheres ou os silêncios da História* (2005) e esse questionamento é repetido em *Minha história das mulheres* (2007) “Será que as mulheres têm uma história?” (PERROT, 2007, p. 16). Embora o questionamento hoje nos pareça estranho, a dúvida é compreensível, se considerarmos a trajetória feminina nos mais diferentes setores da sociedade. Embora a mulher tenha conseguido se fazer presente em vários locais onde sua presença era proibida, ainda subsistem “muitas zonas mudas” (PERROT, 2005, p. 9) na memória e na História, que sempre estiveram associadas aos feitos e conquistas masculinos.

Por que as mulheres não pertenceriam à história? Tudo depende do sentido que se dê à palavra “história”. A história é o que acontece, a sequência de fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o relato que se faz de tudo isso. Os ingleses distinguem *story* de *history*. As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal. (PERROT, 2007, p. 16)

De fato, a história narra os acontecimentos relevantes à humanidade, mas não inclui as mulheres. As vozes que constroem essa narrativa são predominantemente masculinas e antes do século XIX, essa predominância corresponde à quase totalidade.

Daniela Auad (2003) também chama a atenção para o fato de grandes transformações sociais contarem com intensa participação feminina, sem jamais figurarem nos livros de história. Segundo a autora, já na Revolução Francesa, as mulheres eram atuantes politicamente e, em plena Revolução, Olympe de Gouges publica, em resposta à *Declaração dos Direitos do Homem e do cidadão*, a *Declaração dos Direitos da Mulher e*

¹³FONTE:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/HorizontesAntropologicos/article/viewFile/2588/1889>.

da Cidadã (1971), documento rejeitado pelo grupo que liderava a Revolução. Os ideais de Igualdade, Liberdade e Fraternidade limitavam-se aos homens. As mulheres chegaram a ser acusadas de ser contra a revolução. Olympe de Gouges foi guilhotinada em 1793, acusada de querer ser um homem de Estado, esquecendo as virtudes de seu sexo. Isso é apenas um exemplo de como o relato histórico se dá por meio de vozes masculinas.

À mulher foi concedido o silêncio, por tantas vezes recomendado como norma de conduta e sinal de boas maneiras, afirma Michelle Perrot¹⁴ (2005). Ele é uma forma segura de evitar que as mulheres digam bobagens ou cometam indiscrições. A mulher em silêncio garante a ordem de determinadas sociedades. Ser bela e calar a boca eram dois critérios importantes, segundo a autora a serem observados em uma moça casadoira. Sua intervenção em espaços públicos é comparada à histeria do grito e as atitudes barulhentas como conduta das mulheres de “vida fácil”. (PERROT, 2005, p. 10)

Esse silêncio não se limita apenas à fala. “As mulheres são feitas para esconder sua vida” (PERROT, 2005, p. 10). Para que isso fosse possível, o acesso ao livro e à escrita lhes foi por muito tempo negado, pois ao usufruir dessa forma de comunicação, a elas seria possível não só mostrar suas vidas, como atingir interlocutores mais diversificados e distantes seja no tempo ou no espaço. Algumas conseguiram burlar essas proibições, e certamente interferiram nos acontecimentos, chegando a fazer de seus silêncios uma arma.¹⁵ Mas a ausência de informações a respeito delas dificulta sua inserção na história.

Porque elas aparecem menos no espaço público, objeto maior da observação e da narrativa, fala-se pouco delas e ainda menos caso quem faça o relato seja um homem que se acomoda com uma costumeira ausência, serve-se de um masculino universal, de estereótipos globalizantes ou da suposta unicidade de um gênero: A MULHER. (PERROT, 2005, p. 11)

¹⁴ Nosso *corpus* teórico pode ser lido como muito relacionado à figura das mulheres europeia. No entanto, apesar de sabermos que a mulher latino-americana e, por sua vez, a brasileira nem sempre vão se encaixar ao modelo europeu, acreditamos que certos argumentos levantados pelas autoras que utilizamos nesta dissertação são fundamentais para o desenvolvimento de nossa pesquisa e para a leitura aqui empreendida.

¹⁵ Embora a ênfase aqui seja dada às mulheres que silenciaram, tanto na fala quanto na escrita, várias autoras driblaram esse silêncio e conseguiram uma inserção na Literatura, no Jornalismo e em várias outras áreas do conhecimento. Alguns exemplos de autoras que superaram as proibições impostas às mulheres pela sociedade de sua época serão apresentados no item 1.3 – Do feminismo aos estudos de gênero, onde faremos um breve relato do feminismo apresentando nomes que se destacaram na literatura e na imprensa.

Dessa forma, a inserção da mulher na história deve driblar um imenso bloco de representações¹⁶, já que quem conta a história, na maioria das vezes é um homem. Sendo assim, as mulheres que aparecem em seu discurso são produto de como ele as imagina. Isso impede que conheçamos os verdadeiros desejos e opiniões femininas e os traços de suas vidas narrados por elas mesmas.

Elas são descritas, representadas, desde o princípio dos tempos, nas grutas, da pré-história, onde a descoberta de novos vestígios das mulheres é uma constante, e chegando à atualidade, nas revistas e peças publicitárias contemporâneas. Os muros e as paredes estão saturados de imagens de mulheres. Mas o que se diz sobre sua vida e seus desejos? (PERROT, 2007, p. 24)

Historiadores da antiguidade e da Idade Média como Paul Veyne, Georges Duby, e Françoise Frontisi-Ducroux já mencionavam a dificuldade em lidar com o excesso de imagens femininas e esse último, afirma ser impossível chegar a qualquer conclusão sobre a condição das mulheres a partir da maioria das obras de períodos mais antigos, pois o que se vê aí são construções do imaginário dos homens. Duby acrescenta que os homens transformam as mulheres em espectadoras mais ou menos submissas de si mesmas e que ainda hoje, é um olhar de homem que se lança sobre a mulher e se esforça para reduzi-la ou seduzi-la. (PERROT, 2007, p. 24)

Diante dessa imensidão de imagens que mais revelam o imaginário masculino, do que a vida das mulheres, Perrot questiona que tratamento é possível dar a essas informações. Obviamente não se pode tomar uma dessas construções masculinas e tratá-la como retrato fiel da realidade das mulheres de determinada época, mas é possível, ao menos perceber de que maneira elas eram representadas, que lugar ocupavam nas artes e como eram percebidas. Inclusive, o presente trabalho é mais dedicado à análise dessas construções a partir do imaginário masculino, do que propriamente à discussão da condição da mulher em determinado tempo e lugar.

Historicamente, seus traços são apagados e outras vezes mascarados. Isso ocorre na arte, nos documentos oficiais e, até mesmo, nas estatísticas, que, na maioria das vezes, são assexuadas. Grande parte dos recenseamentos, até o século XIX, tomavam apenas os dados dos chefes de família,

¹⁶ Trataremos desse termo mais adiante.

As estatísticas agrícolas enumeram os ‘chefes de exploração’ sem detalhar o sexo, que supõe obrigatoriamente masculino, como o dos ‘trabalhadores diaristas’, entre os quais havia tantas serventes. As mulheres de agricultores e artesãos, cujo papel econômico era considerável, não são recenseadas, e seu trabalho, confundido com as tarefas domésticas e auxiliares torna-se assim invisível. Em suma, as mulheres não ‘contam’. (PERROT, 2005 p. 11)

Por não contarem estatisticamente, elas também desaparecem historicamente. Acabam não figurando os principais registros dos quais se valem os historiadores na pesquisa de determinada época ou região. Tanto arquivos públicos quanto privados limitam-se à conservação dos registros biográficos dos ‘grandes homens’. Seja por suas famílias ou seus herdeiros indiferentes à importância da atuação feminina, “ou até mesmo pelas próprias mulheres, pouco preocupadas em deixar traços de seus eventuais segredos. Por pudor, mas também por autodesvalorização, elas interiorizavam de certa forma o silêncio que as envolvia”. (PERROT, 2005, p. 13)

Nos últimos anos, porém, há um crescente interesse pela quebra desse silêncio e o consequente resgate de elementos que possam caracterizar a existência feminina ao longo da história. Para aqueles que se interessam em ouvir suas vozes há inúmeras fontes sejam em bibliotecas, nos vários materiais impressos ali encontrados, seja nos arquivos públicos ou privados.

Nos arquivos públicos, há rica fonte de informações junto à polícia e também no meio jurídico. As mulheres deixam suas marcas, principalmente após os séculos XVII e XVIII, quando o desejo de manter a ordem pública tornou-se uma obsessão.

Comerciantes determinadas, domésticas hábeis, esposas em fúria, moças casadoiras ‘seduzidas e abandonadas’ ocupam lugar central de histórias do cotidiano que expressam conflitos, situações familiares difíceis, mas também a solidariedade, a vitalidade de pessoas humildes que tentam de tudo para sobreviver no emaranhado da cidade. (PERROT, 2007, p. 26)

Nesse período em que a ordem da cidade ocupava lugar central nas preocupações do poder público, a atitude das mulheres que interferiam na rotina tanto pública quanto doméstica acabava sendo casos de polícia e de longos processos judiciais. Nessa época os registros jurídicos eram menos impessoais que na atualidade. Sendo assim, por meio deles é possível também acessar a vida privada dos casais e das mulheres. Mais da metade dos

processos desse tipo movidos na França entre 1870 e 1930 tinham as mulheres como personagens principais que reagem ao ciúme masculino. Mesmo na análise de tais documentos, é possível perceber o vazio de suas falas, registradas por homens (policiais ou comissários) que se esforçavam por traduzi-las. “Percebem-se as reticências, a imensidão do não-dito. Sente-se o peso de seu silêncio”. (PERROT, 2007, p. 27)

Outra fonte de onde se pode extrair informações sobre as mulheres são os arquivos privados, organismos criados para receber o excesso de materiais que transbordam dos arquivos públicos e que estão menos relacionados à vida política do que esses. Nos arquivos privados predominam três tipos de textos, todos eles, formas de escrita pessoal: autobiografia, diário íntimo e correspondência. Esses três gêneros não são especificamente femininos, mas acabaram sendo mais utilizados por elas devido ao seu caráter privado. São textos íntimos, em sua maioria, produzidos à noite, no silêncio do quarto; seja para registrar suas opiniões, falar de si mesmas ou para responder às correspondências que recebiam.

Em relação à autobiografia, poucas vezes, as mulheres se aventuraram nesse gênero. Isso, possivelmente porque acreditam que suas vidas não são importantes e muito menos motivo de registro. Geralmente são homens de vida pública que resolvem dedicar-se ao registro de seus feitos e, constantemente, voltam-se para seu passado evocando aquilo que merece destaque. As mulheres, por sua vez, o fazem raramente, pois suas vidas estão constantemente associadas ao ambiente privado, onde não há grandes conquistas, povoadas apenas por fatos corriqueiros que nem merecem ser preservados. Até o século XIX, a mulher só escrevia sobre sua própria vida, se fosse para citar os grandes homens com os quais conviveu, ou seja, para mostrar o outro lado de algum personagem público.

A carta já é um texto mais feminino. As mulheres sempre a utilizaram. Sejam as mães para manter contato com os parentes, com os filhos que moram longe, ou as moças solteiras para se comunicarem com seus namorados. A imagem de uma mulher lendo uma carta é uma imagem “poética”, pois a carta toma o lugar daquele que a escreveu. Talvez por isso, ela seja mais tolerada. Ela substitui ou adia o encontro, sendo por isso, menos perigosa. No entanto, as cartas pessoais raramente são publicadas, a menos que façam parte da vida de algum homem público de grande importância ou que sejam testemunhos de algum fato

histórico de grande repercussão. Mais uma vez, a ideia recorrente de que o fato particular não merece importância, sendo desnecessária sua publicação e até mesmo a preservação.

O diário íntimo é a terceira forma de registro feminino citada por Perrot. Ele era estimulado às moças de boa educação tanto pelas Igrejas Católicas quanto pelas protestantes que viam nessa forma de escrita um momento importante de introspecção, espécie de ‘exame de consciência’. Geralmente, o diário é escrito pelas mulheres apenas enquanto estão solteiras. Com o casamento, perde-se a privacidade do registro individual interrompendo esses momentos de solidão consigo mesma.

Resgatar informações aí contidas não é nada fácil, pois embora esse tipo de registro fosse comum, incomum era a sua preservação. Guardar suas memórias, preservá-las ou mesmo publicar coisas tão íntimas, não são atitudes femininas. Os mais jovens interessavam-se pela vida dos grandes homens, não pelas mulheres de suas famílias.

É por isso que prevendo a negligência ou mesmo a zombaria de herdeiros, muitas mulheres, no outono de suas vidas, punham suas coisas em ordem, selecionavam a correspondência, queimavam as cartas de amor – ainda mais quando havia risco de que atentassem contra sua honra – destruíam seu diário, testemunha de emoções, esperanças e sofrimentos passados que convinha fazer calar. Para que se expor inutilmente à curiosidade indelicada ou à incompreensão de olhares indiscretos? (PERROT, 2007, p. 30)

No século XX, porém esse quadro se altera. Com a inserção da mulher no espaço público a vida de muitas delas passou também a ser de interesse público. Nesse contexto, houve um crescente interesse de mulheres (algumas delas feministas) na criação de arquivos que evitassem o esquecimento e a dispersão de informações acerca de suas vidas.

Saindo dos arquivos e passando às bibliotecas, as mulheres estão presentes nesse espaço, seja nos livros que falam delas – romances em que aparecem como personagens –, seja como escritoras. Demonstrando uma quebra de barreira e de silêncio que durante tanto tempo permeou suas vidas enquanto eram mantidas longe da leitura e da escrita. Os conventos tiveram importante papel no acesso das mulheres à escrita. E isso se intensificou a partir do século XIX, com as primeiras manifestações feministas. A partir daí, o caminho para as mulheres que escrevem estava definitivamente aberto. Além do acesso ao universo da escrita, o feminismo propiciou, obviamente, inúmeras outras conquistas. Pensar a história das mulheres ficou bem mais fácil a partir daí.

1.3 – Do feminismo aos estudos de gênero

Iniciamos o tópico anterior questionando, por meio de uma pergunta de Michele Perrot, a existência da História das mulheres. Neste, faremos um breve relato dessa história a partir de Scott, Auad e Duarte. Perceberemos, na análise da história do feminismo, a possibilidade de constatar que, embora Perrot afirme ser a presença feminina o silêncio da história, muitas mulheres driblaram esse silêncio e conseguiram deixar seu nome e suas conquistas para gerações posteriores. Nesse tópico também perceberemos como a luta feminista passou por várias fases chegando ao estágio atual, onde inserimos a presente pesquisa.

Segundo Scott (1992), a história das mulheres aparece como um campo mais definível a partir da segunda metade do século XX e, embora ainda haja muito a conquistar em relação “à posição a elas concedida pelas universidades e pelas associações disciplinares, parece não haver mais dúvida de que a história das mulheres é uma prática estabelecida em muitas partes do mundo”. (SCOTT, 1992, p. 63). E acrescenta que embora nos EUA o crescimento desse ramo da história seja mais evidente, é possível perceber também em outros países uma intensa participação no movimento da história das mulheres.

Utilizo o termo ‘movimento’ deliberadamente para distinguir o fenômeno atual dos esforços anteriormente disseminados por alguns indivíduos para escrever o passado sobre as mulheres, para sugerir algo da qualidade dinâmica envolvida nos intercâmbios no nível nacional e nos interdisciplinares pelos historiadores das mulheres, e ainda, para evocar as associações com a política. (SCOTT, 1992, p. 64)

Para Scott, a associação entre história das mulheres e política é fundamental para a compreensão desse movimento. Ela apresenta de maneira genérica uma narrativa que coloca a política feminista, situada por volta da década de 1960, como ponto de partida dos estudos desse campo. Nessa fase, as ativistas feministas reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas, demonstrasse a atuação das mulheres e inspirasse ações de luta. O vínculo entre feminismo e política neste contexto seria muito intenso, segundo a narrativa de Scott. Mais tarde, na década de 70, ocorreria a ruptura entre política e história das mulheres e a luta teria ampliado, ganhando outros contornos. Nessa fase, relatar a história das mulheres consistia em resgatar o máximo possível de traços da existência das mulheres

do passado. O desvio do feminismo para o Gênero, na década de 80 foi o que garantiu, segundo Scott, que os estudos sobre a mulher ganhassem seu próprio espaço, “pois Gênero é um termo aparentemente neutro, desprovido de propósito ideológico imediato”. (SCOTT, 1992, p. 65)

Essa narrativa sofre variações dependendo de quem narra e Scott acrescenta que para uns essa evolução da política para a teoria é vista positivamente, por representar um resgate da história com um enfoque específico nas mulheres. Para outros, porém, esse desvio para o gênero e para a teoria é visto principalmente como marca de despolitização do movimento. Scott alerta para a necessidade de se lançar um olhar mais crítico à narrativa apresentada acima por dois motivos: porque ela não aconteceu de forma tão linear e também porque representa mal a relação entre o movimento feminista e a política.

Embora a história das mulheres esteja certamente associada à emergência do feminismo, este não desapareceu, seja como uma presença na academia ou na sociedade em geral, ainda que os termos de sua organização tenham mudado. Muitos daqueles que usam o termo gênero, na verdade se denominam historiadores feministas. (SCOTT, 1992, p.65)

Essa afirmação de Scott dialoga com o questionamento de Auad que abre esse capítulo segundo o qual o termo feminismo estaria em desuso ou seria um termo obsoleto. Scott acrescenta que muitos daqueles que escrevem a história das mulheres estão imbuídos de um esforço político, para desafiar a autoridade dominante não só na sociedade como também dentro das universidades, sendo assim, a história das mulheres contada de forma linear e partindo da política em direção à teoria, nada mais é que uma grande simplificação, pois os momentos históricos não possuem uma divisão tão marcada quando apresentado logo acima. Se por um lado o esforço teórico se confunde com a luta política, por outro as denominações distintas também podem pertencer ao mesmo momento histórico, com isso, os termos gênero e feminismo pertencem ao mesmo campo semântico, embora um e outro apresentem nuances que os identificam mais com um ou outro momento histórico.

Constância Lima Duarte (2002), ao narrar a história do feminismo, não faz a mesma separação entre teoria e política. Segundo a autora, há poucas fontes de consulta acerca da história do feminismo e a maior parte desses materiais enfatiza apenas os anos 30 e a luta

pelo voto ou os anos 70 com conquistas mais recentes. Há muito mais que isso a ser observado, especialmente no que diz respeito à relação entre mulher e literatura, tema que nos interessa aqui.

Em sua narrativa, a luta feminista tem início nas primeiras décadas do século XIX, “momento em que as mulheres despertam do sono letárgico em que jaziam” (DUARTE, 2002, p. 197). Nesses dois séculos de história, é possível destacar pelo menos quatro momentos importantes da luta feminista.

Longe de serem estanques, tais momentos conservam uma movimentação natural em seu interior, de fluxo e refluxo, e costumam, por isso ser comparados a ondas, que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente) se avolumam em direção a um clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar. (DUARTE, 2002, p. 197)

Essa estrutura em “ondas” de que fala Duarte está em conformidade com a não linearidade da história do feminismo expressa por Scott, embora as duas falem de pontos de vista e de lugares de enunciação diferentes. Enquanto Scott relata o feminismo norte-americano, Duarte se refere ao mesmo movimento no Brasil. Em ambos os casos a narrativa não foi composta por momentos estanques que apenas se sucederam. Pensando a onda como metáfora dos acontecimentos mais notáveis, é possível compreender que, embora tenham se destacado, tais fatos estavam rodeados por movimentações históricas intensas e que foram marcados por avanços e retrocessos.

Os quatro momentos-onda foram divididos conforme a década em que determinadas reivindicações estiveram mais próximas da concretização de suas bandeiras. São elas: 1830, 1870, 1920 e 1970. Scott enfatiza apenas os dois últimos momentos e Duarte chama a atenção para o fato de haver entre uma e outra onda quase 50 anos de diferença, período em que ocorreram inúmeros movimentos menos intensos para que os esforços fossem somados até ganhar novo fôlego e conquistar as próximas metas.

A primeira onda, data do início do Século XIX, período em que as mulheres brasileiras viviam presas em seus lares, imersas numa “rígida indigência cultural” (DUARTE, 2002, p. 198). A primeira bandeira levantada então era a reivindicação do direito básico de aprender a ler e escrever. A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas

femininas data de 1827, até então havia poucos convento que educavam as mulheres para o casamento e algumas iniciativas isoladas de famílias que educavam suas filhas em casa, com a contratação de professoras particulares. Nesse período, apenas o desejo de ser escritora, de viver da escrita, já indicava um comportamento feminista na medida em que o simples desejo de escrever já representava uma subversão à ordem vigente. Nessa primeira onda, surgiram os primeiros jornais e periódicos escritos por mulheres e dirigidos a elas. A temática de tais trabalhos não poderia ser outra senão uma afirmação da capacidade e intelectualidade femininas.

A segunda onda é o momento da expansão da leitura e da escrita além dos primeiros passos em direção ao voto feminino. Essa onda, que ocorre por volta de 1870, caracteriza-se pelo imenso número de jornais e revistas feministas editados no Rio de Janeiro e em outras capitais brasileiras. Trata-se, portanto de um movimento mais jornalístico do que literário. Dentre os periódicos dedicados exclusivamente ao público feminino, é possível destacar *O sexo feminino* (1870-1896), editado no Rio de Janeiro e dirigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz, que depois da Proclamação da República passa a chamá-lo de *O Quinze de novembro do Sexo Feminino*. Também editados no Rio, surgiram os jornais *O Domingo* (1873) *O Jornal das Damas* (1873) e *A Família* (1888-1897). Fora do Rio de Janeiro também houve iniciativas femininas quanto à criação de materiais impressos destinados às leitoras brasileiras. Em Porto Alegre, publicou-se *O Carimbo* (1884-1944) e, em São Paulo, a revista *A Mensageira* (1897-1900).

Foi durante a segunda onda que apareceram as primeiras notícias de mulheres brasileiras fazendo cursos superiores dentro e fora do país. A cada médica, advogada ou outra profissional formada, a imprensa feminista tratava logo de dar destaque a mais essa conquista. Em contrapartida, a literatura, o teatro, a imprensa masculina tratava logo de ridicularizar a profissionalização feminina alegando que seria impossível uma mulher cuidar da casa e dos filhos e exercer uma profissão. Essa resistência era mais comum em relação às moças da classe média ou alta, pois aquelas que pertenciam às camadas mais populares estavam liberadas para trabalhar nas fábricas como operárias ou em casas de família. A imprensa feminina, nesse contexto, tinha a importante função de estabelecer esse contraponto em relação à crítica masculina disseminada na grande imprensa nacional. Após tantas conquistas e críticas que marcaram a segunda onda, é de se esperar que a

terceira tenha uma amplitude e força redobradas, pois o desejo feminino por igualdade já estava expresso e a oposição também já havia sido colocada.

A terceira onda é um momento bastante intenso da luta feminista. Muitos autores, inclusive Scott, consideram que esse é o ponto de partida da luta feminista, mas como pudemos perceber muitas iniciativas já vinha ocorrendo dentro e fora do Brasil.

O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas que clamam pelo direito ao voto, ao curso superior e à emancipação no campo do trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias. (DUARTE, 2002, p. 207)

Um nome que se destaca, nessa terceira onda é o de Berta Lutz (1894-1976) que depois de estudar Biologia na Sorbone, torna-se uma das principais lideranças feministas especialmente no que concerne à luta pelo direito ao voto. Ela escreveu muito sobre a luta feminista em jornais e revistas e defendia “a criação de uma associação para canalizar todos os esforços isolados.” (DUARTE, 2002, p. 207). Com esse pensamento, fundou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que durou quase cinquenta anos e teve alcance em grande parte do território nacional. Quem esteve ao lado de Bertha nessa luta foi Maria Lacerda de Moura (1887-1945), que defendia a instrução como principal fator de emancipação feminina.

A década de 20, exatamente durante essa terceira onda feminista, foi um momento bastante favorável para o movimento de mulheres. Nessa fase, viu-se destacar duas vertentes do feminismo bastante opostas. A primeira era um movimento burguês e bem comportado que ocupava a grande imprensa com inflamadas reivindicações e a segunda, era um movimento anarco-feminista que defendia a emancipação feminina nos mais variados aspectos da vida social, mas discordavam quanto ao sufrágio universal.

O estado pioneiro no voto feminino foi o Rio Grande do Norte, que deu esse direito às mulheres em 1927, enquanto o restante do território nacional só contaria com esse direito em 1932, quando Getúlio Vargas através do novo Código Eleitoral concede igualdade de direitos entre homens e mulheres excluindo os analfabetos, mas logo em seguida, esse presidente suspende as eleições e as mulheres só poderão exercer seu direito em 1945.

A quarta onda ocorre nos anos setenta, fase de mudanças radicais, em que o país vira palco das mais profundas modificações no que concerne ao comportamento feminino. 1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher, logo estendido por todo o decênio (1975-1985), em decorrência do número exorbitante de metas e de esforços por driblar a discriminação.

Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Mas ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. (DUARTE, 2002, p. 214)

Nesse período, a luta da mulher era pelo direito ao domínio sobre seus corpos e suas vidas. O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a fazer parte das políticas públicas e os métodos anticoncepcionais tornam-se grandes aliados das mulheres que passam a ter mais direito ao prazer desvinculando o sexo da maternidade e do compromisso com o casamento. Se a instituição do casamento¹⁷ foi o elemento para que se estabelecesse a dominação da mulher pelo homem, o surgimento da pílula anticoncepcional foi o marco para sua libertação sexual.

Foi nessa fase que a participação da mulher no mercado de trabalho e no campo político, literário e acadêmico ganhou proporções nunca antes alcançadas. No final da década de 1970 e início da década seguinte os estudos sobre a mulheres foram institucionalizados, tornando-se um campo de pesquisa legítimo dentro da academia.

É dessa época a criação do Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da ANPOCS, e do grupo de trabalho Mulher na Literatura, da ANPOLL; assim como a criação do NEM – Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ; do NEM – Núcleo de Estudos interdisciplinares sobre a Mulher, na UFBA; do NELM – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura, da UFRJ; e do NEMGE – Núcleo de estudos da Mulher e das relações de Gênero, da USP; entre muitos outros que se multiplicaram nas diferentes instituições de ensino superior, enfrentando resistências e desconfianças para cumprir a função de agregar os/as interessados/as na temática, promover o desenvolvimento da pesquisa e do estudo de temas relevantes para as mulheres, e principalmente, impulsionar a publicação de trabalhos para preencher a enorme carência bibliográfica de que todos ressentiam. (DUARTE, 2002, p. 216-217)

¹⁷ Como afirmou Auad no tem 1.1.

É durante essa quarta onda feminista que o termo *estudos de gênero* ganhará popularidade e aceitação, como veremos a seguir. O crescimento na academia dos estudos nessa área irá favorecer maiores reflexões sobre a própria constituição da categoria Mulheres. Como grande parte das reivindicações feministas já havia sido atendida, após os anos noventa, muita gente considera que estaríamos vivendo uma fase pós-feminista, momento em que o feminismo é colocado como algo obsoleto ou ultrapassado. Duarte menciona que se o prefixo do termo pós-feminista indicar sua superação, ela não concorda que o momento atual mereça tal título.

Em tempos de globalização selvagem, em que os saberes instituídos parecem ter a textura da areia movediça, tal seu caráter difuso e maleável, feministas continuam assimilando novidades trazidas do exterior, subdivididas em interesses fragmentados das comunidades acadêmicas, e permitem que o feminismo saia dos holofotes e se dilua em meio aos estudos culturais ou estudos gays. (DUARTE, 2002, p. 217)

Os estudos sobre a mulher ganham novos contornos a partir dos anos noventa, com a inserção da categoria de gênero. Não se sabe se a partir daí iniciou-se uma nova onda feminista, se haverá uma quinta onda nem que proporção terá. A inserção do gênero como categoria de estudo terá fundamental importância para que os estudos sobre a mulher ganhem novos contornos. A importância dessa categoria será desenvolvida no tópico a seguir.

1.4 – O gênero como categoria Social

No item anterior, percebemos que a noção de gênero não permeou toda a luta e discussão feminista. Vimos que para alguns autores, esse campo do saber parte da política para a teoria, onde se localizaria o conceito de gênero, categoria que tem mais aceção teórica do que política. Neste item, adentraremos nesse conceito e veremos em que medida ele contribui para os estudos sobre a mulher.

Heleieth Iara Bongiovani Saffioti (2004) afirma que, diferentemente do que se pensa, quem cunhou o termo *gênero* não foi uma mulher. Foi Robert Stoller (1968), embora tenha faltado à Simone de Beauvoir apenas a palavra, pois em sua célebre frase “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, ela consegue sintetizar bem o conceito de gênero que surgiria

depois. Mesmo que Stoller o tenha utilizado, somente por volta de 1975, com Gayle Rubin, o termo *estudos de gênero* ganharia popularidade e aceitação.

Conforme afirmou Rubin em 1975, um sistema de sexo/gênero consiste numa gramática, segundo a qual a sexualidade biológica é transformada pela atividade humana, gramática esta que torna disponíveis os mecanismos de satisfação das necessidades sexuais transformadas. (SAFFIOTI, 2004, p. 108). Mesmo que, historicamente, a hierarquização das categorias de gênero fosse uma realidade à época de Rubin, essa autora menciona apenas relações de gênero igualitárias e contrapõe o termo patriarcado ao sistema sexo/gênero. Enquanto o primeiro aponta a opressão como algo inerente ao sexo feminino, “o sistema sexo/gênero aponta para uma não-inevitabilidade da opressão e para a construção social das relações que criam este ordenamento”. (SAFFIOTI, 2004, p. 108). Saffiotti menciona que o artigo de Rubin tem seu mérito como porta de entrada para os estudos de gênero, pois ela já percebia a necessidade de criação de uma categoria que fundisse sexo e gênero sem os colocar em posições divergentes ou dicotômicas.

A elaboração social do sexo (SAFFIOTTI, 1996 A) deve mesmo ser ressaltada, sem, contudo, gerar a dicotomia sexo e gênero, um situado na biologia, na natureza e outro, na sociedade, na cultura. É possível trilhar caminhos para eliminar essa dualidade. Algumas poucas teorias já formuladas têm tratado de fugir das categorias cartesianas, com certo êxito. Um grande contingente de feministas, mulheres e homens, têm combatido o raciocínio dualista, o que já representa algo. (SAFFIOTI, 2004, p. 108)

A autora defende que sexo e gênero sejam considerados uma unidade, pois não existe uma sexualidade biológica, definida *a priori* sem relacionar-se com o contexto social em que é exercida, ou seja, mesmo a categoria biológica só ganha os seus devidos contornos quando inseridas em determinado contexto social. Saffiotti também menciona Joan Scott, autora que teve grande importância para a disseminação do conceito de gênero no Brasil.

Já no fim dos anos 1980, circulava uma cópia xérox do artigo de Joan Scott (1983, 1988). Traduzido em 1990, no Brasil, difundiu-se rápida e extensamente. O próprio título do trabalho em questão resalta o gênero como categoria analítica, o que também ocorre ao longo do artigo.¹⁸ (SAFFIOTI, 2004, p. 109)

¹⁸ O artigo ao qual Saffiotti faz referência é: SCOTT, Joan W. (1986) Gender: A Useful Category of Historical Analysis, *American Historical Review*, Vol.91, nº5. Também publicado em HEILBRUN, Carolyn G., MILLER Nancy K. (orgs). *Gender and the Politics of History*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1988. p. 28-50.

O referido texto foi mais um passo importante para a consolidação do termo gênero. Embora dicionários e gramáticas confundam sexo e gênero, as autoras defendem que é possível até mesmo utilizar *categorias de sexo*, para referir-se a homens e mulheres como grupos diferenciados. A isso a gramática denomina gênero masculino e feminino, “apesar do gênero dizer respeito às imagens que a sociedade constrói desses mesmo masculino e feminino” (SAFFIOTI, 2004, p. 110). Sendo assim, o que o termo gênero traz de novo é que não se restringindo à questão anatômica nem a colocando como imutável, semanticamente ele traz “uma recusa do essencialismo biológico” (SAFFIOTI, 2004, p. 110), ou seja, o destino de uma pessoa e suas escolhas não se limitam apenas àquilo que é permitido à sua anatomia, mas há relações sociais permeando suas escolhas. No entanto, deve-se ter cautela para que a inclusão do caráter social nesse conceito, não acabe por limitá-lo de uma outra forma.

A Interpretação do caráter relacional do gênero, todavia, deixa muitas vezes a desejar. Com efeito, se para esta vertente do pensamento feminista gênero é exclusivamente social, a queda no essencialismo social é evidente. E o corpo? O ser humano deve ser visto como uma totalidade, na medida em que é uno e indivisível. (SAFFIOTI, 2004, p. 110)

O que Saffioti destaca nesse texto, é que não se pode desvincular o social do biológico, pois o que se pretende não é criar dicotomias sexo-biológico, gênero-social, mas sim ampliar essas categorias a fim de demonstrar que o indivíduo é múltiplo e, por isso, é definido tanto por sua natureza, quanto pelo contexto em que está inserido. E defende que não basta substituir sexo por gênero e reconhecer este último em suas dimensões analítica e histórica sem que isso represente uma inflexão no pensamento. A ideia é que se possa incluir essa categoria também nos estudos sobre a mulher, sem que isso represente perda para esse campo de pesquisa.

Saffiotti contesta Scott, que “acusa um caráter descritivo do conceito de gênero, usado como substituto de mulheres: gênero não implica, necessariamente desigualdade ou poder nem aponta a parte oprimida.” (SAFFIOTI, 2004, p. 112), mas para Saffiotti é exatamente aí que está a vantagem do uso desse conceito. Por não apontar a parte oprimida, o conceito de gênero deixa livre a direção do vetor da dominação permitindo não só a mudança de direção desse vetor, mas a própria extinção da dominação. E encerra sua crítica à Scott

mencionando uma certa ambiguidade de seu pensamento, pois ao contestar o patriarcado, essa autora afirma que o termo carrega um certo determinismo biológico como se o lugar frente à dominação fosse definido biologicamente, mas diante do gênero, que não carrega esse mesmo problema, a autora também o contesta afirmando que este não deixa claro de que lado está o poder. Por esse motivo, Saffioti afirma que a autora norte-americana não deixa claro seu próprio posicionamento. E encerra suas considerações com uma ressalva: “Sem dúvida, é notável a contribuição de Scott. Todavia, dada a ambigüidade que perpassa seu texto, assim como certos compromissos por ela explicitados, seria mais interessante discutir suas idéias que colocá-las em um pedestal.” (SAFFIOTI, 2004, p. 113)

Tereza de Lauretis (1994) aprofunda ainda mais na discussão. Segundo essa autora, a noção de Gênero como diferença sexual foi predominante durante as décadas de 60 e 70, mas essa abordagem acaba se constituindo em uma limitação, ou mesmo uma deficiência do pensamento feminista. Limitando-se à diferença sexual, a mulher acaba por se tornar uma mera diferença do homem, sendo o masculino a matriz e o feminino a ‘diferença’. Se esses conceitos continuam sendo colocados nesses termos, mesmo a crítica ao patriarcado, esboçada pelo pensamento feminista, permanece amarrada ao próprio patriarcado, colocando-o como o discurso fundador das discussões de gênero.

Lauretis apresenta duas limitações principais do conceito de gênero como diferença sexual. A primeira é que, ao considerar as categorias de gênero como diferenças sexuais, há uma tendência a se fazer uma “oposição universal do sexo” (LAURETIS, 1994, p. 207), ou seja, a mulher como diferença do homem com ambos universalizados. Sendo assim, não é possível diferenciar as mulheres entre si e menos ainda os homens. Esse conceito de gênero como diferença sexual impediria, por exemplo, um estudo diferenciado das mulheres ocidentais, mulheres indígenas ou africanas, pois a diferença que há entre elas, sem dúvida não se limita à questão sexual.

A partir dessa perspectiva não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher ou, personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (LAURETIS, 1994, p. 207)

A segunda limitação do conceito de gênero como diferença sexual para o discurso feminista, é que esse discurso busca uma contraposição ao patriarcado, mas enquanto

desconsidera o caráter multifacetado do sujeito, ele permanece preso ao próprio patriarcado. Dito de outra maneira, se o pensamento feminista busca algo que vá além da simples oposição homem/mulher, é necessário que sua noção de sujeito seja expandida. Seria necessário reconhecer que há várias relações permeando a constituição do sujeito, reconhecido por Lauretis como:

[...] um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito 'engendrado' não só na experiência de relações de sexo, mas também de raça e de classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único e contraditório em vez de simplesmente dividido. (LAURETIS, 1994, p. 208)

Isso significa que para se admitir a constituição desse novo tipo de sujeito, múltiplo, multifacetado, formado por várias dimensões sociais, é necessário um conceito de gênero que não esteja tão ligado à diferença sexual a ponto de se confundir com ela, ou mesmo a ponto de que ser apenas incluído nela, ou seja, “a imbricação de gênero e diferença sexual precisa ser desfeita e desconstruída.” (LAURETIS, 1994, p. 208)

Para isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana que vê a sexualidade como uma ‘tecnologia sexual’; desta forma, propor-se-ia que também o gênero como representação, e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (LAURETIS, 1994, p. 208)

A autora deixa claro que seu ponto de partida foi Foucault, para quem a sexualidade não existe *a priori* nos corpos, mas se constitui como produto de um certo conjunto de tecnologias sociais e aparatos biométicos. Embora ela concorde com suas ideias, pretende ampliá-las na medida em que o filósofo não considera os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e Lauretis faz exatamente o contrário focando seu estudo nas considerações sobre o gênero. Para conceituar gênero, a autora faz quatro proposições:

1.4.1 – O gênero é uma representação

A primeira delas afirma que o “gênero é uma representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais tanto sociais quanto subjetivas na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.” (LAURETIS, 1994, p. 209). Dito de outra maneira, embora o gênero seja uma representação, seus reflexos e implicações são reais. Ao afirmar isso, Lauretis não usa o termo representação apenas no sentido em que uma palavra, um signo representa seu referente, sendo ele um objeto, uma coisa ou qualquer outro tipo de ser.

O termo gênero é na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação, ou, se me permitirem adiantar-me para a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como classe, uma relação de pertencer; assim o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição vis-a-vis outras classes pré-constituídas. (LAURETIS, 1994, p. 210)

O que está expresso nessa primeira proposição é que o termo gênero serve não apenas para representar determinada categoria, mas também para criar uma relação entre o indivíduo e a categoria a que pertence. Ao fazer isso, o oposto também ocorre. Sendo admitido como pertencente a certa *classe*¹⁹ o sujeito também consegue se posicionar perante as outras. Seu reconhecimento, sua relação de pertencimento o posiciona também frente às demais classes às quais não pertence.

Aprofundando um pouco mais, o sistema de gênero em uma determinada cultura é formado pelas “concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados.” (LAURETIS, 1994, p. 211). Dessa forma, definir se alguém é do gênero masculino ou feminino significa inseri-lo em determinado sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Mesmo que esses valores sofram variações de cultura para cultura, ao definir o gênero dos sujeitos,

¹⁹ O vocábulo classe aqui não foi utilizado no sentido marxista do termo, pois vem acompanhado da seguinte ressalva: “Utilizo classe aqui deliberadamente, embora sem querer aqui significar classe social, pois quero preservar a acepção de Marx que vê classe como um grupo de pessoas unidas por determinantes e interesses sociais – incluindo, especialmente a ideologia – que não são nem livremente escolhidos nem arbitrariamente determinados.

estes passam a ser submetidos a um conjunto de valores políticos e econômicos de forma que passam a ocupar alguma posição hierárquica do sistema sexo-gênero.

O sistema de sexo-gênero, enfim é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. (LAURETIS, 1994, p. 212)

É possível pensar essas representações de gênero, tanto na sociedade, de um modo geral, quanto em produções como a literatura e o teatro. As implicações dessas definições serão mais bem explicitadas ao longo dos capítulos dois e três.

1.4.2 – A representação de gênero é a sua construção

A segunda proposição construída pela autora afirma que “a representação de gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.” (LAURETIS, 1994, p. 209). Esse é um ponto que muito nos interessa, pois se é verdade que a arte e a cultura contribuem para a construção das categorias de gênero, são nesses aparatos culturais também que se inserem o teatro e a literatura, objetos de análise do presente trabalho.

É interessante salientar que, para a autora, a história da construção das categorias de gênero associa-se à cultura erudita ocidental, o que significa que a mulher em outras produções não eruditas ou não ocidentais pode ter construções diversas. Acreditamos que a obra pliniana não é o que comumente se classifica como cultura erudita. Dessa forma, suas mulheres, embora apresentem traços dessas construções tradicionais, em muitos momentos também rompem com elas.

1.4.3 – A construção de gênero dá-se nos mais diferentes aparatos sociais

Na terceira proposição, a autora amplia a noção de representação social. Depois de criadas, certas representações são absorvidas e aceitas pelo sujeito como sua própria representação “e assim se torna real para ela embora seja de fato imaginária.” (LAURETIS, 1994, p. 220) Nesse aspecto, Foucault inova ao escrever o primeiro volume da História da Sexualidade, pois sustenta a tese de que a sexualidade, que normalmente era considerada como uma questão natural, particular e íntima, é de fato totalmente construída na cultura de acordo com os objetivos políticos da classe dominante.

A tecnologia sexual definida por Foucault seria então um conjunto de princípios criados exatamente pela classe dominante do final do século XVIII (a burguesia). Essa tecnologia seria baseada na elaboração de discursos sobre quatro “objetos privilegiados do conhecimento”: a sexualização das crianças e do corpo feminino, o controle da procriação e a psiquiatrização do comportamento sexual anômalo como perversão.

Esses discursos implementados pela pedagogia, medicina, demografia e economia, se ancoraram ou se apoiaram nas instituições do Estado e se consolidaram especificamente na família: serviram para disseminar e implantar, [...] aquelas figuras e modos de conhecimento em cada indivíduo, família e instituição. (LAURETIS, 1994, p. 220-221)

O que Lauretis acrescenta ao estudo de Foucault é que a tecnologia do sexo possui formas diferentes para o sujeito masculino e feminino. Não que o sexo seja diferente para homens e mulheres, mas que a construção da sexualidade assume formas diversificadas conforme o gênero. “Não estou falando da libido, que Freud disse ser apenas uma. [...] Estou falando aqui da sexualidade enquanto construção e uma (auto-) representação; e nesse caso com uma forma masculina e outra feminina.” (LAURETIS, 1994, p. 222)

Ainda que a diferença das construções sexuais seja reconhecida, os aparatos teóricos, em sua maioria androcêntricos, sempre consideram a sexualidade feminina associada à masculina. Como se esta fosse natural, espontânea e aquela apenas uma resposta ao desejo do homem. Vistas dessa forma, sem vínculo com a diferença de gênero, essas teorias e as políticas a elas associadas, também negam as relações sociais de gênero que sustentam e validam a opressão sexual das mulheres.

Mesmo os discursos que visam uma redistribuição do poder estão vinculados às relações heterossexuais e acabam reivindicando mudanças de diferença de gênero e não mudanças nas relações sociais de gênero, ou seja, limitam-se a reivindicar maior igualdade da mulher em relação ao homem. O que a autora propõe para que haja mudança na abordagem é o afastamento do referencial sempre masculino.

Acredito que para pensar o gênero (homens e mulheres) de outra forma e para (re) construí-lo em termos outros que aqueles ditados pelo contrato patriarcal precisamos nos afastar do referencial androcêntrico, em que o gênero e a sexualidade são (re) produzidos pelo discurso da sexualidade masculina. (LAURETIS, 1994, p. 227)

Em suma, o que a autora propõe neste terceiro argumento é que a construção de gênero ocorre hoje nos mais variados aparatos sociais (como literatura, teatro e cinema) e em vários discursos institucionais (como a teoria, por exemplo). Essas construções têm o poder de produzir, promover e implantar representações no que se refere ao gênero. Às margens desses discursos hegemônicos também se encontram as condições necessárias para uma construção de gênero diferente daquela que se baseia no patriarcado.

1.4.4 – A construção de gênero também se dá por meio de sua desconstrução

O quarto argumento de Lauretis, por fim, coloca a igualdade de gênero em condições ideais como um alvo fácil para os desconstrucionistas. Mediante a descentralização do sujeito, o feminismo situa-se na tensão entre o cento e seu deslocamento. Se a questão da alteridade é colocada em termos da valorização de elementos periféricos e a questão feminina é um desses elementos, seu estudo se dá exatamente nesse conflito: como falar em igualdade quando se estuda a diferença? Como perder a diferença, se é ela quem justifica as reivindicações?

Amparada por autores que se situam nos dois pólos da discussão, a autora conclui que o movimento para dentro e para fora do gênero como construção ideológica, é um movimento de vaivém entre a representação do gênero e o que essa representação exclui.

É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as

práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou nas entrelinhas, ou ao revés) dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. (LAURETIS, 1994, p. 238)

Em suma, as ideias de Tereza de Lauretis ampliam a noção de Tecnologia do Sexo defendida por Foucault na medida em que a defende desde um ponto de vista das diferenças de gênero. Com os outros elementos inseridos pela autora, o conceito de gênero é ampliado e nos servirá de subsídios para a análise que desenvolveremos ao longo dos próximos capítulos que integram esta dissertação.

CAPÍTULO 2

Construções de gênero em *Navalha na Carne* e *Quando as máquinas param*

Neste segundo capítulo, adentraremos a obra pliniana e nossa porta de entrada não será outra senão a personagem. Ela que para alguns autores está em crise (UBERSFELD, 2005) e para outros, como Décio de Almeida Prado constitui “a quase totalidade da obra teatral”. (PRADO, 2005, p. 84)

A crise da noção de personagem pode ser compreendida a partir de um avanço das análises semióticas que deixaram de considerá-la como cópia-substância de um ser. No momento em que a própria noção de sujeito encontra-se fragmentada (como já foi mencionado no primeiro capítulo) não se pode abordar as personagens (seres ficcionais) e construir suas análises como se adentrasse suas “almas”, suas “substâncias”. Não se pode transferir para o universo da criação literária a noção universal de pessoa, posto que nem a ela se atribui mais esse caráter universalizante.

Abandonar a noção clássica de personagem significa admitir que não há um sentido pré-existente ao texto dramático e que ele é afetado pelos demais elementos da encenação. Não há uma personagem textual completa e anterior à atribuição de sentidos pelo espectador.

Notemos que a recusa angustiada em abandonar a noção de personagem tem a ver também com o fato de querermos preservar a idéia de um sentido preexistente ao discurso dramático. Operação duplamente “beneficiária”: põe-se a salvo a intencionalidade da criação literária (em detrimento da produção de sentido pelo espectador) e, por outro lado preserva-se a “literatura dramática” do contágio da representação. A preexistência da personagem é uma maneira de garantir a preexistência do sentido. (UBERSFELD, 2005, p. 70)

A autora combate terminantemente essa ideia de um sentido preexistente cuja descoberta seria o centro de uma análise da personagem e acrescenta que a função dos semanticistas contemporâneos é exatamente livrar-se dos discursos prontos sobre ela, construindo uma análise mais ampla que não a isole dos outros elementos da encenação nem das demais personagens. Buscaremos, ao longo de nossa análise, uma construção de sentidos que considere a interação da personagem analisada com as demais, com o meio em que está inserida e com os outros elementos do texto, assim como defende Ubersfeld.

A autora menciona ainda que a análise de uma personagem deve ser feita sempre em relação às demais; além disso, ela apresenta pelo menos três fios condutores que devem

servir de base para o estudo de uma personagem. Sendo que toda análise que envolva a personagem teatral é uma operação complexa em que, qualquer fio condutor escolhido necessariamente será entrecortado pelos demais. E acrescenta que nenhuma análise semiológica da personagem é capaz de esgotar toda a sua complexidade de figura construída.

O primeiro fio condutor considera a personagem como lexema, ou seja, as figuras linguísticas da personagem. Para uma análise nessa direção, importa considerar se a personagem é sujeito ou objeto de determinada ação, se ela é metáfora ou metonímia de um conjunto de coisas externas ao texto, quais são as redes de conotações a ela associadas e enfim, quais os sentidos poéticos que lhe podem ser atribuídos.

O segundo fio condutor considera a personagem como indivíduo, salientando suas características em oposição ou aproximação com as outras personagens (do mesmo texto ou de outros textos). Esse tipo de análise individual serve tanto para fazer da personagem um indivíduo com alma, psique, como se fosse um sujeito propriamente dito, tanto para situá-la como um elemento de um processo histórico mais complexo. Ao longo de nossa análise, buscaremos considerar o contexto sócio-histórico no qual a personagem está inserida.

Já o terceiro fio condutor é o que se baseia na fala, ou seja, que toma a personagem como sujeito de um discurso. Entretanto, não se deve tomar as falas da personagem como fonte de todas as informações a respeito de sua construção, pois os sentimentos de um ser de papel são inatingíveis. O ponto principal de análise deve ser o “conjunto dos seus traços distintivos, suas relações com as demais personagens, em suma, sua situação de fala, que permite elucidar um discurso, afinal de contas indeterminado. Não há significância da fala fora das condições da enunciação.” (UBERSFELD, 2005, p. 83) A este terceiro fio condutor, retornaremos várias vezes ao longo deste capítulo.

Neste segundo capítulo, analisaremos dois textos plinianos que têm em comum a presença de um casal heterossexual como protagonista. *Navalha na Carne* e *Quando as máquinas param* são duas histórias em que as mulheres ali representadas possuem também

construções que ora se contrapõem e ora se aproximam entre si. É sobre essa possibilidade de aproximação entre Neusa Sueli e Nina que trataremos mais adiante.

Relembrando que os aparatos culturais (dentre eles o teatro) servem para recriar e contribuir para a construção da noção de gênero (LAURETIS, 1994), ressaltamos a importância para os estudos femininos de analisar obras em que a mulher aparece como personagem. Nesse tipo de análise, o contexto de produção também é de fundamental importância. Se a dimensão cultural interfere na produção de sentido e se as transformações culturais estão estreitamente relacionadas ao contexto, este jamais pode ser desconsiderado.

2.1 – *Navalha na Carne e Quando as máquinas param*: obras como História Sedimentada

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer tecem profundas reflexões sobre a obra de arte e sua relação com o capitalismo. Segundo os autores, o sistema capitalista, que se baseia na produção em série e na padronização, rebaixa os bens culturais a esse mesmo patamar. A consequência disso é o que eles chamaram de Indústria Cultural, ou seja, no sistema capitalista, a música, o cinema, o teatro, a literatura passam a ser produtos, que, ao invés de levar à reflexão, visam apenas a comercialização e o lucro.

Esse mecanismo provoca no público uma paralisia na capacidade reflexiva além de criar no indivíduo uma falsa sensação de necessidade.

O que se estabelece é um grande sistema em que as pessoas são constantemente enganadas em relação àquilo de que necessitam. [...] Das necessidades geradas pelo sistema capitalista, existe uma que abrange significativamente todas as outras. [...] Aquilo que as pessoas carecem devido ao cansaço gerado pelo capitalismo é o reforço de sua própria identidade, a satisfação de ter um eu engrandecido, forte, valorizado. (FREITAS, 2003, p.18)

Isso significa que as pessoas, no universo capitalista, perdem sua própria identidade e, fazendo parte de uma massa alienada que apenas vende sua mão-de-obra, sentem a necessidade de resgatar suas particularidades e idiossincrasias. É isso que o sistema promete oferecer ao consumidor, contudo essa promessa jamais é cumprida, pois o sistema se renova e a cada dia são lançados novos produtos no mercado a fim de que o grande

público sempre anseie por aquilo que ainda não possui. Dessa forma, o ciclo de manipulação do indivíduo é mantido com seu próprio consentimento, pois a indústria cria apenas os produtos de que supostamente ele necessita.

Caberia então à arte (e quando falamos em Adorno estamos nos referindo à arte pós-guerra) levar o indivíduo ao esclarecimento a fim de se libertar da dominação social a que está submetido. A concepção de arte, para Adorno não pode ser desvinculada de seu compromisso social. Ela deve denunciar o caráter de manipulação do capital na arte, embora não deva ter uma função pré-estabelecida.

A tese de Adorno consistia no seguinte: o material empregado em uma obra de arte, [...], para escapar à servidão sob a indústria cultural deve estar indissolivelmente ligado ao momento histórico de sua criação, deve ser ‘história sedimentada’ e seu tratamento deve obedecer a leis as mais intrínsecas ao próprio material, sem traço de imitação do mundo nem de si mesmo. (ROSA, 2007, p. 74)

Como ‘história sedimentada’, a obra de arte deve, portanto, manter estreita relação com seu contexto de produção. No caso específico da literatura dramática, que estamos tratando aqui, o material empregado consiste na palavra, ou seja, no material textual. Para promover essa libertação do indivíduo, a literatura deve levá-lo a perceber a realidade a sua volta. Essa realidade, entretanto é multifacetada e é possível referir-se à história a partir de diversos pontos de vista. Peter Burke (1992) menciona pelo menos dois tipos de abordagem da História: A História tradicional e a Nova História.

Enquanto a primeira diz respeito essencialmente à política, a Nova História começou a se interessar por toda atividade humana, pois tudo tem uma história. Além disso, enquanto o paradigma tradicional estava mais interessado nos acontecimentos notáveis, a nova abordagem oferece uma visão mais de baixo, que considera a participação de toda a humanidade na construção histórica. Com isso, admite a inserção de personagens anônimos, além de utilizar depoimentos e registros não oficiais em sua constituição, passando a transmitir também o ponto de vista dos vencidos. Sendo assim, falar em “história sedimentada” nos leva também a questionar qual história pretendemos sedimentar na obra de arte. Que ponto de vista nos interessa?

Plínio Marcos interessou-se mais pelas personagens que não aparecem na História Oficial. A parte do contexto de produção que ele traz para suas peças é aquela que ninguém da época queria ver. Ambientadas em espaços sórdidos e mostrando o cotidiano e os conflitos de personagens marginalizadas, o autor fazia de sua obra um instrumento de contestação da realidade à sua volta. Sua obra é um instrumento de resgate de elementos da sociedade daquela época, entretanto o que ela resgata é o que os registros oficiais recusavam-se a ver. É a vida da prostituta, dos presidiários, da dona de casa, dos desempregados, ou seja, de pessoas comuns que, durante o regime ditatorial eram negligenciados que vão para o palco na obra pliniana.

Na mesma entrevista concedida ao Programa do Jô, já citada, para referir-se às suas personagens o autor diz: “Falo daquelas pessoas que estão por aí se danando, que moram na beira do rio e quase se aforam toda vez que chove, daquele homem que só come da banda podre, daquelas pessoas que só berram da geral sem nunca influir no resultado.” (MARCOS, 1988). E são essas personagens que conseguem nos mostrar o que era o Brasil além da ditadura, do exercício do poder e como esse poder atingia as classes menos favorecidas.

2.1.1 – Os textos e seus contextos²⁰

Dos quatro textos dramáticos que compõem nosso corpus é possível perceber a contextualização em todos eles. Entretanto, tal fenômeno não ocorre de maneira idêntica em todas as peças. Algumas se apresentam como recriação de algum fato presenciado pelo autor, outras denunciam o momento histórico de forma bem explícita e outras ainda o fazem de maneira metafórica. *Navalha na Carne* e *Quando as máquinas param* foram

²⁰ Embora façamos uma breve referência ao contexto de produção dessas peças, não temos aqui a pretensão de abarcar toda a complexidade desse momento histórico a que chamamos ditadura militar e que marcou de forma tão intensa a história do Brasil e de outros países da América Latina que viveram experiências semelhantes. Nosso foco aqui são as relações de gênero e suas representações na obra pliniana. Dessa forma, para saber mais sobre a ditadura e o governo militar, veja em:

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

produzidos durante o regime militar. Os dois textos foram escritos no mesmo ano, mas abordam o contexto histórico de maneira divergente como veremos a seguir.

Os dois textos mencionados anteriormente foram escritos em 1967. Três anos antes, uma junta militar tomara o poder no Brasil, depondo o então presidente João Goulart, cujo governo havia sido marcado por intensa movimentação popular. Cotrim afirma que: “A agitação política e social tomava conta do país. Grupos pró e contra o governo radicalizavam suas posições.” (COTRIM, 1999, p. 330)

Ao lado dessa agitação, havia um quadro econômico de desequilíbrio das finanças públicas, um crescente aumento no custo de vida e conseqüente defasagem salarial, o que provocava ainda mais revolta nas classes trabalhadoras. A riqueza estava concentrada na mão de poucos e grande parte da população brasileira sequer conseguia a inserção no mercado de trabalho, uns viviam de atividades informais, outros de pequenas prestações de serviço, outros ainda do roubo, da prostituição e das vantagens que poderiam obter em cima dos outros. É esse quadro de sobrevivência do povo brasileiro que Plínio Marcos denuncia em suas obras teatrais.

Após 1964, com os militares no poder, o Brasil passa a viver tempos de intenso autoritarismo. No mesmo mês em que os militares tomaram o governo, foi decretado o Ato Institucional nº 1²¹, que dava ao Executivo federal, durante seis meses, poderes para cassar mandatos de parlamentares, suspender direitos políticos de quaisquer cidadãos, modificar a Constituição Federal e decretar estado de sítio²² sem aprovação do Congresso.

De 1964 a 1967, o país foi governado por Castelo Branco e no segundo ano de seu governo, publicou-se o Ato Institucional nº 2, ampliando os poderes do presidente da República para cassar mandatos e direitos políticos. Extinguiram-se todos os partidos políticos e criou-se apenas dois: A Arena (Aliança Renovadora Nacional), que deveria apoiar o governo e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Nesse momento, foi

²¹ Por Ato Institucional entende-se um conjunto de normas superiores, baixadas pelo governo, que se sobrepunham à Constituição Federal. (Fonte: COTRIM, 1999)

²² Estado de sítio é a suspensão temporária de direitos e garantias individuais previstas na Constituição Federal. (Fonte: COTRIM, 1999)

promulgada uma lei denominada Lei de Segurança Nacional, que considerava inimigo da pátria quem contestasse o Regime Militar.

O Ato Institucional nº 3, que veio logo a seguir extinguiu as eleições diretas para governadores e prefeitos das capitais. Os governadores passariam a ser indicados pelo Presidente da República e os prefeitos seriam indicados pelos governadores. Com isso o regime garantia sua manutenção em todas as esferas: Federal, Estadual e Municipal.

Ao decretar o Ato Institucional nº 4, o governo passou a ter o poder de elaborar uma nova Constituição, o que aconteceu em 1967. A nova constituição tinha o principal objetivo de fortalecer o poder Executivo em detrimento do Legislativo e do Judiciário.

Em 1967, no governo de Costa e Silva, aumentam as manifestações de insatisfação contra o Regime Militar e a maioria dos cidadãos brasileiros, cada um do setor em que ocupava demonstrava sua insatisfação contra o governo.

Apesar da repressão policial violenta, estudantes saíram às ruas em passeatas, operários organizaram greves contra o arrocho salarial, políticos corajosos fizeram discursos contra as imposições do governo, sacerdotes progressistas pregaram contra a fome do povo e a tortura de presos políticos. (COTRIM, 1999, p. 336)

A resposta do governo foi um endurecimento ainda maior: Fechou o Congresso e decretou o AI-5, marcando assim o período mais intenso da ditadura militar. Esse Ato Institucional permitia ao governo o fechamento não só do congresso, mas também das Assembleias Legislativas e as Câmaras de Vereadores. Ele poderia legislar em todas as matérias, intervir em todos os estados e municípios e suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos em todas as instâncias (federal, estadual e municipal). Além disso, podia demitir, aposentar, remover funcionários públicos, restringir direitos e liberdades individuais e suspender a garantia de *habeas-corpus* para crimes políticos.

Depois do Ato Institucional nº 5, a liberdade de expressão estava bastante comprometida. A classe intelectual e artística teve vários representantes presos ou exilados. As passeatas e

manifestações públicas que ainda vinham acontecendo eram duramente repreendidas por policiais armados. Nos setores de Comunicação de massa, havia uma tentativa de driblar a censura por meio de linguagens metafóricas. No Jornal do Brasil, a tentativa de demonstrar a insatisfação do povo brasileiro veio em forma de previsão do tempo e o seguinte texto foi publicado em sua seção de meteorologia:

Previsão do tempo:
Tempo negro.
Temperatura sufocante.
O ar está irrespirável.
O país está sendo varrido por fortes ventos.
Máx.: 38°, em Brasília. Mín.:5°, nas Laranjeiras.
(Publicado no Jornal do Brasil, no dia seguinte à decretação do AI-5)²³

Navalha na carne e *Quando as máquinas param* são escritas na mesma época em que se publica o Ato Institucional nº 5. Nas duas peças há uma relação com o contexto de produção, entretanto essa relação não acontece da mesma forma nos dois textos dramáticos. Enquanto *Quando as máquinas param* refere-se explicitamente a elementos da sociedade em que as personagens estão inseridas, *Navalha na Carne* é mais atemporal e as informações sobre a situação política do país aparecem de maneira mais metafórica.

Navalha na Carne foi proibida no meio do ano e liberada em setembro de 1967 após as manifestações de um grupo de artistas que resolveram intervir em favor de Plínio Marcos. No ano seguinte, o elenco foi ameaçado de espancamento e, em julho de 1972, a peça foi definitivamente proibida, sendo liberada somente após a anistia de 1978. O que havia de tão censurável, talvez nem a própria Polícia Federal saberia responder.

De repente, todas as minhas peças foram proibidas. Por quê? Ninguém dizia coisa com coisa. Um filho-da-puta de um censor, num dia em que eu perguntei por que todas as minhas peças estavam proibidas, ficou nervoso: - Porque suas peças são pornográficas e subversivas.- Mas por que são pornográficas e subversivas?- São pornográficas porque têm palavrão. E são subversivas porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve.²⁴

Muito mais que palavrões, o que sobressai na peça são as relações de poder. As três personagens que aparecem no texto representam a própria sociedade brasileira desse período.

²³ FONTE: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/ai5/index.html>.

²⁴ FONTE: www.pliniomarcos.com.

A peça pode ser vista como metáfora dos mecanismos de poder entre as classes sociais brasileiras, uma vez que as personagens, embora pertençam ao mesmo extrato social, se dedicam a uma contínua disputa pelo domínio sobre o outro. Nessa disputa, as personagens vão da força física à chantagem pela auto-piedade, da sedução à humilhação, da aliança provisória entre dois na tentativa de isolar o terceiro, mas a possibilidade de juntar suas forças para lutar contra a situação que os oprime nunca é cogitada.²⁵

Vado, o cafetão, é quem traz para o ambiente fictício toda a repressão que a sociedade brasileira experimentava naquele momento. É o machista, fortão, aquele que humilha as outras duas personagens. Refere-se a si mesmo como “Vadinho, cafifa escolado”, aquele que maltrata as mulheres “pra elas gamarem” (MARCOS, 2003, p. 168). Em momento algum, ele manifesta sensibilidade ou fraqueza. É exatamente essa a sua importância para o conteúdo da peça. É através dele que o público realiza a dupla prospecção de que fala Décio de Almeida Prado:

Navalha na carne continua o trabalho de prospecção iniciado por *Dois perdidos numa noite suja*. Dupla prospecção, aliás: nas camadas mais baixas econômica e moralmente da sociedade e nas camadas menos nobres da personalidade humana. O que jorra em abundância no palco é um fundo ressentimento psicológico e social, extravasando-se através de palavrões, exprimindo-se em atos de espontânea ou deliberada agressividade.²⁶

Esse texto, portanto, apresenta não somente uma relação com o contexto social em que está inserido, mas também as marcas psicológicas que a condição social das personagens deixa em cada uma delas. Diante de tanta adversidade, a forma em que encontram para extravasar a falta de dinheiro, de moradia, de condições dignas de vida é a violência, o roubo e outras atitudes “menos nobres da personalidade humana”, como afirma Décio de Almeida Prado.

Das três personagens, Neusa Sueli é a mais elaborada do ponto de vista psicológico. É a única que tem consciência de sua própria miséria e questiona sua condição de ser humano.

NEUSA SUELI: [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa

²⁵ FONTE: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4080.

²⁶ FONTE: PRADO, Décio de Almeida. A prospecção em *Navalha na carne*. In: www.pliniomarcos.com.

direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!
(MARCOS, 2003, p. 164)

As relações de poder aí apresentadas podem ser vistas como recriação daquelas pelas quais o país passava porque ao aumentar a repressão sobre toda a sociedade brasileira, o governo demonstrava o seu poder e ao mesmo tempo a incapacidade de encontrar uma solução eficaz para os problemas do povo. A repressão, a tortura, o regime totalitário, o sentimento de ufanismo que era pregado tentavam encobrir uma realidade de desigualdades sociais, miséria, desemprego e recessão, semelhante às saídas encontradas pelas personagens do texto dramático.

Quando as máquinas param, por sua vez, não apresenta esse enfoque psicológico. Suas referências ao contexto são mais explícitas, embora também não seja uma peça datada. Foi escrita também em 1967 e relata a vida de um jovem casal sem filhos. Ele está desempregado e ela complementa o orçamento costurando para fora. É uma das poucas peças do autor em que as personagens não estão envolvidas com atividades ilícitas, pelo contrário buscam a cada dia vencer o desemprego, embora em sua luta não obtenha êxito. O texto foi produzido para fazer parte de uma campanha de popularização do teatro criada por iniciativa do Sindicato dos Têxteis. Ela foi apresentada aos tecelões na própria sede da entidade. Após essa apresentação, a campanha foi estendida aos sindicalizados de outras categorias profissionais.

Ao longo da peça, várias vezes, as personagens fazem referência ao contexto social especialmente no que diz respeito ao desemprego.

NINA – Que será que está havendo?

ZÉ – O quê? Esse Governo.

NINA – Mas tem que melhorar um dia!

ZÉ – Pior não pode ficar.

NINA – E o sindicato?

ZÉ – O que pode fazer? Eles indenizam a gente e fim.

NINA – Mas não dá para fazer uma greve?

ZÉ – Ficou louca? Onde você já viu greve de desempregado?

NINA – Os desempregados não, mas os que estão trabalhando param até ter emprego para todos. (MARCOS, 1967, p. 16)

Eles trazem para a peça uma parte da realidade vivida pelo povo naquele momento e o público (os sindicalizados da indústria têxtil e de outros setores) se identificava com as

questões ali apresentadas, pois sabiam bem como o desemprego vinha tomando conta das fábricas dos mais variados setores no Brasil. Sobre a apresentação no sindicato, o comentário da crítica salienta que se Plínio Marcos choca a burguesia falando das personagens que estão à margem do processo de produção capitalista, é exatamente nessa camada social que ele consegue atingir o espectador.

O teatro de Plínio Marcos pode causar impacto entre a classe média, a alta burguesia, os estudantes, que sei eu, essa gente que tem dinheiro para freqüentar a chamada “Broadway Paulistana”, mas o lugar certo para suas peças serem representadas é em teatros que sejam freqüentados pelo povo, por essa maioria que só vai ao teatro quando o teatro vai até ela. Quer dizer, se os problemas que coloca, não só nessa, mas em todas as suas peças, podem causar sucesso, sobretudo pela linguagem originalíssima, junto dessas camadas mais evoluídas, é, no entanto ao povo, às maiorias, que seus textos se dirigem com mais objetividade, revelando-lhes o que, em boa verdade, os burgueses estão fartos de conhecer.²⁷

Entre as duas peças aqui mencionadas, há uma diferença importante quanto à maneira como Plínio Marcos faz de cada uma delas “História Sedimentada” como disse Adorno. Na primeira, é por meio dos dramas e reflexões psicológicas das personagens em que o contexto aparece. Já a segunda traz para o texto referências mais explícitas do contexto de produção como: formas de governo, desemprego, burocracia e paternalismo na hora de empregar. Entretanto, os dois textos dramáticos têm algo em comum: a relação com o poder aparece sempre como forma de contestação.

Edward Said afirma que a relação do intelectual com o poder jamais deve ser uma relação de submissão, e sim de questionamento, de oposição. Acreditamos que Plínio Marcos sempre soube exercer essa oposição e jamais se deixou abater, mesmo sendo o autor mais censurado durante todo o Regime Militar, nunca deixou de escrever, de produzir suas críticas e batalhar por um espaço na sociedade.

2.2 – Ao fio da Navalha: Neusa Sueli e suas relações com as outras personagens

Navalha na Carne é uma sucessão de conflitos e todos eles estão relacionados com o gênero. Considerando que esse conceito é uma construção social, como mencionamos no

²⁷ FONTE: www.pliniomarcos.com.

capítulo anterior, o conjunto de atribuições e expectativas de determinado grupo social em relação ao sujeito, também contribui para essa construção.

Isso significa que ser homem ou ser mulher tem implicações diferentes conforme o grupo social. Ou seja, o homem em alguns setores da sociedade pode ser, por exemplo, o provedor, aquele que deve manter a casa e as despesas domésticas, em outros é aquele que oferece a segurança da família, para outros ainda, o homem é o agressor, agindo, muitas vezes como “dono” das mulheres daquele grupo, ou como o algoz de todas elas, seja mãe, esposa, filha ou irmã.

Conforme o papel desempenhado por cada um dos gêneros, a noção de patriarcado²⁸ é mais ou menos evidente. Ainda que a dominação masculina aconteça de formas diferentes nos mais variados setores da sociedade, é inegável que ela existe e é reproduzida nos mais diversos aparatos culturais (literatura, cinema, teatro etc.).

Em *Navalha na Carne*, essa relação assimétrica entre homem e mulher é muito evidente. Considerando que o gênero é uma categoria sempre relacional (ou seja, é definido em relação aos outros gêneros), adotaremos como critério de nossa análise, as interações da mulher com as outras personagens. Esse critério, o da relação com os outros, é também apresentado pela semiótica, como uma das possibilidades de análise da personagem textual. (UBERSFELD, 2005)

2.2.1 – “Sou Vadinho, cafifa escolado”

As atitudes de Neusa Sueli em relação a Vado são sempre de carinho e submissão. Ao chegar em casa e encontrar o amante, ela tenta conversar, mas o que recebe é uma sequência de agressões físicas e verbais. Neusa Sueli jamais revida, pelo contrário tenta compreender o que está acontecendo para ficar bem com seu companheiro.

²⁸ O patriarcado consiste na relação assimétrica entre homem e mulher. Esse tipo de relação é marcada pela dominação masculina e valorização do homem. Para saber mais sobre o conceito de patriarcado, vide: SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

VADO – Mas pode ficar sabendo que hoje estou de ovo virado.
NEUSA SUELI – Por que, meu bem?
VADO – Não sabe, né?
NEUSA SUELI – Não sou adivinhona.
VADO – Quer bancar a engraçada? Vou te encher a lata de alegria. (Vado começa a torcer o braço de Neusa Sueli) Gostou?
NEUSA SUELI – Poxa, você está me machucando. (MARCOS, 2003, p.138, grifo nosso)²⁹

Essa atitude pacífica em relação a Vado irá se repetir ao longo de quase todo o texto. Do ponto de vista da análise semiótica, é possível afirmar que as personagens podem ser classificadas de acordo com sua função sintática (UBERSFELD, 2005 p.76), ou seja, ao colocar o homem em uma posição de agressão e violência à mulher, pode-se dizer que ele é o sujeito da ação dramática e ela o objeto dessa ação. As implicações desse tipo de construção remetem novamente à noção de patriarcado, em que a mulher é um ser submisso, vítima de opressão e violência (física e/ou simbólica).

Ao longo do texto, percebe-se, por meio do diálogo entre Neusa Sueli e Vado que ela é uma prostituta e os dois têm uma relação amorosa (da parte dela) e de exploração (por parte dele), pois ele deixa claro que só está com ela por causa do dinheiro que ela lhe dá.

[...] VADO – Você acha que eu te aturo por quê?
NEUSA SUELI – Eu sei... Eu sei...
VADO – Sabe, né? Então diz. Por que eu te aturo?
NEUSA SUELI – 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 SUELI – Por causa da grana.
VADO – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!
NEUSA SUELI – Por causa da grana. (MARCOS, 2003, p.142)

Percebe-se, na relação de ambos que há uma inversão dos paradigmas tradicionais, no que se refere ao gênero. Ela, que se vende no espaço público, usa esse dinheiro para pagar pelo corpo de Vado e ter um pouco de carinho em casa. Os papéis sociais desempenhados pelos dois invertem a ocupação dos espaços sociais. A casa e a rua, que mencionamos por meio de Roberto Da Matta no capítulo anterior, são ocupadas de maneira diversa por esses dois personagens. Neusa Sueli é a mulher da rua e Vado o homem de casa. Não que ele exerça o

²⁹ Todas as citações de *Navalha na Carne* foram extraídas da coleção Melhor Teatro, com seleção de Ilka Marinho Zanotto e publicada em 2003. Nesse exemplar foram reunidas cinco peças de Plínio Marcos, entre elas, *Navalha na Carne*.

papel doméstico de uma mulher, mas permanece ali até que ela lhe traga o dinheiro para que então ele também saia e se aproprie da rua, espaço que também reconhece como seu.

Da Matta mencionava que o próprio conceito de casa pode variar conforme o referencial. Se compararmos dois países, a casa pode ser o nosso, em contraposição ao outro. Se compararmos o espaço interno e externo, casa pode ser o interior do imóvel em contraposição ao quintal, por exemplo. No caso de *Navalha na Carne*, o conceito de casa está associado a um hotel em que Neusa Sueli e Vado vivem. Em outras circunstâncias, o próprio Hotel traria a noção de rua (para alguém que voltasse para casa, por exemplo). Tudo isso revela que as noções de gênero e os usos dos espaços públicos e privados funcionam, para essas duas personagens de maneira diferente do tradicional.

É o que acontece também com a função de provedor. Se em uma sociedade tradicional, o homem é quem mantém a casa e a mulher se dedica aos trabalhos domésticos, para o grupo social que aparece em *Navalha na Carne*, parece comum que a mulher se prostitua e o homem se sustente com o dinheiro dela.

NEUSA SUELI – Aquela filha da puta te enrolou, eu sei. Ela fez assim com o macho da Mariazinha. Caguetou pra ele que ela estava se escamando na viração porque estava prenha. O cara foi lá e malhou a Mariazinha. A coitada até abortou de tanta porrada que levou. Depois, enquanto a desgraçada se danava no hospital, o sacana ia na leve com a grana da cadela do 102. Também, a Mariazinha é uma trouxa. Saiu do hospital e ainda aceitou o miserável do homem dela de volta. (MARCOS, 2003, p. 140)

Não só entre Vado e Neusa Sueli, mas as funções sociais de homem e mulher, para esse grupo obedecem aos mesmos padrões dos protagonistas. Também em suas falas, há outras personagens que vivem da prostituição e da renda gerada por ela. Essa relação entre Neusa Sueli e Vado, portanto, é um modelo de outras que aparecem no texto por meio do discurso das personagens. A título de exemplo, podemos citar a relação entre a Mariazinha e seu companheiro acima mencionada.

O modelo de análise de Ubersfeld menciona que uma personagem deve ser analisada a partir de suas atitudes, do que é dito sobre ela e do que ela diz sobre si mesma. Analisando todas essas dimensões, pode-se afirmar que a relação dos dois é sempre assimétrica: Neusa

Sueli manifesta carinho e desejo por Vado, enquanto este só distribui agressões e cobranças a ponto de deixá-la sempre na defensiva.

Neusa Sueli se mantém como objeto da ação dramática em relação a Vado ao longo de quase toda a trama. Para ele, Neusa Sueli não tem nome. É sempre a “vaca”, a “filha de uma cadela”, a “puta sem calças”. Ele tem consciência do amor dela por ele e usa isso o tempo todo contra ela. É possível que sua atitude ofensiva em relação a ela seja uma estratégia para não ser humilhado por ela, já que na relação dos dois, quem é mercadoria é ele. Neusa Sueli lhe dá dinheiro, na esperança de se deitar com ele, mas, a partir daí, ele passa a ofendê-la na tentativa de apenas receber o dinheiro dela sem dar nada em troca, pois, momento depois, confessa que “Não queria fazer a obrigação”. (MARCOS, 2003, p. 168)

Depois de bater nela sem que ela saiba o motivo, revelar que está sem dinheiro e se unir a ela contra Veludo (que os havia roubado), Vado passa a humilhá-la buscando ferir sua autoestima para que ela acredite não ser mesmo merecedora de sua companhia.

VADO - Só estou falando a verdade. Você está velha. Outra noite, cheguei aqui, você estava dormindo aí de boca aberta. Roncava como uma velha. Puta troço asqueroso! Mas o pior foi quando cheguei perto para te fechar a boca. Queria ver se você parava com aquele ronco miserável. Daí, te vi bem de perto. Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta. Essa pintura que você usa aí pra esconder a velhice estava saindo e ficava entre as rugas, que apareciam bem... (MARCOS, 2003, p.160)

E ainda acrescenta:

[...] Senti uma puta pena de mim. Um cara novo, boa pinta, que se veste legal, que tem um papo certinho, que agrada, preso a um bagulho antigo. [...] Porra, ainda tentei quebrar o galho. Pensei: comigo: mas de corpo ainda é uma coisa que se pode aproveitar. E sem te acordar, tirei a cobertura, tirei tua camisola [...]. As pelancas caíram para todo lado. Puta coisa porca! Juro por Deus nunca vi nada pior. [...]. (MARCOS, 2003, p. 160)

Após essas duas falas de Vado, tem início a reação de Neusa Sueli. Ela busca assumir uma posição dominante na discussão dizendo que velha ou não ele será obrigado a se deitar com ela. Ao lhe dar todo o dinheiro do dia, a personagem exige sua companhia, com expressões como: “Não, você não vai saindo assim não. Não leva a minha grana? Não é meu cafetão? [...] nós vamos trepar. [...] E vai ter que ser gostoso. [...] É meu cafifa. Leva a minha grana. Tem que me fazer gozar custe o que custar.” (MARCOS, 2003, p. 166-167)

É nessa situação, para forçar Vado a se deitar com ela, que Neusa Sueli utiliza a Navalha pela segunda vez³⁰. É o único momento em que se coloca em uma posição dominante em relação a ele. Em momento nenhum, ela venceu pelo discurso ou revidou todos os xingamentos e humilhações recebidos dele. Mas assim, diante da navalha, ela realmente demonstra mais poder que ele, pois a porta está trancada e ela afirma que, se ele dormir, será castrado. Entretanto, mais uma vez, Vado consegue vencê-la. Aproximando-se com carinho, começa acariciá-la só para pegar a chave que está em seu seio.

É possível afirmar que a relação entre Vado e Neusa Sueli apresenta picos de maior ou menor humilhação, mas em momento nenhum, ela de fato exerce alguma posição dominante, ou recebe dele algum tipo de reconhecimento. O exercício do patriarcado pode ter várias facetas, sendo que uma delas é exatamente a da violência.³¹

2.2.2 – “Ela é mulher. Com ela eu posso”: A relação entre Veludo e Neusa Sueli

Depois de apanhar de Vado sem saber o motivo, Neusa Sueli levanta algumas hipóteses acerca do nervosismo do companheiro. Ao saber que o motivo da briga é que ele está sem dinheiro, afirma ter deixado para ele no criado mudo. Como ele não encontrara, ela desconfia, então que Veludo poderia ter pegado. É a partir da própria suspeita de Neusa Sueli, que Veludo é inserido na trama: “Será? ... Será que foi o desgraçado?...” (MARCOS, 2003, p. 144). Embora levante a suspeita sobre o rapaz, ela o defende. Quando Vado diz que irá resolver o problema à sua maneira, ela retruca: “Não vai machucar ele.” (MARCOS, 2003, p. 146)

Desde sua primeira aparição, Veludo demonstra simpatia pela protagonista, o que sofrerá alterações posteriores. “É o senhor que quer falar comigo ou é a Neusa Sueli. Adoro esse nome: Neusa Sueli.” (MARCOS, 2003, p. 146)

³⁰ A primeira vez que Neusa Sueli utiliza a navalha é contra Veludo, trataremos da relação dos dois no item 2.2.2.

³¹ Para saber mais sobre relações de gênero e violência, vide: SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004

A inserção dessa personagem entre Neusa Sueli e Vado é importante, pois no momento em que Veludo aparece, há uma quebra na polarização do poder entre os dois. Por um instante, o homem e a mulher ficam do mesmo lado com o intuito de descobrir o paradeiro do dinheiro deixado no criado mudo. Neusa Sueli e Vado o interrogam, e ele permanece negando tudo e chega a pedir a interseção dela: “Pelo amor de Deus, Neusa, não deixa esse tarado me judiar”. (MARCOS, 2003, p. 149)

Há uma demonstração de simpatia entre Neusa Sueli e Veludo que vai se desfazendo ao longo da discussão, pois ela descobre que ele pegou o dinheiro que deixara para Vado em cima do criado mudo e deu para o garoto do bar se deitar com ele. Durante a briga, Veludo diz muitos desaforos para Neusa Sueli, como: “Não sou ladrão e não sou como você que tem que dar dinheiro pra homem.” (MARCOS, 2003, p. 149). Essa afirmação, porém, é desmentida pouco tempo depois: “Se dei dinheiro pro meu machinho, ninguém tem nada com isso. Na minha vida, mando eu. Sou livre.” (MARCOS, 2003, p. 150). Veludo nega o roubo até Neusa Sueli o ameaçar.

VELUDO – Ai, você me paga sua porca! Você vai ver!

VADO – Você não vai pegar ninguém.

VELUDO – Ela é mulher. Com ela eu posso.

VADO – Que é que você fez do dinheiro? Fala!

VELUDO – Não peguei.

NEUSA SUELI – É teimoso feito uma mula. Vou te ajudar a lembrar. (*Apanha uma navalha na bolsa.*) Vou te arrancar os olhos! (*Aproxima a navalha do rosto de Veludo.*) (MARCOS, 2003, p. 150)

Do ponto de vista do gênero, o lugar em que Veludo se coloca é intermediário entre o homem e a mulher. Ele se mostra frágil diante de Vado, mas afirma “poder” com Neusa Sueli, que é mulher. Por algumas vezes, tenta se mostrar superior à mulher em falas como: “Não sou que nem você que tem que dar dinheiro pra homem” (MARCOS, 2003, p. 149) ou “Se Neusa Sueli gosta de apanhar, bate nela. Eu não gosto de coisas brutas, não sou tarado.” (MARCOS, 2003, p. 147) Tenta demonstrar maior grau de independência nas relações amorosas, mas depois acaba confessando que assim como as prostitutas, ele também pagou um homem para se deitar com ele.

Antes de confessar o furto, ainda aposta na amizade que tinha com Neusa Sueli. Diante da navalha, decide contar tudo, mas antes faz um apelo: “Você me perdoa, Neusa Sueli? Eu

devolvo tudinho. Eu não agüentei. Eu vim arrumar o quarto, o Seu Vado estava dormindo, eu peguei o dinheiro e dei pro rapaz do bar. Eu estava gamado nele. Juro que devolvo.” (MARCOS, 2003, p. 151)

Posteriormente, seu tom com Neusa Sueli muda drasticamente: “Sua vaca! Você vai me pagar! Não vou na polícia, não. Não gosto dessa gente. Mas vai ter forra. Você não perde por esperar.” (MARCOS, 2003, p.158). O motivo de toda a alteração é que Vado, sob o efeito da maconha que pegara de Veludo, começa se insinuar para o homossexual. Percebendo que, por algum momento ambos compartilham o mesmo objeto de desejo (Vado), Neusa Sueli se enfurece e o expulsa do quarto.

2.2.3 – “Ai, ai! Que é que deu nesse homem?”: Veludo e Vado

Veludo demonstra aversão e medo de Vado o tempo todo até o momento em que o cafetão fuma maconha. O homossexual se aproxima dele querendo fumar, e o que se estabelece, a seguir é uma espécie de brincadeira homoerótica. Vado segura o cigarro e Veludo fica tentando alcançá-lo com a boca. A repetição insistente dessa cena faz com que Neusa Sueli perceba a real intenção dos dois. Neusa observa que Vado quer fazer Veludo fumar, mas que há nisso algum outro interesse: “Porco! Nojento! Você pensa que não manjei a tua jogada com Veludo?” E logo a seguir confirma o que observou:

NEUSA SUELI – Teu negócio é veado. Vi hoje.

VADO – Que é isso, coroa? Tá com ciúme do Veludo?

NEUSA SUELI – Tenha vergonha nessa cara.

VADO – Quem tem que ter vergonha é você velhota. Não agüenta o repuxo, não tem como agarrar homem, fica aí apavorada, até com medo de um veado de merda.

NEUSA SUELI – Canalha!

VADO – Estava sendo uma onda legal, você cortou com sua rabujice [*sic*]. Você é coroa!

NEUSA SUELI – Não sou é de bacanal.

VADO – Puta que não gosta de bacanal é que está bem apagada. (MARCOS, 2003, 161)

A relação entre Vado e Veludo é, portanto, entrecortada pela demarcação de território de Neusa Sueli, que não admite dividir seu objeto de desejo com o homossexual. Vado, porém, se coloca como dominador tanto em relação à Neusa Sueli quanto a Veludo, que em momento nenhum, é tratado por ele como homem e sim como “bicha”, “veado” e

outros termos pejorativos. Veludo manifesta temor a Vado, mas não impede as brincadeiras do cafetão, deixando transparecer certo prazer no processo de sedução. Sem a intervenção de Neusa Sueli, provavelmente o rumo da relação dos dois seria outro.

Seja em relação a Veludo ou em relação a Vado, Neusa Sueli carrega traços da emancipação feminina na medida em que consegue demarcar seu espaço. Não se aproxima em nada de uma dona de casa tradicional. Embora viva da prostituição, tem seu próprio dinheiro e é dona de seu corpo. Não obstante, é muito dependente de Vado. O que cria essa dependência, no entanto, são os seus sentimentos por ele e não a necessidade financeira como já ocorrera com a mulher do passado. Ao longo de toda narrativa, ela precisa se defender e demonstrar o que quer; seja para o cafetão, seja para Veludo. A relação entre os três, ao longo de toda a trama, é uma sucessão de conflitos e as atribuições de cada gênero vão sendo apresentadas em confronto com os demais.

2.2.4 – Como Neusa Sueli se revela em suas falas e atitudes

Segundo Ubersfeld (1998), a personagem se faz conhecer por meio de seu próprio discurso, do discurso das outras personagens e pelas suas próprias atitudes. Quando a personagem fala, diz a respeito de si mesma uma série de coisas que podem ser comparadas com o que os outros dizem dela. É possível fazer um inventário essencialmente psicológico da personagem analisada, sobretudo o conteúdo psicológico de seu discurso, pois é ele que define as relações da personagem com seus interlocutores e com outras personagens, no entanto, é impossível se chegar à totalidade psíquica desse ser ficcional, pois como já mencionamos, no momento em que a própria noção de sujeito encontra-se fragmentada, pensar a totalidade de uma figura complexa construída, será sempre uma tarefa fadada ao fracasso.

Embora seja possível fazer um inventário de certos traços psicológicos da personagem, há que se tomar o cuidado de não confundi-la com o discurso psicologizante ou mesmo psicanalizante que se pode construir sobre ela. Esse tipo de discurso isola a personagem do conjunto do texto e dos outros conjuntos semióticos que são as outras personagens. Sendo assim, esse tipo de análise só deve ocorrer como parte de uma análise maior que leve em

consideração o restante do texto. Dessa forma, ocuparemos de alguns traços construtivos de Neusa Sueli, posto que já mencionamos sua interação com as outras personagens.

Décio de Almeida Prado (1974) afirma que conhecer a personagem pelo que ela diz, só oferece uma certa dificuldade de ordem técnica quando se trata de revelar “sentimentos e reflexões mal formuladas que não chegamos a exhibir aos olhos alheios ou aos quais nem temos plena consciência”. (PRADO, 1974, p.88)

No romance, é possível apanhar esse “fluxo de consciência”, que alguns críticos apontam como o aspecto mais característico da ficção do século vinte, quase em sua fonte de origem, naquele estado bruto, incoerente, fragmentário, descrito pelos psicólogos. [...] No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. (PRADO, 2005, p. 88)

Diante do exposto, pode-se perceber que o teatro não é o meio mais adequado para se investigar “as zonas mais obscuras de um ser” (PRADO, 2005, p. 88), pois esse tipo de análise será sempre limitada pelas leis do teatro. Nesse tipo de discurso, a personagem jamais se constitui em um verdadeiro sujeito de sua fala, como explica Ubersfeld:

Todo discurso no teatro possui dois sujeitos da enunciação, a personagem e o eu que escreve (do mesmo modo que possui dois receptores, a outra personagem e o público). Essa lei do duplo sujeito da enunciação é um elemento capital do texto de teatro: é aí que se situa a fenda inevitável que separa a personagem de seu discurso e a impede de se constituir em sujeito verdadeiro de sua fala. Uma personagem, cada vez que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca; daí um dialogismo constitutivo do texto de teatro. (UBERSFELD, 2005, p. 84)

Prado salienta, porém que apesar de tais restrições, não se pode afirmar que o teatro não tenha sido capaz de criar estratégias que possibilitam esse trabalho de prospecção interior e destaca pelo menos três formas de fazê-lo: através do confidente, do aparte, ou do monólogo.

No primeiro caso, cria-se uma personagem que irá ouvir as confidências. Para conhecer o íntimo da personagem analisada, ela deve se abrir a alguém. Nesse caso, a uma outra personagem, que funciona como confidente.

No aparte, quem ouve as confidências é o público diretamente. A personagem faz seus planos e maquinações em voz alta como se falasse sozinho e não houvesse público. Esse tipo de estratégia, segundo Prado, não ocorre com muita frequência hoje em dia, pois a partir do realismo, com a teoria da “quarta parede”, tanto o dramaturgo, quanto os atores devem agir exatamente como se não houvesse público. Mesmo em outras épocas, aparte não exercia grandes trabalhos de prospecção interna, sua função era mais prevenir o público sobre o presente e o futuro da ação dramática, que analisar a personagem.

Quanto ao monólogo, se partimos do princípio que desde o naturalismo a personagem sempre agirá como se estivesse de fato sozinha, ele só será reconhecido como solilóquio em casos bastante especiais. Seja em situações em que a personagem prenuncia algum traço de degradação mental, seja em condições em que ela demonstra nitidamente estar divagando. Entretanto sejam quais forem as condições em que se insira o monólogo, pela lei do duplo sujeito da enunciação, todo interlocutor do teatro acaba por se concretizar no público.

Considerando a dupla interlocução de que fala Ubersfeld, todas as revelações que Neusa Sueli faz sobre si mesma têm sempre como interlocutores Vado, Veludo e o público. Na maioria das vezes, suas falas são de desabafo e não de confidência, pois das três personagens, ela é a que demonstra mais consciência de sua própria miséria. Como já mencionamos, suas atitudes em relação a Vado e Veludo são sempre no intuito de resolver os problemas e ter de volta seu sossego ao lado de Vado, seu objeto de desejo. Em momento nenhum, ao longo do texto reage à exploração de Vado. Suas reações, na verdade são sempre para exigir que o acordo entre eles se cumpra: Ela pode até ser a fonte de renda dele, desde que ele seja sua fonte de prazer.

Quanto às suas falas, ao longo de todo o texto, ela procura se defender de Vado. Um dos grandes momentos da peça é quando ela, farta das acusações e agressividades de Vado, faz seu desabafo:

NEUSA SUELI: Para com isso! Para! Por favor, para! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da

mulher dele, da puta da filha dele, da puta que pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais para pagar, reclamou pacas. Desgraçado, filho-da-puta. É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! ³²(MARCOS, 2003, p. 164).

Essa fala de Neusa Sueli rompe com a lógica da discussão entre os dois. Até esse momento, ela suportava tudo o que Vado dizia, sempre tentando contornar e solucionar os mal-entendidos. Ao dizer isso, ela reage a tudo o que aguentou até aqui e a toda forma de opressão que não está restrita apenas ao espaço da ação dramática, ou seja, se a sociedade os oprime de alguma forma, essa fala de Neusa Sueli, traz para dentro da peça de maneira condensada tudo aquilo que incomoda e que os coloca nessa condição de vida em que “um aporrinha o outro”. Nesse desabafo, Neusa Sueli traz para o palco não só o contexto de opressão em que toda a sociedade brasileira vivia àquela época, como também a voz do autor do texto.

Rocha Filho e Prado afirmam que o autor, no teatro grego clássico, valia-se do coro para expressar suas opiniões e críticas. Já os autores contemporâneos valem-se das mais variadas estratégias para emitirem suas opiniões. Alguns criam personagens com uma consciência crítica mais aguçada, outros criam um bate-papo entre as personagens ao final da peça para que o público tire suas conclusões.

No caso de *Navalha na Carne*, mesmo que haja, como afirma Ubersfeld, a dupla interlocução, considerando que cada personagem fala, na verdade por meio do autor, em Neusa Sueli há mais questionamento à sociedade da época do que nos outros personagens. Quando ela traz para a discussão a vida de seu cliente, cria um contraste com a própria vida e com a vida de seus companheiros. Com isso ela percebe o quanto eles são miseráveis. Para ela, seus clientes são “tudo gente bem instalada na puta da vida”. Nesse contexto, ser

³² Parte dessa citação já foi transcrita na página 62, porém como o objetivo das duas citações é diferente, mantenho a repetição.

“bem instalado” pode significar apenas ter um emprego com um salário fixo e garantido no final do mês, coisa que nem ela, nem Vado ou Veludo possuem.

Para Neusa Sueli, chegar em casa e ter sexo – mesmo pago – constitui o único prazer em sua vida. Ela afirma que depois de um dia difícil, só quer encontrar seu “homem de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar para desferrar de toda a sacanagem desse mundo de merda que está aí”. Como sua realidade não lhe oferece nada de bom, ela busca o prazer à sua maneira. Chega ao ponto de pagar e aguentar toda sorte de humilhações para fazer sexo por vontade, não por sobrevivência. Esse era o seu momento de deixar de ser mercadoria nas mãos do mundo para ser sujeito. Além disso, teria Vado como objeto em suas mãos.

A parte final de sua fala, quando ela se pergunta “será que sou gente?” “Será que eu, você, o Veludo somos gente?” parece ser o próprio Plínio Marcos dando seu costumeiro tapa na plateia do teatro, que de um modo geral era constituída por pessoas da classe média e perguntando a elas: O que é ser gente? Ao duvidar de sua condição humana, o autor enfatiza ainda mais o que há de humano em suas personagens.

A presença de Neusa Sueli e toda a sua construção, que culmina nesse desabafo, constituem um instrumento de denúncia de seu autor contra a sociedade da época, o que nos remete novamente ao conceito de História Sedimentada, cunhado por Adorno. Coube, portanto, à Neusa Sueli a função de demonstrar a intensidade da desigualdade social e enfatizar o lugar de enunciação dessas personagens que ocupam espaços tão marginalizados da sociedade paulistana.

O fato de tais questionamentos terem sido colocados na fala de uma mulher também garante ao texto um caráter muito especial. Ela, que é vencida por Vado em todos os conflitos revela, nessa fala, uma clareza imensa de que sua verdadeira miséria não se aproxima em nada das acusações dele. Ela tem consciência de que suas inquietações e infelicidades relacionam-se mais com seu lugar no mundo do que com o fato de ser mais velha que Vado, como ele insiste em repetir. Neusa Sueli é uma personagem com questionamentos mais profundos e postura mais contrária ao sistema, o que dá a ela maior status de uma personagem que pode ser lida como uma das porta-vozes femininas que integram alguns textos plinianos, aspecto que buscamos comprovar neste nosso trabalho.

2.3 – Nina: A Amélia Pliniana

2.3.1 – Nina que era mulher de verdade

Ao chamar Nina de ‘mulher de verdade’, nosso objetivo é trazer uma referência explícita à imagem de Amélia, do samba composto, em 1941, por Mário Lago e Ataulfo Alves e gravado em 1942, ano em que a música invadiu as rádios e ganhou um sucesso tão estrondoso, que Amélia ficou eternizada entre nós como o símbolo da mulher subjugada. Em um poema de linguagem simples, o poeta dá seu recado:

Ai que saudades de Amélia
Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Nem vê que eu sou um pobre rapaz
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher
Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: "Meu filho, o que se há de fazer!"
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade.³³

A música fez tanto sucesso em seu contexto, que o termo *Amélia* virou até verbete de dicionário e foi incorporado à Língua Portuguesa. Na edição de 2009, do *Novo Dicionário Aurélio*, aparece: “**Amélia**. [Do antr. *Amélia*, do samba “Ai! Que saudade da Amélia”, de autoria de Ataulfo Alves e Mário Lago.] **S.f. Bras. Pop.** Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem.” (AURELIO, 2009, p. 118)

Nina carrega algumas marcas dessa mesma Amélia, de Ataulfo Alves e Mário Lago, embora não se possa afirmar que haja identidade total entre as duas personagens. Há pontos de aproximação e de distanciamento entre elas. Para encontrar esse pontos, é necessário retornar ao poema e ao texto dramático para confrontá-los.

³³ Fonte: www.letras.terra.com.br.

Pela flexão do verbo, é possível perceber que na primeira metade do poema, o eu-lírico fala do presente, de uma mulher que não é Amélia, mas uma outra que está hoje ao seu lado. A forma como a voz no poema se refere a essa mulher demonstra uma crítica ao seu comportamento de exigências e imposições. Embora o termo Amélia tenha sido eternizado como sinônimo de mulher subjugada, nessa primeira parte do poema, os poetas não parecem criticar a mulher que tem condições de fazer exigências, mas sim aquelas que exigem coisas supérfluas. Dessa forma, a crítica parece estar direcionada ao consumismo e não à capacidade crítica da mulher. Essa ideia está mais evidente nos versos a seguir: “Você só pensa em luxo e riqueza, tudo o que você vê você quer.” Sendo assim, o presente sem Amélia é um tempo de coisas negativas em que o poeta se sente explorado ao lado de uma mulher que não tem consciência e vive ostentando. Na primeira parte do poema, os anseios do eu-lírico são expressos de forma negativa, ou seja, por aquilo que ele rejeita.

Nina é do tipo que faz exigências apenas para manter a imagem do marido, o que realça ainda mais suas características de Amélia. Quando vê que ele está na rua jogando bola com os garotos, ela o chama para jantar e diz que ele não deveria fazer isso, pois ele escancara para todos os vizinhos sua condição de desempregado e sustentado por ela, papel que a incomoda.

NINA – Zé, não é pra te encher. Mas você fica jogando bola aí com a molecada, a vizinhança pensa que você é vagabundo. Todo mundo sabe que você está desempregado.

ZÉ – Ninguém tem nada com a nossa vida. [...]

NINA – Eu sei, mas às vezes fico com medo que você machuque um menino desses. Deus nos livre e guarde! Você joga aí como se fosse a Copa do Mundo. (MARCOS, 1971, p. 15)

Nina interfere no comportamento do marido, mas nesse caso, ao contrário das considerações feitas no poema, não se trata de exigências materiais, mas Nina constantemente dá a sua opinião sobre a conduta de Zé. Ela é compreensiva com ele em relação ao desemprego e à falta de bens de consumo dentro de casa, mas não deseja que ele fique com fama de vagabundo na vizinhança por estar desempregado e ficar na rua jogando bola. Nesse aspecto, Nina também revela um traço extremamente machista e conservador, pois demonstra que para ela também o homem deve ser o provedor da casa e por estar desempregado, sequer merece ter lazer. Outra reclamação constante de Nina é que Zé e os

garotos do futebol insistem em falar palavrão. Nina não gosta disso e durante todo o texto, pede ao marido para não usar esse tipo de linguagem.

ZÉ – Que merda!
NINA – Olha a boca, Zé!
ZÉ – É isso mesmo!
NINA – Mas não precisa falar palavrão.
ZÉ – E merda é palavrão?
NINA – É! E eu não gosto que fale.
ZÉ – Eu falo. Falo o quanto quiser. [...] (MARCOS, 1971, p.13)

Embora essas preocupações em relação aos valores do marido não estejam expressas na letra “Ai! Que saudades de Amélia”, sem dúvida é um tipo de comportamento que se aproximaria dessa mulher perfeita que só deseja o bem de seu companheiro. No caso de Nina, embora esteja constantemente preocupada com a conduta de Zé, nem sempre é atendida em suas solicitações, o que fica bem nítido quando ele diz que vai continuar falando palavrão o quanto quiser, mesmo que ela não goste.

Amélia também aguentava o mau-humor de seu companheiro perdoando tudo, assumindo o lugar de mulher compreensiva, e ao invés de se impor na relação limitava-se a dizer: “Meu filho o que se há de fazer?” Essa frase revela mais acomodação que compreensão, pois Amélia via o marido contrariado e apenas mencionava que as coisas são mesmo assim e não há meios de modificá-las.

Nina é compreensiva, mas propõe soluções, porém mantém uma expressão semelhante quando diz que as coisas são assim mesmo. O otimismo de Nina é uma característica marcante da personagem e chega a ser exaltada por Zé: “NINA – Vai firme que Deus há de ajudar a gente. / ZÉ – Eu só não me entrego porque você sempre acredita. Isso me joga pra frente paca. Poxa, Nina, como você é positiva. Você é bacana pra xuxu³⁴.” (MARCOS, 1971, p. 22). Assim como Amélia, Nina se propõe a enfrentar todos os percalços ao lado do marido por mais doído que pareça: “NINA – [...] E não precisa se preocupar muito com nada, não. (QUASE CHORANDO) Eu sou sua mulher. Estou sempre com você. Venha o que vier. Dê no que der.” (MARCOS, 1971, p. 39).

³⁴ Embora pareça um erro de ortografia, a expressão “xuxu”, quando compõe uma gíria, é mesmo grafada com X, enquanto o legume se escreve com CH.

Sobre anseios materiais, o único desejo expresso por Nina é de ter uma Televisão. Mesmo assim, ela o manifesta de forma bastante compreensiva. Esse desejo parece ser comum aos dois, pois Zé comenta que ambos pensaram em comprar uma TV³⁵ e chegaram a olhar uma na loja, dias antes de sua demissão.

NINA – Ainda acho que foi sorte não comprar. Você já pensou se nós comprássemos e depois você fosse despedido? Íamos ter que devolver e perderíamos o dinheiro da entrada e tudo.

ZÉ – Mas ia ser legal ter uma não ia?

NINA – Claro que ia está passando cada novela bacana! A dona Helena, quando veio trazer o vestido, me contou uma tão bonita. Quase chorei.

[...]

ZÉ – Pior é que mixou a televisão.

NINA – Não vamos morrer por causa disso.

ZÉ – Mas eu queria tanto te dar uma.

NINA – Quando você puder, você dá. (MARCOS, ANO, p. 21)

Embora tenha sonhos e desejos materiais, o que prevalece em Nina é a consciência em relação ao que realmente importa. Ao contrário da sucessora de Amélia que só pensa em luxo e riqueza, Nina adia seus planos para “quando puder” e ainda acrescenta que é melhor não comprar a ficar sem emprego e ainda com mais dívidas.

A partir do momento em que Amélia é citada, o poema passa a ser uma expressão positiva dos anseios do poeta. Na manifestação da saudade que tem de Amélia, ele vai demonstrando o que valoriza. Uma mulher simples, que não perde tempo em consumos desnecessários. O exagero de suas colocações, porém é o que fez com que Amélia passasse a ser símbolo de privações excessivas. “Às vezes passava fome ao meu lado e achava bonito não ter o que comer.” O que está expresso nesse verso é que Amélia, além de depender financeiramente de seu companheiro, chegava a suportar a falta de coisas essenciais à sua própria sobrevivência, como o alimento.

Para Nina falta o alimento, mas ela tenta resolver o problema ao lado de Zé. Faz trabalhos como costureira em casa, para ajudar no orçamento doméstico, ao contrário de Amélia que

³⁵ Lembremos que, neste contexto, a televisão é um dos grandes objetos de consumo da população brasileira, veículo de comunicação responsável, inclusive, pela “alienação” de milhares de brasileiros. No entanto, não é nosso objetivo, nesta dissertação, discorrer sobre a influência desse veículo de massa na população brasileira contemporânea à enunciação desse texto pliniano.

ficava imóvel, passando fome ao lado do marido. Além de ajudar, Nina demonstra otimismo em relação à situação que ambos vivenciam, como já foi mencionado.

NINA – Pra amanhã não tem mais feijão.

ZÉ – Amanhã é outro dia.

NINA – Seu Antônio da venda não fia mais pra gente.

ZÉ – Já escutei isso mil vezes

NINA – E o dinheiro da indenização acabou. (MARCOS, 1971, p. 18)

Mais que passar fome e achar bonito, “Amélia não tinha a menor vaidade” e diante do extremo de não fazer questão da comida, o termo vaidade, nesse caso, não pode ser lido apenas como modéstia ou consumo consciente, mas como privação mesmo de tudo o que uma pessoa necessita, até mesmo o básico. Essa segunda parte do poema pode alterar a leitura da primeira. Quando o eu lírico diz: “tudo o que você vê você quer”, nesse *tudo* pode estar incluído bens de primeira necessidade. Para Nina, passar fome não é nada bonito e nisso, diverge completamente de Amélia. Ela chega a aceitar ajuda de sua mãe, o que chateia Zé e contribui para a sua mudança de comportamento. Aceitando ou não a ajuda da mãe, Nina deixa claro: “NINA – Está bem, mas passar fome é que não vamos. Eu pego mais encomenda de costura e vamos vivendo”. (MARCOS, 1971, p. 40)

Fato curioso é que, embora Amélia seja cantada como uma mulher tão perfeita, ela está no passado do poeta. Como não há indícios de viuvez, pelo tom alegre do poema, o mais provável é que mesmo sendo compreensiva, não fazendo exigências e sendo “uma mulher de verdade”, o casamento não foi em frente, tendo o poeta preferido a mulher que está em sua vida no presente, com toda a sua vaidade, suas exigências e o poder que exerce sobre o eu-lírico.

Enquanto a personalidade de Amélia permanece a mesma ao longo de todo o poema, o mesmo não acontece com Nina. Como as relações de gênero são sempre relacionais, Nina sofre uma grande transformação ao longo do texto dramático. Diante da mudança de conduta de Zé, Nina também se altera. Veremos essa transformação ao longo dos cinco quadros que compõem a peça.

2.3.2 – Nem sempre a mulher de verdade é Amélia

Tomando as características de Nina quadro a quadro, pode-se perceber uma mudança radical na última parte do texto. É nela que todos os aspectos contraditórios das personagens se acentuam, os conflitos são levados ao extremo e as possibilidades de solução que levariam a um “final feliz” se desmoronam.

Nina, no início do texto é apresentada como uma dona de casa exemplar. Faz as tarefas domésticas e ainda costura para complementar a renda do marido. O desemprego aparece com muita evidência nesse quadro como o vilão e como a origem de todos os problemas. Relembrando que para Ubersfeld uma personagem não precisa ser pessoa, podendo assumir formas como: a fome, a guerra, etc. No caso de *Quando as máquinas param*, o antagonista não é um ser, mas um fenômeno social do qual não apenas Nina e Zé são vítimas, mas inúmeros outros funcionários das fábricas que também teriam sido demitidos. Entre Nina e Zé, acontecem discussões, mas é possível perceber que ambos partilham dos mesmos objetivos.

No segundo quadro, embora Zé não tenha conseguido o emprego, o casal parece mais unido e mais esperançoso em relação à possibilidade de vencer o desemprego. Aparece uma Nina mais sensível, que chora com a radionovela e sonha ouvir palavras românticas do marido.

NINA – Poxa, Zé, será que nem minha novela vou poder escutar mais?

ZÉ – Pode. Mas não precisa chorar.

NINA – Que vou fazer? Eles falam cada coisa bonita! Eu gostaria que você falasse assim pra mim. (MARCOS, 1971 p. 26)

As crianças que apareciam no primeiro quadro jogando bola com Zé, voltam a ser tema da conversa dos dois, mas dessa vez a discussão sobre as crianças ganha um tom mais sério. O casal comenta sobre o filho do vizinho que foi preso roubando um automóvel. A conversa sobre a “molecada da rua”, que é recorrente ao longo da peça, servirá para antecipar o conflito envolvendo o possível filho do casal, que aparecerá no quinto quadro, desfecho da trama.

NINA – A culpa é dos pais, que não tomam conta dos filhos. Essa molecada vive largada o dia inteiro na rua.

ZÉ – Cada um faz o que pode. Vão prender dentro de casa? Moleque é moleque.
NINA – Deviam botar ele numa escola.
ZÉ – Fácil falar. E o tutu? Pensa que é só querer botar os filhos na escola? Custa dinheiro. (MARCOS, 1971, p. 28)

Neste momento, ainda que sutilmente, costura-se a relação entre ter filho e ter emprego (dinheiro) que ganhará força ao longo dos próximos quadros. Zé deixa claro sua insegurança em relação à paternidade e a falta de condições de oferecer o melhor para um filho.

O desemprego, que permanece rondando o casal, acaba sendo agravado pela ameaça de despejo, uma vez que não pagam aluguel há três meses. O vilão da trama não vem sozinho, ele traz consequências e desdobramentos que alteram as relações entre as personagens, bem como suas construções.

O conflito entre o casal e o desemprego cresce e se intensifica quando Zé percebe que em muitas fábricas, estão vendendo vagas de emprego e muitos pais de família estão se sujeitando a tal situação. Além da realidade enfrentada pelos dois já estar bastante difícil, a corrupção entra como mais um elemento que fortalece a falta de emprego.

Zé lamenta não ter uma profissão e as crianças do bairro aparecem mais uma vez em seu discurso. Para ele, as crianças deveriam aprender um ofício para não passarem pela mesma situação difícil que ele vem enfrentando.

A possibilidade de solução vem [mais uma vez] de Nina, que consegue contato com Zelito, um taxista que se propõe a ensinar Zé a dirigir e permitir que ele trabalhe no taxi à noite. O dinheiro para a carteira de motorista viria de um empréstimo da mãe de Nina, mas Zé se sente humilhado com a proposta, que para ele constitui uma “esmola”.

Nina consegue, com sua família um possível emprego para Zé, uma saída para a ameaça de despejo e ainda traz uma sacola cheia de alimentos. Invertendo seu lugar de Amélia, Nina demonstra grande capacidade para resolver os problemas do casal e isso incomoda profundamente o marido.

ZÉ – Nina, o que você pensa de mim?
NINA – O que?

ZÉ – Você acha que eu vou comer esmola? Morar de esmola? Você acha que vou viver de esmola? Eu não sou aleijado, nem nada. Sou forte. Quero trabalhar. Eu não vou viver de esmola.

NINA – Eu sei! Mas isso não é esmola. Foi a minha mãe que deu. É só até a gente dar um jeito na vida.

ZÉ – Você deve ter chorado as pitangas lá na casa da sua velha. Ela deve ter ficado com uma puta pena da filhinha dela. Coitada, casada com um vagabundo que não quer bulhufas com o basquete. A velha ficou com tanta pena, que até deu esmola. (MARCOS, 1971, p. 51)

O que Zé entende como esmola, na verdade são as soluções que Nina busca para resolver a situação do casal, saindo de seu lugar acomodado e tentando colocar o marido para frente. Ao despir-se da Amélia, porém, Nina obtém efeito contrário. Ao invés de levantar o ânimo de Zé, ela reforça (mesmo sem querer) seu fracasso e incapacidade de superação. Seu lugar de marido, provedor, aquele que deve manter a mulher e a casa abalou-se ainda mais ao perceber que, ao contrário dele, Nina não fica se lamentando e parte em busca de soluções.

Ao contrário dos quatro primeiros quadros que sempre terminam com uma cena de amor entre os dois, o quinto quadro é o mais tenso de todo o texto. A falta de emprego e a dificuldade que Zé tem em aceitar ajuda de outras pessoas provocam o acirramento de todo o conflito desenvolvido até então. É o momento em que seu machismo aflora e a personagem demonstra orgulho de forma mais evidente. Em contrapartida, Nina expõe toda a força de sua personalidade.

A relação entre ter dinheiro e ter filhos culmina com a seguinte conclusão de Zé:

NINA – Só que eu não estou entendendo. Você gosta tanto de criança.

ZÉ – Claro que eu gosto. Por isso mesmo não quero que esse aí nasça. Nascer pra quê? Pra viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Sempre no arroxó? Aqui! Eu sei bem como é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos. (MARCOS, 1971, p. 55)

Se ao longo de toda a trama, o casal estava unido contra o desemprego e as adversidades sociais, pode-se afirmar que estas os venceram. Diante de todo o pessimismo que toma conta de Zé, Nina percebe que seus conselhos e frases de ânimo são ineficazes. Ela abandona a passividade de Amélia quando Zé decide que não terão o filho que ela espera. E Zé, que já estava frustrado por não conseguir exercer o papel de provedor que para ele e para todo o grupo no qual está inserido é função sua, se vê mais uma vez cobrado. Se ele já

entendia que deveria sustentar a mulher e a casa, sentia essa cobrança por parte de Nina e da família dela, vê o filho como mais uma cobrança nesse sentido.

NINA – Eu não sei mais nada, Zé. Sempre estive ao seu lado. Topei todas as paradas com você. Desde que casamos, nunca fomos num cinema, nunca passeamos, nunca comprei um vestido novo, nunca me queixei. Aguentei cobrador na porta, aturei desaforo e nunca desanimei. Nunca. Porque você estava aí firme. Sempre pronto pra sair pra outra. Sempre, sempre reagindo. E assim, a gente ia. Aos trancos e barrancos, mas ia! Íamos ter filhos, íamos ser como todo mundo. Eu era feliz, Zé. Agora, não sei. Não sei mais nada. Só sei que estou grávida. (Pausa) E vou ter meu filho. (MARCOS, 1971, p. 60)

Sem Amélia para concordar e sem forças para acompanhar a mulher que Nina se tornou ao se ver como mãe, Zé se enfurece. Se o seu lugar de homem já estava abalado por não conseguir ser o provedor da família em decorrência do desemprego, a possibilidade da chegada de um filho o desestabilizaria ainda mais. O ápice do fracasso de Zé ocorre perante a resposta de Nina:

ZÉ – Mulher minha faz o que eu mando.
NINA – Já disse que vou ter a criança.
ZÉ – Já disse que não vai e fim.
NINA – Você não manda em mim.
ZÉ – Na minha mulher eu mando.
NINA – Não sou mais sua mulher, então. Não sou mulher de um covarde. Isso é crime e é pecado, antes de tudo. (MARCOS, 1971, p. 61)

A negação de Nina era o que faltava para que Zé perdesse a única coisa que lhe restava: o vínculo com sua esposa. Sem emprego, sem instrução, sem profissão, impossibilitado de desempenhar o papel que ele e toda a sociedade esperavam dele (o de provedor), Zé acabava de perder a mulher. A frase de Nina anuncia que se havia para Zé uma relação de posse entre ambos a ponto de definir sobre sua gestação, essa relação acabava de ser desfeita.

Na cena final, Zé desfere um soco na barriga de Nina. Esse gesto é a expressão máxima de seu fracasso como pai, como marido e como ser humano. Seu pessimismo atingira limites insuperáveis e a paternidade, para ele, passa a ser vista como um luxo do qual só se pode beneficiar os ricos. O desemprego, vilão que o persegue ao longo de toda trama desestabiliza o lugar de provedor, que para ele (e para Nina) é pressuposto do exercício do lugar de pai, de marido e de homem.

2.4 – Neusa Sueli e Nina: que mulheres são essas?

Neusa Sueli e Nina. A mãe e a puta. A esposa e a amante. À primeira vista, uma é o oposto da outra. Estão inseridas em lugares muito diversos da sociedade, embora ambas pertençam a uma camada menos favorecida economicamente. Sem dúvida, as diferenças entre elas são mais perceptíveis que as semelhanças, pois os modelos de relação nos quais estão inseridas divergem bastante, embora ambas sejam relações homem-mulher escritas à luz do olhar masculino (do autor). Levantaremos a seguir alguns pontos de aproximação e de contraste entre elas.

A primeira diferença entre elas está relacionada ao tipo de tratamento que recebem de seus companheiros. Enquanto Nina recebe palavras de carinho e respeito, Neusa Sueli só ouve agressões. Em nenhum momento, em *Navalha na Carne*, a personagem ouve alguma expressão carinhosa de Vado, que é violento tanto em suas falas quanto nas atitudes. Para Zé, Nina é a esposa “bacana pra xuxu” (MARCOS, 1971, p. 22), “mais bacana que todas as misses juntas.” (MARCOS, 1971, p. 33). Desde o tempo de namoro, ele repete a frase: “Nina, nessa vida só torço pra você e pro Corinthians” (MARCOS, 1971, p. 43). Esse jeito de tratar a esposa revela o afeto que existe entre os dois. Neusa Sueli, porém, é sempre maltratada, como já mencionamos no item 2.2.1, Vado utiliza termos agressivos como: “Vaca”, “velha” e “toda ruim” (MARCOS, 1971, p. 165)

Embora haja indícios de maior afetividade em relação a Nina, ela também é agredida por seu parceiro, assim como Neusa Sueli. Isso acontece com Nina no auge do desespero de Zé, momento em que ele não tem mais nenhum argumento para convencê-la a abortar. Com Neusa Sueli, porém acontece o tempo todo. No início da trama, quando Vado não encontra dinheiro para sair, quando toma sua bolsa na tentativa de encontrar seus documentos para mostrar o quanto ela está velha e quando esfrega-lhe o rosto para ver como ela fica ainda mais velha sem maquiagem. Além disso, o tempo todo ele a ameaça com frases como: “Vou te encher a lata de alegria” (p. 138), “Porra, quer apanhar outra vez?” (p. 141) e ainda: “As porradas que te dei não serviram de nada?” (p. 143)

A relação das duas com o dinheiro também marca a diferença entre elas. Enquanto Nina costura para complementar a renda de Zé, Neusa Sueli constitui a fonte de renda de Vado.

Na primeira relação o lugar de provedor é masculino e Nina espera pacientemente pelo dia em que Zé conseguirá concretizar esse seu papel. Na oportunidade de buscar um emprego, ela não o procura para si, mas para o marido. Percebe-se que para ela também o ato de trabalhar fora é algo predominantemente masculino. Para Neusa Sueli, não. Ela sai para se prostituir consciente de que deverá dar seu dinheiro para Vado. Além de ser a fonte de renda do companheiro, ele ainda reclama que ela tem lhe dado pouco dinheiro, e que se ela não estiver aguentando a prostituição, é porque está velha.

Relacionado ao papel de provedor, tanto Vado quanto Zé ficam em casa durante o dia e esse fato tem significados diferentes em cada uma das relações. Nina pede a Zé para não ficar na rua jogando bola, pois é um homem casado e as pessoas poderão pensar que ele é vagabundo. Estando desempregado, ele sai para procurar emprego todos os dias e joga bola nas horas de folga.

Neusa Sueli, por sua vez, não pede nem impossibilita as saídas de Vado. Ela sabe que ele vai para os bares beber, jogar e fumar maconha com o dinheiro que ela mesma lhe dá. Está tão acostumada com esse fato que demonstra estranhamento quando chega ao quarto e o vê: “Oi. Você está aí?” (MARCOS, 2003, p. 138) e acrescenta: “É que você nunca chega tão cedo.” (MARCOS, 2003, p. 138)

A relação das duas com seus companheiros chega ao fim. Quanto a isso, há muitas diferenças na maneira como ocorre. Relembrando Ubersfeld, segundo a qual a personagem pode ser sujeito ou objeto da ação dramática, pode-se afirmar que, na separação Nina é sujeito, enquanto em situação semelhante, Neusa Sueli é objeto. Enquanto ela é abandonada por Vado, ou seja, objeto de sua rejeição, Nina é quem decide deixar o marido. Depois de ofender a namorada, Vado deixa claro que ela não serve para ele. Já Nina, diante do desânimo do marido (que não consegue ver solução para a falta de emprego), conclui que não quer mais ser sua esposa, pois ele se tornara “um covarde” (MARCOS, 1971, p. 61)

Ambas carregam traços da emancipação feminina. Neusa Sueli é independente, financeiramente, é dona de seu corpo, de sua vida e de até o fato de ser explorada por Vado é consequência de sua escolha. Nina, diante da possível maternidade, sai de seu lugar de

passividade e providencia soluções para a situação em que estão vivendo. Esses traços de emancipação, porém, só têm possibilidades de aparecer (assim como quaisquer outras características) em decorrência dos tipos de relação em que estão inseridas. Novamente, relembremos que o gênero é uma construção relacional, como mencionado no primeiro capítulo, ou seja, o tipo de mulher que uma ou outra personagem é depende do tipo de companheiro com o qual estão interagindo.

É na interação que determinadas características são desencadeadas. Neusa Sueli só pode pagar por um homem porque encontrou um que aceita se vender. Nina só toma a iniciativa de buscar um emprego para o marido porque reconhece o insucesso dessa busca por parte dele. Sendo assim, tanto diferenças, quanto semelhanças das duas personagens são desencadeadas pelo meio em que estão inseridas e pelo tipo de relação estabelecida com seus parceiros.

2.5 – Relações de Gênero e relações de poder

Considerando que o contexto de produção das peças plinianas interfere em seu conteúdo, como afirmamos no início do capítulo e como afirmaram também outros estudos anteriores, veremos de que maneira isso pode ser percebido nos dois textos aqui em questão. (ALEXANDRE, 2004, e SANTOS, 2001)

Em *Navalha na Carne*, Neusa Sueli tem uma dupla função: além de representar o oprimido, ela é a porta-voz do autor e o desabafo dela pode ser lido como um grito do próprio Plínio Marcos no meio da peça. Ela pode ser entendida como uma metáfora do povo brasileiro. Alexandre já ressaltava, em sua tese, o caráter de alegoria das peças de Plínio Marcos. Segundo o autor, “o texto deve ser entendido como metáfora das relações de poder”. E acrescenta: “Dessa forma, a ditadura se fará presente nas ações de conflito produzidas por algumas personagens e, nem sempre, presentes nas cenas, ou será representada como consequência no dia-a-dia da vida das personagens.” (ALEXANDRE, 2004, p. 93)

Quando Neusa Sueli sofre as agressões de Vado, ela sequer sabe qual é sua responsabilidade sobre a ira do companheiro. Algo semelhante acontecia com o povo brasileiro, que sofria intensa opressão, embora nem todos os seguimentos da sociedade tivessem clareza das razões de tamanha brutalidade das ações governamentais.

A ditadura em nosso país fora implantada no contexto da guerra fria, momento em que o mundo se dividia em dois grandes blocos, um liderado pelos Estados Unidos e outro liderado pela União Soviética. Para garantir a hegemonia norte-americana, os Estados Unidos apoiaram e financiaram golpes militares de exacerbado conteúdo anticomunista em toda a América do Sul. Sendo assim, “a ditadura militar brasileira não foi um fato isolado na história da América Latina”. (BRASIL, 2003, p. 19)

O que esses regimes pretendiam, segundo documento elaborado em 2007, pela Comissão Especial sobre mortos e desaparecidos políticos, intitulado Direito à memória e a verdade, era conter o avanço do comunismo, uma vez que, no contexto da Guerra Fria, tinham o claro posicionamento a favor dos Estados Unidos.

Como regra geral, os governantes buscavam estreitar, no plano econômico, a associação com seus antigos aliados do capital externo, sob tutela militar nacional, e incorporaram plenamente a estratégia norte-americana de contenção do comunismo, resumida pela Doutrina de Segurança Nacional. (BRASIL, 2007, p. 19)

O objetivo principal dessa doutrina era evitar antagonismos internos no território nacional. Para garantir isso, estabeleceu-se um quadro de intensa repressão a quaisquer posturas contrárias ao regime. O que no início consistia apenas na perseguição dos comunistas e partidos de oposição, atingia gradativamente toda a sociedade, como a imprensa, o meio acadêmico e os sindicatos. “O controle da classe trabalhadora pautou-se por forte coerção sobre os sindicatos, quando não por intervenções diretas e prisão ou assassinato das lideranças.” (BRASIL, 2007, p. 20)

O que se estabelece no cenário nacional então é um quadro de grande pressão psicológica sobre a sociedade, que de um modo geral nem compreendia o motivo desse clima de repressão. Tal como as personagens de *Navalha na Carne* que distribuem agressões entre si, sem mesmo compreenderem por que agem dessa maneira.

A agressividade de Vado, sua prepotência (incompreendida pelas outras duas personagens) metaforiza a postura do governo que agia com mão de ferro sobre a população que sofria, mas em grande parte, não compreendia o motivo da opressão. Neusa Sueli, por sua vez é a metáfora do povo e sua voz é o grito de toda a população brasileira e do próprio autor, como já mencionamos.

Durante todo esse período de ditadura militar, contexto no qual as peças foram produzidas e montadas pela primeira vez, houve numerosos³⁶ casos de mortes e desaparecimentos de pessoas que se opunham ao governo, ou que, inocentes, eram acusadas de subversão. A postura do governo brasileiro era completamente antidemocrática e a imposição do regime ditatorial, assemelha-se à postura de Zé ao final de *Quando as máquinas param*. Mais uma vez, o contexto de produção da peça pode ser percebido nas atitudes das personagens. No caso específico desse texto dramático, o contexto se faz presente de uma forma direta, quando Zé parte em busca de emprego e demonstra o quadro de dificuldades e privações pelo qual o sistema de produção brasileiro enfrentava. O contexto também afeta a construção das personagens, pois há entre Zé e Nina também um momento cuja conduta se aproxima do totalitarismo vivido pela população brasileira.

A situação de tortura e opressão pela qual o país passava ganha corpo na peça por meio do ato violento de Zé contra a barriga de Nina. O quinto quadro, como mencionamos, é um momento de grandes transformações das duas personagens. Zé, que vinha acreditando em possibilidades de melhoria em relação a seu trabalho, é tomado por um pessimismo tão aguçado, que a gravidez de Nina passa a ser rejeitada por ele. O que Zé demonstra, em suas falas é que ele se recusa a ver sua história se repetindo em seu filho. Chega a afirmar que ter filhos é só para os ricos.

Perante a transformação de Zé, Nina também se transforma. Ela que vinha se calando e aceitando tudo o que o marido sugeria, resolve então reagir. Mesmo quando Zé afirma que

³⁶ Segundo documento elaborado pela Comissão Especial de Mortos e desaparecidos políticos, de 1961 a 1988 foram encaminhados a essa comissão 339 casos de mortos e desaparecidos, que se somam a outros 136 nomes que já faziam parte do anexo da Lei 9140/95. Para saber mais sobre a referida lei e os casos de desaparecimento e morte de presos e opositores políticos, consultar: BRASIL, Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à Verdade e à Memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

mulher dele deve fazer o que ele manda, Nina ainda revida: “Não sou mais sua mulher, então”. (MARCOS, 1971, 61)

Diante de uma postura contrária a sua, Zé traz, em suas atitudes, parte da violência e opressão implantadas pela ditadura militar. Alegando que toda a repressão deveria ocorrer à favor do país, matava-se e torturava-se como se toda essa violência de fato contribuísse para a manutenção da ordem no território brasileiro. Enquanto Zé, inconformado com sua posição de desempregado, de não provedor da família, decide então matar seu filho, pois este seria ainda mais uma responsabilidade para ele. Por desprezar o presente e por não acreditar no futuro, Zé elimina qualquer possibilidade de continuidade de sua existência.

Dessa forma, seu gesto de violência à Nina, não limita-se à esposa. Ao desferir-lhe um golpe no ventre grávido, a agressão perpassa a mulher e atinge sua própria herança genética, ou seja, a agressão ao ventre é, em última análise uma destruição do futuro e violência a si mesmo, posto que o filho seria sua continuidade, e sob seu ponto de vista, a continuidade de uma vida mal sucedida.

CAPÍTULO 3

A problemática do gênero em *Barrela* e *A mancha roxa*

Neste terceiro capítulo, trataremos as construções de gênero nas peças *Barrela* e *A Mancha Roxa*. A primeira contém apenas personagens masculinos e a segunda apenas personagens femininas. Apesar das várias personagens do mesmo sexo, as relações de gênero são discutidas e aí representadas de maneira bastante peculiar.

Esses dois textos dramáticos foram escritos em contextos históricos bastante distintos. *Barrela* foi a primeira peça do autor, escrita em 1958, e *A mancha roxa* foi escrita mais de vinte anos depois (em 1988), quando o autor já era conhecido. Os contextos de produção serão tratados nos itens 3.1 e 3.3 do presente capítulo. Nos demais, ocuparemos da análise propriamente dita desses dois textos.

3.1 – A história de *Barrela*

Escrita em 1958, *Barrela* fez nascer um grande dramaturgo. No prefácio da edição impressa publicada em 1976, o autor conta um pouco da história dessa peça que nesses 18 anos (1958 a 1976) não conseguiu fazer carreira no palco. O autor afirma que a peça nasceu por acaso. Àquela época, ele era o palhaço Frajola e jamais havia pensado em se tornar escritor, “mesmo porque, a bem da verdade eu nem sabia escrever direito. Tirei o diploma do primário Deus sabe como”, afirma o autor. (MARCOS, 1976, p. 5)

O que desencadeou a escrita da peça, porém, foi uma notícia de jornal com a qual Plínio Marcos teve contato. Foi a história de um garoto em Santos, que foi preso por brigar em um bar e na cela, foi violentado pelos outros detentos. Na notícia do jornal, o garoto, depois de sair do xadrez, se armara matando quatro dos ex-companheiros de cela que o estupraram. Essa história mexeu tanto com Plínio Marcos que ele ficou imaginando como tudo teria ocorrido na noite em que o garoto passou na prisão. O que teriam conversado e de que maneira a conduta dos outros presos desencadeara o ato violento contra o garoto. No texto teatral, ele não insere a vingança do garoto, só acrescenta o que teria ocorrido antes e depois de sua chegada ao xadrez, mas o espaço da peça limita-se à cela.

O caso do garoto me comoveu tanto que eu, depois de andar uns tempos atormentado com a história a despejei no papel. Escrevi em forma de diálogo, em forma de

espetáculo de teatro, que era o que eu mais conhecia, mas não me políciei, não me preocupei com os erros de português, nem com as palavras. Imaginei o que se passara antes, durante e depois de o garoto entrar. Coisas que eu conhecia bem de tanto escutar da boca da malandragem. (MARCOS, 1976, p. 6)

Barrela é, portanto, um texto baseado em fatos reais (e o autor deixa isso bem claro) e o título é uma gíria da época que significa curra, estupro coletivo, quando todos de um grupo estupram um.

A peça tinha tudo para ser apenas um desabafo do autor que resolvera “despejar” o caso no papel, mas ele levou para os seus companheiros de circo, que julgaram ser loucura querer encenar um texto daqueles. Tempos depois, porém, ao ser convidado para fazer *Pluft, o fantasminha*, o autor conhece Patrícia Galvão, a Pagu que teve acesso ao texto e, segundo o autor: “ficou vidrada no diálogo da *Barrela*” (MARCOS, 1976, p. 6), comparando-o com a linguagem de Nelson Rodrigues.

Em 1959, Paschoal Carlos Magno realiza o Segundo Festival de Teatro do Estudante e lá, Pagu mostra-lhe o texto. Ilka Marinho Zanotto, então estudante de teatro estava presente nesse festival e no prefácio do volume dedicado a Plínio Marcos da Coleção Melhor Teatro, ela dá sua versão:

Foi quando em 1959, em Santos, no 2º Festival de Teatro do Estudante que o carisma de Pagu conseguira realizar com a presença de 1200 estudantes – entre os quais nós, da EAD, com o Canto para Ignacio Sanches Mejías, de Lorca – explodiu a notícia de um texto que o Paschoal Carlos Magno, o patrono dos festivais considerava genial. (ZANOTTO, 2003, p.10)

Segundo Marcos, naquela noite o Paschoal “se entusiasmou e, no final do festival, fez um estardalhaço, falou pros jornais que a *Barrela* era uma das peças que mais o comoveram até então e disse ainda que fazia questão que os estudantes de Santos a montassem.” (MARCOS, 1976, p. 9)

Estava traçado o duplo destino de *Barrela*: por um lado, sairia do papel e iria para o palco, realizando-se finalmente como espetáculo teatral e provocando, com isso, também o nascimento de um dramaturgo. Por outro lado, essa seria sua única apresentação, sendo posteriormente proibida. “Levado uma única vez no “Centro Português de Santos” após ter sido censurado e liberado – teve como destino ser o maior sucesso de escândalo de nosso

teatro em todos os tempos e imediatamente proibido durante 21 longos anos.” (ZANOTTO, 2003, p. 10)

Essa apresentação única teve a intervenção de Paschoal Carlos Magno, que mandara um telegrama autorizando a montagem apenas uma vez.

E, com muita onda, a *Barrela* estreou [...] no dia 1º de novembro de 1959. Ainda trago comigo o som dos aplausos daquela noite. O teatro estava lotado. Lotadinho. No final, todos aplaudiram de pé, gente chorava e o nosso elenco chorava junto. Jamais em minha vida se repetirá uma noite como aquela, jamais saberei o que é o sucesso novamente. Mas naquela noite estava selada minha sina. (MARCOS, 1976, p. 7)

Por causa de *Barrela*, o autor virava notícia no dia seguinte. Chamado de gênio por uns e de comunista por outros, ele arrisca escrever mais um texto teatral cujo resultado foi desastroso. A presença da linguagem chula, sem se preocupar com formalidades e acima de tudo, levar o submundo das penitenciárias para o palco criou inimizades. “Os inimigos espalhavam que o sucesso era fabricado pelo Partido Comunista, que queria inventar um autor do povo.” (MARCOS, 1976, p. 8)

Em 1976, depois de já ter se tornado conhecido no meio teatral e de já ter escrito peças como: *Navalha na Carne*, *Quando as máquinas param* e *Homens de papel*, o autor recebe novo convite para montar *Barrela*. Sob direção de Luis Carlos Maciel e com um elenco de peso, a peça teve apenas três sessões clandestinas para a classe teatral antes de ser definitivamente proibida em 1968. “Era março de 1968 e o senhor Gama e Silva proibiu a peça. Doeu em mim essa proibição mais que todas as outras peças. Sei lá por que. Talvez porque *Barrela* seja minha primeira peça. Doeu, mas não me desanimou.” (MARCOS, 1976, p. 9)

No ano seguinte (1969), em uma última tentativa de negociação com um representante da Censura Federal, uma nova montagem foi preparada, pois o referido censor prometera a liberação da peça se assistisse a uma sessão. Sob direção de Alberto D’Aversa e com novo elenco de peso, a peça foi montada e ensaiada, mas com tudo pronto o representante recusou-se a assisti-la e negou ter prometido qualquer coisa. Foi mais um grande sofrimento para todos.

Mais do que todos nós, sofreu nosso querido Alberto D'Aversa, que já sabia que teria pouco tempo de vida e preparava sua grande direção para que *Barrela* fosse um marco em sua vida. Tempos depois, morria D'Aversa e, com ele muito de mim, sobretudo meu entusiasmo por essa peça. (MARCOS, 1976, p. 9)

Mesmo o entusiasmo não sendo o mesmo, o autor lamentava tal proibição, sem se deixar desanimar. Como declarou certa vez:

Eu, há dezessete anos, sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia [*Barrela*] proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela pátria do meu povo.³⁷

Em 1976, a peça é publicada em forma de livro e, no prefácio o autor faz questão de detalhar toda a história de *Barrela* até então, dedicando o livro “a todos que deram seus talentos às personagens, a todos que perderam dinheiro e tempo na vã esperança de vê-la encenada.” (MARCOS, 1976, p. 9)

Vinte e um anos depois, porém, o desejo de Plínio Marcos e de todos aqueles que desejavam ver a peça encenada pôde ser realizado. Desde meados de 1979, um grupo de atores já havia se juntado para montar *Barrela* clandestinamente. As sessões aconteciam no porão do TCB (Teatro Brasileiro de Comédia). Os ingressos eram vendidos pelos próprios atores e quando, em 1980, veio a liberação pela cesura de *Barrela* e *O abajur lilás*, finalmente o autor e todos os defensores desse texto puderam ver o sucesso de *Barrela* nos palcos. A principal crítica em relação à peça era um elogio a sua atualidade mesmo depois de vinte e um anos. Sobre isso, o autor disse:

Vinte e um anos depois de ter sido escrita, essa peça-reportagem lamentavelmente ainda vale. Retratava a realidade dos presídios há vinte e um anos, e ainda tem validade. Uma pena. Pena, porque os méritos não cabem à peça. É tudo culpa do país, que não evoluiu socialmente. E, se continuarmos desse jeito, essa peça vira um clássico.³⁸

A mesma atualidade de *Barrela* pode ser atribuída a outras peças de Plínio Marcos. Mesmo *A mancha roxa*, que foi escrita em um contexto específico de campanha de prevenção à AIDS consegue manter seu caráter de atualidade, pois em momento nenhum na peça o

³⁷ Fonte: www.spectroeditora.com.br/.../plinio/biografia.php.

³⁸ Fonte: www.pliniomarcos.com.

autor menciona o nome da doença deixando sempre a palavra “roxa” em seu lugar. Com essa estratégia, a AIDS pode ser lida, nesse texto como qualquer outra doença ou epidemia. Sobre esse texto e seu contexto de produção, trataremos logo a seguir.

3.2 – A mancha roxa: texto e contexto

A mancha roxa nasceu a partir de *Barrela*. A peça seria a versão feminina do primeiro texto pliniano. Pouco tempo depois dessa primeira peça, houve um texto intitulado *A noite das diabas*, que seria então a repetição dela com alteração de gênero. O texto, porém, não foi adiante naquele período e só foi retomado mais de vinte anos depois, quando *Barrela* já tinha sido liberada pela censura e o autor já estava bastante conhecido no meio artístico.

Com a peça *O signo da discoteca*, de 1979, ganhou espaço com os jovens e passou a ser convidado a dar palestras em escolas e instituições, buscando reforçar com eles um forte discurso contra o consumismo e contra os vícios. Parte de seu discurso de propaganda do referido espetáculo, reproduzido por Oswaldo Mendes em *Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos*, era:

Procuro chamar a atenção para a falta de perspectivas do jovem do Brasil de hoje. Impedido de participar da própria história e de influir no próprio destino, o jovem fica sem perspectivas, isto é, sem esperança no futuro. Isso é grave. É triste. A esperança é a presença de Deus nos homens. Sem essa chama, o homem acaba perdendo a fé, desacoçoando das ideologias, achando inútil o sacrifício feito no sentido de um mundo melhor. Aí fica exposto totalmente à influência dos astros do consumo, que brilham no céu azul da propaganda. Astros que convidam ao escapismo e acabam conduzindo vencedores (se é que existem nesse sistema) e vencidos ao único consolo que resta a quem perdeu a fé: o vício. E o vício é o grande estuprador dos espíritos. (MENDES, 2009, p. 413)

Segundo Mendes, Plínio Marcos tinha um firme posicionamento contrário ao consumismo e à propaganda de quaisquer produtos. Recusou-se a ser garoto-propaganda mesmo nos tempos mais difíceis, e como se não bastasse, proibiu também a sua filha quando esta foi selecionada para estrelar um comercial de uma famosa marca de brinquedos. O que lhe causou grande descontentamento. “Eu era criança, não entendi fiquei triste, chorei” declarara Aninha. Mas houve um fato que o fez mudar de ideia e aliar-se a uma empresa publicitária.

Paralelamente às discutíveis mudanças na política, havia um novo componente agindo diretamente nas relações pessoais, uma peste que fez as drogas, a liberdade sexual e todas as bandeiras da contracultura perderem a inocência juvenil e contestatória de décadas anteriores. A imunodeficiência adquirida traduzia-se em língua de gente na AIDS, “a maldita” na boca dos que não ousavam dizer o seu nome. (MENDES, 2009, p. 414)

Ao contrário do que muitos conservadores pensavam, não se tratava de um castigo dos céus que abateria apenas sobre pessoas promíscuas, homossexuais e viciados em drogas como punição para seus comportamentos. Homens, mulheres de todas as classes e idades poderiam contrair a doença. Rapidamente a AIDS se alastrou. Ainda sem tratamento, a única forma de combate era a informação correta e um intenso trabalho de prevenção passou a ser organizado em todo o território nacional. Com essa finalidade, Plínio Marcos, não hesitou em se aliar a uma agência de publicidade.

Ao receber o convite da agência, que o procurou para fazer um vídeo para ser veiculado nos presídios a fim de se prevenir o aumento da doença, respondeu que para vender produtos ou ideias contrárias às suas, não havia dinheiro que o pagasse, mas para os que estavam ao seu lado, não cobraria: “Para o meu lado eu trabalho de graça. [...] Não há possibilidade de eu trabalhar contra as coisas que eu acredito.” (MENDES, 2009, p. 416). Acrescentou.

Quem sugeriu a campanha foi o médico Dráuzio Varella, que angustiado com o aumento da AIDS nas prisões fizera o convite a Plínio Marcos que aceitara de imediato, desde que ele mesmo pudesse ser o autor do texto. Sua proposta foi aceita com uma condição: em seu texto, não poderia atacar o estado responsabilizando-o pela proliferação da doença, nem denunciando as condições de superlotação, já tão conhecidas do povo brasileiro. O texto, intitulado “Ei, amizade!” deu origem a um vídeo gravado pela TV Cultura, exibido em vários presídios e ganhador de um prêmio internacional. O texto limitou-se ao tema da AIDS sem atacar o estado nem contestar outros aspectos da sociedade, coisa que o autor fazia muito bem. Aí estava lançada a semente de *A mancha roxa*. Inspirado nesse texto publicitário e sem as limitações impostas no que se refere à crítica ao estado, Plínio Marcos escreve, no mesmo ano o texto que posteriormente seria dirigido por Léo Lanna, seu filho.

Participar dessa peça publicitária teria mexido com o autor, que por duas semanas esteve às voltas com o teor da mensagem destinada aos presidiários. “Sabe-se que prisioneiros mataram colegas que eram portadores da moléstia. Um, na promiscuidade do ambiente, chegou a infectar dezenove. Por outro lado, registra-se a solidariedade de presas que não permitiram o afastamento de um casal de lésbicas doentes.” (MENDES, 2009, p. 418). Esse último episódio seria o ponto de partida para a criação de *A mancha roxa*.

Sua primeira encenação terá como diretor, Léo Lama, filho de Plínio Marcos. Ao contrário do que possa parecer, esse trabalho de pai e filho não aconteceu de forma tranquila, como seria de se esperar de uma relação familiar. Quando o texto *A mancha roxa* ficou pronto, Léo estreava como dramaturgo. Seu primeiro texto, *Dores de amores*, fez muito sucesso no teatro.

A peça caiu nas mãos de Malu Mader e Taumaturgo Ferreira, que começaram a ensaiar sob a direção de Roberto Lage. Com um casal de sucesso nas novelas da TV Globo, o espetáculo seria, como foi, um tiro certo. Publicamente, o fato de seu filho surgir como autor de teatro era festejado por Plínio. Mas ter um dramaturgo na família, que não ele, causou surpresa. (MENDES, 2009, p. 418)

O termo surpresa utilizado por Mendes parece um eufemismo para ciúme, pois segundo relato do próprio filho, Plínio Marcos tinha em relação à sua carreira de dramaturgo um comportamento bastante contraditório: “Foi uma coisa muito surpreendente para o Plínio eu ser dramaturgo. [...] Então me boicotava por ciúme, mas ao mesmo tempo me incentivava muito também.” (MENDES, 2009, p. 419)

No dia 16 de janeiro de 1989, estreavam ao mesmo tempo a peça de Léo Lama e *A mancha roxa*. A primeira no Teatro Bibi Ferreira e a segunda no teatro do Bexiga. Léo ficou no Bexiga, e Plínio Marcos foi para a porta do outro teatro vender livros. Segundo ele, “lá tinha mais gente”. (MENDES, 2009, p.419)

As duas peças, levadas ao palco ao mesmo tempo tiveram plateias e destinos bastante diferentes. Enquanto a peça de Léo Lama fora um sucesso, *A mancha roxa*, não teve muita repercussão. Prova disso, é que até hoje, poucas críticas são encontradas sobre ela. Dias depois, em 13 de março de 1989, marcaram uma sessão especial com a presença da imprensa e com um debate ao final sobre as questões que dão corpo à peça. Plínio Marcos

muito nervoso reagiu de maneira agressiva a um garoto que lhe pediu autógrafa e Léo o impediu de brigar. Mais tarde, os dois foram jantar e Plínio questionou por que Léo interferiu em sua briga com o garoto. A discussão entre os dois ficou cada vez mais acirrada, culminando em embate corporal. No dia seguinte, o Jornal da Tarde trouxe a seguinte manchete: “Inveja de borderôs leva pai e filho às vias de fato”.

Não se sabe o que estava por trás desse conflito, mas o fato é que *A mancha roxa* acabou tendo uma curta carreira nos palcos. Sua bilheteria sequer cobrira os gastos.

Na imprensa, o que sobrou de *A mancha roxa* foi o reconhecimento de uma peça dura, brutal, exasperante, que instaura desde a primeira fala uma situação crispada e assim vai, só se permitindo breves distensões para tomada de fôlego. [...] Ao diretor Léo Lama, o reconhecimento [...] da eficiente uniformidade de interpretação obtida do elenco de mulheres. (MENDES, 2009, p. 421)

Se estava fora do contexto, se foi barrada pela disputa de ego entre pai e filho, o certo é que *A mancha roxa* não alcançou o sucesso que merecia. Das quatro peças que abordamos aqui, é a mais densa, com um texto forte, verborrágico. Uma profusão de informações e possibilidades de análise, que não serão esgotadas no presente trabalho, pois não temos tal pretensão.

3.3 – Relações de gênero em *Barrela*

Nesse texto, não há presença feminina. A mulher é apenas citada no discurso das personagens, ou seja, todas as suas aparições são implícitas. E assim, como “sombras tênues”³⁹, elas aparecem por três vezes ao longo do texto: como esposa, como mãe e como namorada. Os três papéis femininos demonstram que embora não estejam presentes fisicamente, as mulheres, para esses personagens não são jamais inexistentes ou insignificantes.

A mulher aparece pela primeira vez no pesadelo de Portuga, já na primeira cena da peça. Ao acordar sobressaltado, seus gritos de pânico acordam os outros companheiros de cela. A revelação do teor do pesadelo deixa claro que esse é um fato costumeiro no espaço onde

³⁹ Termo utilizado no item 1.1 por Michele Perrot para designar a presença feminina nos relatos da história da humanidade.

ocorre a ação, pois quem revela o pesadelo nem é a mesma personagem que acorda assustada. Isso significa que os outros já estão acostumados com a repetição da mesma cena dia após dia.

PORTUGA – Vocês são ondeiros mesmo. Eu não tenho nada com isso.

TIRICA – Você, não. Poxa, quem falou que a culpa é tua? Quem? A culpa é do fantasma da sua mulher, que vive te assombrando. Ela que tem culpa. Não tem nada que vir aqui pegar no teu pé.

PORTUGA – Isso é... é remorso.

TIRICA – (Com desprezo) – Conversa, cutruco. Ela te corneava com Deus e com todo mundo. Despachou ela e tá certo. Não tem nada que se aporrinhar e encher os bagulhos dos outros. (MARCOS, 1979, p. 20)

Por meio da linguagem, as personagens masculinas, então, presentificam a mulher de Portuga. É uma esposa assassinada pelo marido que, no entanto ainda o perturba. Tal perturbação é vista negativamente pelos colegas de cela. Para eles, não há motivo para remorso, pois Portuga teria agido de uma maneira que esse grupo considera correta, ou seja, para os seis detentos a mulher que trai o marido deve mesmo ser punida com a morte. Durante a discussão, parte das concepções de gênero dessas personagens vai sendo pouco a pouco revelada. Quando Tirica diz: “despachou ela e tá certo”, fica nítido o apoio a Portuga no que se refere ao assassinato da esposa. Entre eles, o homem traído deve mesmo tornar-se um assassino. Se isso é o “certo”, na concepção de gênero expressa por essas personagens, a mulher deve fidelidade incondicional ao marido e qualquer divergência, dá ao marido o direito de retirar-lhe a vida.

A própria constituição brasileira, quando sustentava a tese da “legítima defesa da honra” excluía a culpabilidade do assassino que agisse para defender a sua honra. A honra, porém, é um conceito bastante subjetivo e varia historicamente.

Desde a antiguidade, a honra acompanha o ser humano. Para os homens, a fama ilibada era sinal de confiabilidade, proporcionava-lhes crédito em todas as casas e sua palavra muito traduzia. Para as mulheres, a honra era sinal de virgindade ou de fidelidade ao marido. (MENDES, FERREIRA e DIAS, 2009, p. 5)⁴⁰

A partir do momento em que a mulher passa a ser reconhecida como sujeito, deixando de ser uma “propriedade do marido”, a tese da legítima defesa da honra passa a ser cada vez menos aplicada no meio jurídico. A reforma penal de 1940 modifica o Código Penal de

⁴⁰ Fonte: <http://intertemas.unitoledo.br/revista/index.php/ETIC/article/viewFile/1474/1407>.

1890 e passa a reduzir a pena de um terço para um sexto, em casos de crimes passionais, ao invés de simplesmente eliminar a ilicitude do ato. Obviamente, essas reformas acontecem na lei, mas demoram (e muito) para ser internalizadas pela população de um modo geral. Prova disso é que Mendes, Ferreira e Dias afirmam que ainda hoje há juízes que aplicam a tese da legítima defesa da honra para casos de maridos que matam as esposas adúlteras. Raramente essa tese é aplicada em favor de alguma mulher. De um modo geral, é mais comum o homem matar nessas circunstâncias. A tese, portanto, seria de legítima defesa da honra *masculina*.

Não obstante, no caso específico de Portuga, ele parece ter sido movido por esse desejo de se afirmar perante a sociedade e anular a característica de marido traído. Embora tenha assassinado a esposa, como os companheiros consideram como a atitude mais correta, parece não conseguir sustentar as consequências do seu ato, prova disso são os pesadelos constantes que revelam parte de seus sentimentos⁴¹.

PORTUGA – Pensa que eu sonho com ela porque gosto?

BAHIA – Não penso nada. Só sei que o Bereco também tem morte no lombo e não faz zoeira quando dorme.

PORTUGA – Ele é ele, eu sou eu.

TIRICA – Porra, e daí?

PORTUGA – Quero dizer que cada um tem seu jeito.

TIRICA – Claro que o Bereco é o xerife. Cara pra frente. E tu é uma bosta. Corno manso e tudo.

PORTUGA – Se eu fosse corno manso eu não apagava aquela vaca.

TIRICA – Apagou sem querer. Sempre foi cavalo. Corno satisfeito. Ta na cara, teu nome podia ser Cornélio.

(*todos riem*)

(MARCOS, 1979, p. 21).

Embora não se possa apreender toda a totalidade psíquica de uma personagem, como já mencionamos, é possível aproximar alguns elementos da ação dramática de determinados conceitos não literários. A atitude de Portuga, por exemplo, se assemelha bastante com o conceito de *trauma*. Ao assassinar a esposa, o personagem consegue retirá-la do plano físico, mas sua presença não pode ser evitada de maneira definitiva, uma vez que durante o

⁴¹ Relembramos que o termo “sentimento” aqui revela apenas o provável sentimento que a personagem teria se ela não fosse um ser fictício. Como afirma Ubersfeld, apreender toda a construção psíquica da personagem é uma tarefa vã, uma vez que os sentimentos dos seres ficcionais não sentidos por ninguém. Nem pelo autor que cria personagem, nem pelo ator que a interpreta, nem pelo leitor, que apenas interage com a personagem conferindo-lhe um sentido. (UBERSFELD, 2005)

sono, Portuga constantemente retorna e presentifica o evento traumático. Segundo o *Dicionário de Psicanálise Larousse*, o trauma pode ser entendido como uma neurose ligada essencialmente a um evento violento.

Por generalização, observa-se nos sujeitos que haviam sido confrontados com incidentes terríveis ou horríveis, inclusive na idade adulta, o retorno repetitivo da cona insuportável. O sujeito pode, por exemplo revivê-la em sonho, o que nos abriga aliás a corrigir a definição de sonho como realização do desejo. (CHEMANA, 1995, p. 221-222)

A segunda aparição feminina em *Barrela* é no papel de namorada. Como tal, a mulher é citada apenas uma vez, mesmo assim, é possível observar alguns aspectos de sua construção. Ela aparece na fala das personagens quando Fumaça pergunta a Bereco se podem acender um cigarro de maconha:

FUMAÇA – Como é, xerife? Vamos queimar um fumo?
BERECO – Já não queimou um hoje?
FUMAÇA – Já, mas fumo nunca é demais.
BERECO – Pois é. Que dia é hoje?
PORTUGA – Terça.
BERECO – A visita é quinta. Quantos tem, Fumaça?
FUMAÇA – Dois.
BERECO – Então um pra amanhã, um pra depois.
FUMAÇA – Quinta minha mina traz mais, pombas!
(MARCOS, 1979, p. 38)

Essa segunda personagem feminina, portanto, aparece ligada a Fumaça. Não tem nome no texto, sendo mencionada apenas como “minha mina”. O pronome possessivo demonstra relação afetiva entre ambos e seu papel para esse grupo é bem claro: é ela quem transporta a droga para o consumo de todos na cela. Como fornecedora da substância proibida na cadeia, ela também infringe a lei, assim como os outros detentos, a diferença é que ainda não foi descoberta pelas autoridades policiais. Embora não esteja encarcerada, em sua condição, essa mulher se mantém duplamente presa: parece estar presa ao tráfico de drogas, pois constantemente precisa do produto para entregar na cadeia, e se mantém presa à sua relação com Fumaça, uma relação à distância, com alguém que não está ao seu lado.

A terceira aparição implícita da mulher é na figura da mãe. Nenhum personagem menciona sua mãe explicitamente, mas essa palavra aparece como forma de ofensa. Para alguns membros desse grupo, o termo “filho-da-puta” é usado constantemente. Entretanto, o temo filho, não aparece tão ofensivo quanto expressões que usem a palavra “mãe”, como na

ocorrência a seguir: “PORTUGA – Cornélio é a mãe. TIRICA – Não mete a mãe nisso. PORTUGA – Então não me torra.” (MARCOS, 1979, p.21).

Nesse diálogo, a mãe, tanto para o que ofende quanto para o que é ofendido, constitui uma categoria especial de mulher, pois o filho pode receber quaisquer ofensas, mas a mãe não deve ser mencionada jamais em situações de discussão. Enquanto a mulher de Portuga recebe codinomes como: vaca, vadia e outros mais ofensivos, sem que haja reação de ninguém do grupo, a simples menção do termo “mãe” desencadeia uma reação de Tirica indicando que o bate-boca já está indo longe demais.

Na ocorrência dessas três personagens femininas implícitas, pode-se perceber que para esse grupo, as mulheres se dividem basicamente em duas categorias delimitadas: a mãe e a puta. Enquanto a mãe deve ser preservada a todo custo, a esposa infiel de Portuga ocupa o outro pólo e, como tal, merece toda sorte de humilhações e ofensas, mesmo que já tenha sido punida com a própria morte.

3.3.1 – Construção da masculinidade⁴²

Durante todo o texto, as personagens de *Barrela* tecem uma curiosa discussão de gênero. A conversa entre homens tem como foco principal o questionamento de quem é homem e quem não é. Essa sequência de diálogos revela o que esse grupo de personagens entende por masculinidade. É comum, entre eles o uso de adjetivos e substantivos no feminino como forma de ofensa. O que essa atitude revela é uma inferioridade feminina, pois para essas personagens, ser tratado como mulher é algo humilhante e ofensivo.

Lembrando que as construções de gênero estão associadas ao ambiente e ao grupo social em que ocorrem (LAURETIS, 1994). Para esse grupo, o conceito de masculinidade oscila e a relação entre dois homens ora é vista como demonstração de masculinidade, ora como homossexualidade. Vejamos como isso acontece.

⁴² Parte dessa análise foi desenvolvida no estudo intitulado: “Ser homem e nascer homem: a problemática do gênero na peça *Barrela* de Plínio Marcos”, de nossa autoria, publicado no livro: *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade* organizado por Constância Lima Duarte, Eduardo Assis Duarte e Marcos Antônio Alexandre. (2010)

Ao acordar todos os colegas de cela, Portuga vira alvo da ira dos outros cinco que ficam enfurecidos por perderem o sono. Bereco, que é chamado pelos outros de xerife, por ser o líder do grupo, ameaça agredi-lo:

BERECO – Por querer ou não, esse filho da puta me fez perder o sono. Desgraçado, vou te aprontar uma sacanagem, que você vai para na solitária. Lá não enche o saco deputo nenhum.

PORTUGA – Poxa, Bereco. Livra a minha cara.

BERECO – Livrar a sua cara, uma porra! Vou te aprontar. E se ciscar, já sabe: te arrebeno de porrada. (MARCOS, 1979, p. 14)

A ameaça de Bereco, porém, não conta tanto com o apoio dos demais, quanto a ideia que tem a personagem Louco. No meio da discussão, Louco repete: “Enraba ele! Enraba!” (MARCOS, 1979, p. 15). Todos começam a apoiar Louco, que repete a expressão por mais sete vezes até que todos na cela (exceto Bereco) repitam em coro: “Enraba! Enraba!”

Durante toda essa briga, usam termos no feminino para se referir a Portuga, como se a simples intenção de violentarem-no fosse suficiente para que sua masculinidade fosse negada pelo grupo. Todas as expressões reforçam o desejo do grupo de estuprá-lo. Fumaça diz: “Ai, como ela está nervosinha” e o chama de “boneca”, enquanto Bahia o chama de “meu bem” (MARCOS, 1976, p. 16). A ameaça vai ganhando força no grupo depois que Bahia o questiona: “Vai bancar o macho?”. O grupo então passa a tocá-lo, sempre motivado por Louco que repete insistentemente: “Enraba! Enraba!” (MARCOS, 1976, p. 17)

Portuga sabe que não será capaz de conter o grupo e fica apavorado. Nesse momento da ação dramática, percebe-se que nessa cela não é comum a relação entre duas pessoas do mesmo sexo, pois Bereco interfere puxando Portuga e encarando os outros quatro. Nesse contexto, a possível relação entre dois ou mais personagens é vista por eles como forma de “zoação”, fonte de prazer do grupo e como meio de punir algum infrator, como Portuga que acordou toda a cela. Em cada uma das acepções, não há uma opinião positiva por parte deles no que se refere a relações homossexuais.

De todas as personagens que insultam Portuga, Tirica é o mais insistente de todos, o que desencadeia em Portuga o desejo de vingança. Para agredir Tirica, ele então lança mão de

uma informação obtida de outro detento conhecido como Morcego, segundo o qual, Tirica tivera relações sexuais com ele.

À iminência de tal revelação, todos na cela ficam eufóricos defendendo que, se Tirica já teve relações com outro homem, deve ter com eles também. “Se for firmeza tu tem que dar prá nós. [...] Assim é que é. Pombas! Tamos aqui. Mesmo xadrez, vamos cobrir a bichinha.” (MARCOS, 1976, p. 26) Para eles, a existência de uma relação entre homens dá a todos os demais o mesmo direito. Diante disso, o objetivo do grupo passa a ser confirmar se a informação de Portuga é de fato verdadeira. A pressão do grupo é tanta para saber a verdade, que Tirica acaba revelando o que houve:

TIRICA – Não dei por gosto, não. Eu era pivete. Tá? Dei. Mas, tem um negócio. Não gostei. [...] Isso foi há muito tempo, meu bom. Eu era um puta de um cagataco desse tamanho. Não tinha ninguém pra me valer. Pai de merda, mãe de merda. [...] Numa dessas, tava aí no virador. Me botaram a mão. Fui em galera. E daí? Tem muito malandro guardado. Eu era um carinha à toa. Tava por fora dos macetes e os cambaus. Entrei sem milongas. E os papacus tavam tudo lá nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer. Os mandarins não deixavam. (MARCOS, 1976, p. 33)

Aos poucos, Tirica revela todas as humilhações que sofrera no reformatório deixando claro que se em algum momento teve relações com outro homem foi por causa de toda a covardia que faziam com ele, deixando-o sem comer, tomando-lhe as cobertas para que passasse frio e espancando-o. Dentro da prisão, não há a quem recorrer, e dessa forma, acabara por ser violentado. Mesmo depois da explicação de Tirica de que tudo ocorrera contra a sua vontade, os outros personagens não param de humilhá-lo, chagando a tocar em seu corpo.

Tirica vai sendo tratado por adjetivos e substantivos no feminino a partir do momento em que descobrem que ele já tivera contato com um homem. Embora o personagem não tenha mudado de categoria de gênero, a forma de tratamento em relação a ele sim. Relembrando que sexo e gênero não são exatamente a mesma coisa, como mencionamos no primeiro capítulo, relembramos Tereza de Lauretis, para quem os gêneros são categorias definidas biologicamente sim, mas a eles são associados valores e comportamentos. Diante disso, é possível pensar que para as personagens de *Barrela*, o critério biológico aparece em segundo plano e basta um critério social para que a definição de gênero aconteça.

Os parceiros de cela passam a tratar Tirica como alguém do sexo oposto porque, para eles, a existência de uma relação entre pessoas do mesmo sexo romperia com o conceito de gênero masculino que possuíam. Essa situação evidencia que para esse grupo o critério social prevalece sobre o biológico e a masculinidade é algo construído socialmente, mas que também deve ser “concedida” ou “negada” pelo grupo no qual o sujeito está inserido. O exagero da ofensa, o uso da linguagem pejorativa e a alteração das marcações linguísticas de gênero revelam o preconceito por parte das personagens em relação à mulher e ao homossexual, mesmo que Tirica não esteja em nenhuma dessas duas categorias.

Roberto Carlos Pedro, em seu trabalho intitulado *O Preconceito no discurso gay*, cita o Professor Doutor Luiz Mott, fundador do Grupo Gay da Bahia e decano do movimento homossexual brasileiro através de seu livro *Crônicas de um gay assumido*:

Lastimavelmente, o amor entre pessoas do mesmo sexo permanece como o maior e mais estigmatizado tabu no mundo moderno, a ponto de 80% dos formadores de opinião no Brasil condenarem a orientação sexual dos gays e lésbicas. Os homossexuais continuam sendo as principais vítimas do preconceito e discriminação em todos os segmentos sociais [...]. Não há em nenhum lugar, nenhuma instituição que não discrimine gays, lésbicas e travestis. ‘Viado’ é o xingamento mais frequente na boca dos brasileiros quando querem insultar um inimigo – e a epidemia de ódio coloca nosso país na triste posição de líder mundial de crimes homofóbicos. A cada três dias os jornais divulgam que mais um gay, travesti ou lésbica foi barbaramente assassinado – no mais das vezes, crimes cometidos com requintes de crueldade. Menos de 10% desses crimes vão a julgamento. (MOTT, 2003, p. 197 *apud* PEDRO, 2006, p. 11).

O preconceito a que se refere o professor Mott é reproduzido pelos personagens de *Barrela*. Ao chamarem Tirica por todas as palavras que, em suas concepções estão relacionadas ao homossexualismo, manifestam sua opinião acerca do que é pertencer ao gênero masculino e o que é não pertencer. Além disso, excluem Tirica dessa categoria pelo tipo de tratamento que lhe é dado. A violência contra homossexuais também é latente no grupo de personagens que compõem a peça. Ao negarem a Tirica a masculinidade, o que eles buscam é uma justificativa para a violência sexual que pretendem cometer contra ele.

Pedro (2006), no mesmo trabalho sobre o discurso gay, faz um levantamento de termos usados para nomear homossexuais masculinos e conclui que todos “carregam carga semântica negativa. São usados como forma de ofender, insultar, humilhar e estigmatizar.

No entanto, alguns se prestam mais a essa função agressiva, a saber: “bicha e veado” (PEDRO, 2006, p. 29).

Os termos mencionados por Pedro são usados abundantemente ao longo de *Barrela* e acrescidos de outras palavras femininas, como mencionamos. Considerando que, o tempo todo, as personagens discutem questões relativas à masculinidade, percebe-se que tratam com desprezo e humilhação os elementos que não pertencem à categoria do que eles consideram masculino. Embora eles insistam em classificar de maneira pejorativa uma vítima de violência sexual como homossexual, iremos nos ocupar de algumas definições.

O *Dicionário Essencial da Língua Portuguesa*, de Luiz Antônio Sacconi, traz a seguinte definição: “Homossexual (x=ks) adj. E s.cdd. (o/a) Que ou pessoa que tenha atração sexual por outra do mesmo sexo. Antôn. Heterossexual. Usa-se muito a abreviação *homo*.” (SACCONI, 2001, p. 480 grifo nosso). A definição de homossexual de acordo com o *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis* é um “ser ou pessoa que tem afinidade sexual somente para indivíduos do mesmo sexo” (1998, p. 987). Segundo o *Dicionário Aurélio*: homossexuais são pessoas ou animais que sentem atração pelo mesmo sexo. Já o *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise* afirma que:

A conceituação de conduta homossexual ou, mais simplesmente, a de homossexualismo alude tanto aos ímpetos irrefreáveis e não pensados pelo sujeito, como também aos apegos emocionais que implicam atração sexual, em relações sexuais declaradas entre indivíduos do mesmo sexo biológico. (ZIMERMAN, 2001, p. 205, grifo nosso)

Destacamos em todas as definições palavras que se relacionam com o desejo do sujeito. Os termos: atração, afinidade, apegos emocionais pressupõem que uma relação que ocorra contra a vontade do sujeito é insuficiente para defini-lo como homossexual, como ocorre com a personagem de *Barrela*. A situação narrada por Tirica assemelha-se mais a um ato violento, uma vez que Morcego e os outros companheiros reduzem cada vez mais as suas possibilidades de reação.

Para Norberto Bobbio, a violência é “a intervenção de um indivíduo [...] sobre outro indivíduo [...]. exerce a violência quem, não obstante à resistência imobiliza ou manipula o corpo do outro. Geralmente a violência é praticada contra a vontade da vítima.” (BOBBIO,

1986, p. 1291) Além dessa violência física de que fala Bobbio, os personagens do reformatório utilizavam outros artifícios para conseguir as relações sexuais com Tirica que não eram a atuação direta sobre seu corpo, como deixá-lo sem comer e sem se cobrir nas noites de frio.

A violência sofrida por Tirica é interpretada por seus parceiros de cela como conduta homossexual. Curiosamente, nenhum deles dirige o mesmo tratamento àquele que violentou. No ato de violência sexual entre dois homens, esse grupo considera homossexual apenas a vítima e não o agressor. De maneira muito estranha, a masculinidade daquele que agride é reafirmada, ao passo que a do agredido lhe é cada vez mais negada pelo grupo. Essa postura no que se refere a esse tipo de violência se repetirá, quando a cela recebe seu mais novo integrante, o garoto preso por uma briga de botequim, que será a vítima da barrela⁴³.

(A porta se abre e um rapaz bem vestido é atirado dentro da cela. Aparenta uns vinte e dois anos e é um rapaz de trato. A porta fecha-se atrás dele. Escuta-se o ferrolho correr. O rapaz corre até a porta e tenta forçá-la. Está muito nervoso. Os outros presos ficam só espiando os movimentos do rapaz. Ele se vira e encosta na porta, com medo estampado no rosto. Vai examinando um por um. Depois de algum tempo, Bereco salta da cama e se aproxima do rapaz.)

BERECO – Filhinho de papai.

PORTUGA – Parece uma menina.

BAHIA – Garoto bonito.

TIRICA – Agora que eu quero ver quem é macho.

FUMAÇA – Que é? Já está com idéia de jerico pra cima do garoto?

TIRICA – Não está todo mundo na pior? Vamos enrubar ele.

(MARCOS, 1979, p. 47-48).

Quando Tirica desafia o grupo com a frase “Agora quero ver quem é macho”, demonstra que para ele, macho é aquele capaz de exercer a violência sobre o outro. Ele não explicita, mas em sua fala, ainda que de forma indireta, ele reconhece que seu agressor é mais ‘macho’ do que ele.

Durante toda a cena que antecede a curra do garoto, Tirica é o que mais instiga o grupo a praticar o ato. Enquanto Bereco interessa-se pelo dinheiro do rapaz, o grupo só quer violentá-lo. O garoto promete passar o dinheiro deixado na carceragem para Bereco em troca da proteção que ele lhe promete. O acordo parece perfeito, Bereco exige que o grupo

⁴³ O termo barrela, como explicado anteriormente, era a gíria utilizada na época para designar o estupro coletivo, ou seja, quando vários estupram um.

não mexa com o garoto, uma vez que ele lhe deu dinheiro. O sossego novamente é quebrado por Tirica, que fica inconformado com as ordens de Bereco e volta a instigar o grupo.

TIRICA – Não pensa que vai se tratar sozinho com o garoto. Ele vai ser enrabado.
BERECO – Vão à merda! Se tocarem no garoto, eu mato um por um de pancada.
TIRICA – A gente é uma porrada. Essa vez tu não vai por banca. Estamos de saco cheio de tuas broncas. Só tu que quer te vez. Aqui, olha pra ti. A gente só pode bater caixa quando tu deixa, só queimamos fumo quando tu tá de presa seca e os cambaus. Agora caiu do cavalo. Nós vamos enrabar esse garoto e, se tu folgar, não vai ter vez.
(MARCOS, 1976, p. 52)

Com a queda da autoridade de Bereco, o grupo então decide partir para cima do garoto e mais um critério de construção da masculinidade aparece. Tirica é sempre o que mais sustenta a ideia do estupro chegando a humilhar os que não concordam. Dirige-se a Portuga, que não quer acompanhar o grupo nos seguintes termos: “O Portuga foi o primeiro a sair fora. Claro que é brocha. Vai querer enrabar o garoto pra quê?” (MARCOS, 1976, p.53) e mais adiante ainda acrescenta: “Segura ele que tu vê se sou homem ou não.” (MARCOS, 1976, p. 53). A masculinidade para esse grupo, também deve ser negada em caso de impotência sexual. Essa é a principal provocação de Tirica a Portuga ao longo de todo o texto.

Em determinado momento, Bereco demonstra rejeição a todo e qualquer ato sexual entre dois homens. Como se pode perceber no diálogo a seguir:

FUMAÇA – Como é, Bereco? Tu não acha ele bem no jeito? Parece uma menina.
BERECO – Não gosto de veadagem.
TIRICA – Veadagem não. Só provar que o Portuga é brocha. Quer morrer de rir é só agarrar ele. [...]
TIRICA – Pode ir na frente, brocha.
PORTUGA – Depois quero te ver.
(MARCOS, 1976, p. 55)

Depois de tamanho desafio e de tantas provocações, a reação de Tirica perante o garoto ganha um destaque muito maior. Sua postura de ‘macho’ perante o grupo, desperta em todos a curiosidade quanto a sua capacidade de manter relações com o garoto. Após o estupro, Tirica está triste num canto e volta a ser alvo da conversa dos companheiros de cela. Portuga é quem conta o que houve: “Eu fui lá e pimba! Mandei brasa. O Tirica com toda visagem só fez brochar.” (MARCOS, 1976, p. 56)

Ao tentar estuprá-lo e não conseguir, Tirica novamente atrai as provocações do grupo e mais uma vez sua masculinidade é negada. Agora não mais por ter sido vítima de violência sexual, e sim por não conseguir exercê-la. Sendo assim, dois critérios principais são demonstrados pelas personagens desse texto no que se refere à construção da masculinidade. Para as personagens de *Barrela*, não são considerados como homens tanto aqueles que são violentados sexualmente, quanto os que não conseguem assumir o papel do agressor.

No desfecho da trama, Portuga é assassinado por Tirica, o que seria uma forma de reafirmar sua masculinidade. Eliminar aquele que revelou o seu passado seria uma forma de demonstrar ao grupo, que mesmo tendo sido violentado no passado e não sendo capaz de participar da curra do garoto, ele ainda é “macho”, pois é capaz de cumprir a sua palavra de ameaça, proferida contra Portuga. Lembrando que *Barrela* baseia-se em uma notícia de jornal e, nesta notícia, quem mata é o garoto currado, para se vingar dos agressores. Já na peça, quem mata é Tirica para se afirmar como homem e para se vingar daquele que revelou o seu passado.

O assassinado ocorrido dentro da cela é tratado pelos policiais de plantão quase como algo de rotina. A única queixa do guarda, é que estava prestes a deixar o seu turno de trabalho: “Não podia esperar mais um pouco para aprontar o salseiro? Mais dez minutos e era a rendição que iria resolver essa alteração. Filhos da Puta.” (MARCOS, 1976, p. 58). Embora estejam presos em uma cela de cadeia, sob a guarda do Estado, não há a menor segurança no que tange à sua integridade física. Além disso, praticam também atos ilícitos, como usar drogas e praticarem constantemente a agressão física. Essa insegurança é denunciada pelo autor em *Barrela* e isso também se repetirá na peça *A mancha roxa*, da qual trataremos logo a seguir.

3.4 – Para onde correr quando a doença ataca o presídio?

Ambientada em um presídio feminino, *A mancha roxa* traz seis mulheres presas pelos mais diferentes motivos, pertencentes a classes sociais distintas que exerciam diferentes

profissões antes de irem para a cadeia. Confinadas nesse espaço, recorrem a algumas válvulas de escape: cinco delas usam drogas e fazem sexo entre si, enquanto uma delas faz orações o tempo todo pelo perdão do crime que cometeu.

Essa é a rotina da cela até descobrirem uma mancha roxa em uma delas. Sem nominar a doença, chamando-a apenas de “roxa”, as personagens vão se alarmando e fica então estabelecido o conflito que permeará toda a ação dramática.

Uma das personagens, que é enfermeira, é quem identifica a mancha e afirma se tratar de um dos sintomas da AIDS, doença que naquele momento vinha trazendo pânico a toda a sociedade brasileira. Há entre elas um casal de lésbicas, personagens que teriam sido criadas pelo autor, (como já mencionamos) a partir da notícia de um grupo de mulheres que não permitiram a separação de um casal de lésbicas em decorrência da AIDS.

Pelas formas de transmissão da doença, concluem que se uma delas está doente, todas as outras estarão e os sintomas aparecerão, mais cedo ou mais tarde. A histeria coletiva vem em decorrência disso e no auge do desespero as personagens vão se revelando. Uma a uma explicitam seus traços distintivos, bem como o que têm em comum umas com as outras.

O texto utiliza a história das seis detentas para fazer um alerta contra a AIDS, mensagem que já vinha sendo veiculada pelo autor através de um comercial de TV. No texto fictício, porém, o autor não tem as mesmas limitações impostas à mensagem publicitária, encontrando, portanto, mais espaço para se expressar por meio de suas personagens.

A análise da diversidade desses seres ficcionais possibilitará a retomada de alguns conceitos que desenvolvemos até aqui. Esse grupo de mulheres, tão complexo em sua construção, traduz um pouco da multiplicidade de fatores que compõem o sujeito no que se refere à categoria de gênero, como veremos a seguir.

3.4.1 – Mulher e diversidade em *A mancha roxa*

Ao longo do primeiro capítulo, mencionamos a crítica ao feminismo e nos recorremos a autoras como Safiotti, Scott e Lauretis para falar sobre as construções de gênero.

Mencionamos a necessidade de uma visão multifacetada do sujeito e da consideração de outras dimensões desse sujeito para defini-lo como classe. Quando Butler questiona a existência de uma categoria homogênea conhecida como mulheres sobre as quais atuaria o patriarcado, forma de opressão uniforme do homem sobre a mulher, o que a autora quer dizer é que esse sistema de dominação ocorre de maneira diferente em cada meio ou espaço social.

Lauretis aprofunda a discussão ao questionar o conceito de gênero como diferença sexual e acrescenta a necessidade, ao falar de gênero, de se levar em conta não apenas a questão sexual, mas de se observar o sujeito em uma dimensão mais ampla. Ou seja, um sujeito construído no gênero com certeza, mas não apenas pela diferença sexual, mas também pelas relações de raça e de classe.

Considerando a necessidade de se lançar mão de outros aspectos da formação do sujeito para analisar e assimilar a mulher atual, pode-se afirmar que essa mesma habilidade nos é exigida diante das mulheres que compõem *A mancha roxa*. Nesse texto, não obstante a presença de seis pessoas do mesmo sexo em um mesmo espaço e igualmente detentas por crimes cometidos, elas não constituem uma massa homogênea, nem uma classe de pessoas com todas as características semelhantes. O que se observa aí é a diversidade, embora todas sejam mulheres, cada uma se difere das demais pela complexidade de sua construção.

Na criação dessas personagens, o autor menciona inúmeros traços distintivos da construção dessas mulheres como profissão, classe social, orientação sexual, religiosidade, motivação do cumprimento da pena. Todas essas características que compõem essas mulheres servem para construir suas identidades.

São seis detentas e uma carcereira, todas cuidadosamente criadas para que houvesse diversidade, mas com características em comum, para a análise de suas construções buscaremos esses traços distintivos, bem como os pontos de interseção entre elas.

3.4.1.1 – “Não quero morrer roxa”

A primeira personagem que manifesta a doença é Isa. Ela está na cela especial por ter cursado Psicologia. Ela é namorada de Linda, que a defende de todos os ataques do grupo. É uma personagem que fala pouco. A maior parte das revelações sobre ela é transmitida pelas outras, ou por Linda, que funciona como sua porta-voz.

Isa carrega todos os traços do que era conhecido, nos anos 1980 como “grupo de risco” da AIDS, pois é viciada em drogas injetáveis e antes de ser presa, transportava droga e fazia de tudo para manter o seu vício, chegando a ter relações sexuais tanto com homens quanto com mulheres.

Ao descobrir que está com a doença, se desespera, mas continua usando drogas com a mesma agulha que é partilhada por todas as outras da cela. Além disso, continua mantendo relações com Linda, que se recusa a acreditar que a namorada está doente.

Isa demonstra medo de morrer de AIDS, pois a doença surgiu em um contexto de grande liberação sexual, entretanto ao ser associada ao sexo e à promiscuidade, despertava o preconceito e acentuava o pessimismo em relação a quaisquer possibilidades de tratamento. Como afirma Herbert de Souza, em seu artigo “Mortais somos todos nós”:

O conhecimento inicial sobre a AIDS definiu uma teoria de que não havia possibilidade de cura, era uma doença incurável. Toda pessoa afetada, tocada, atingida pelo vírus HIV estava duplamente condenada. Primeiro, a morrer como todas as pessoas e segundo, a morrer muito mais rápida e tragicamente do que todas as demais, como se pudesse haver uma dose dupla de morte para uma única pessoa. (SOUZA, s/d)⁴⁴

Nessa época, as pessoas se viram diante de uma tragédia e não de uma doença. Além da possibilidade de morte, havia o preconceito, a vergonha, o abandono e ninguém, nem mesmo a classe médica cogitava a possibilidade de cura ou de tratamento. O pavor da doença é revelado na peça, pela voz de Isa:

ISA – Li... Eu não quero morrer. Estou roxa. Vou morrer?
LINDA (*para a professora*) – Professora, o que eu posso dizer?
PROFESSORA – Diz... diz que ninguém vai ficar pra semente. Que quem nasce morre. E que tanto faz morrer de uma coisa ou de outra.

⁴⁴ <http://www.aids.gov.br/betinho/>.

LINDA – Escutou, Isa? A Professora é professora. Ela sabe. Todo mundo morre. Morre disso ou daquilo. Assim que é.
ISA – É... Mas morrer de roxa é feio.
TITA – Feio por quê? Morreu, morreu.
ISA – De roxa... Morrer de roxa é feio. (*Chora*) A família não quer nem saber da gente... Tem vergonha do cadáver da gente... eu sei... Tinha um rapaz, ele era viado... pegou roxa... morreu. O pai dele não foi ao enterro. (MARCOS, 1988, p. 28).

No contexto de produção da peça, fazia diferença entre morrer de “roxa” e morrer de outra coisa. Nem era porque a família “se envergonha do cadáver” como diz Isa, e sim por causa da segregação que a pessoa sofria antes de morrer. Sem possibilidade de cura, a AIDS nesse período foi associada ao fim dos tempos e, por várias vezes, foi citada de maneira apocalíptica, como nas falas da personagem Santa, que veremos a seguir.

3.4.1.2 – A Santa que mata

A primeira personagem que aparece no texto é conhecida como Santa. Ela está na cela especial por ser advogada e foi presa por matar o marido enquanto ele dormia. Ela representa a cultura dominante, elitista. É moralista, julga as outras personagens e fica rezando o tempo todo, pedindo perdão pelo crime que cometeu.

Quando aparece a doença na cela, ela se mantém alheia a tudo até perceber que todas podem ter sido contaminadas. Ela se apavora e revela o que era o pensamento que grande parte da população tinha em relação à epidemia: a de que a doença só atingiria uma parcela da população e que serviria como punição para o povo pecador.

GRELÃO – [...] Estão todas empesteadas.
SANTA (histórica) – Todas, não. Todas, não. Eu, não. Eu, não. Eu não sou depravada. Eu não. Eu não transo sexo, Não transo droga. Não bebo. Não! Eu não estou com a roxa. Não estou. A roxa não pode me pegar. Essa doença é coisa do diabo. Dá em gente depravada. Gente imunda. Elas vão morrer todas com essa roxa. Vão morrer podres. Vão apodrecendo aos poucos. A roxa apareceu na Isa, logo está nas outras. Elas sabem. Elas vão ser roídas pela praga. É o fim dos ímpios. É o fim dos imundos. [...] Uma fica aí contando seus crimes como se fosse alguma coisa de que deveriam se orgulhar. Quando transam droga se empolgam contando que mataram. E o sexo? E a degeneração total. Uma faz papel de homem da outra. Blasfêmia! Num antro de pecado, não pode nascer a virtude. No vício em que elas vivem nasceu a roxa. (MARCOS, 1998, p. 22).

Santa funciona como um contraponto ao perfil de todas as outras personagens. As demais, apesar de toda a diversidade, reconhecem que estão em situação semelhante, mas ela se coloca como superior às demais. Por ser a única personagem que menciona alguma religião, acredita que seus pecados foram perdoados e que sua salvação está garantida. Usa o fato de pertencer a uma família rica para tentar subornar a carcereira. Entretanto, sua postura de superioridade irrita as outras, que acabam contaminando-a também.

Diante da falta de perspectiva das personagens, elas decidem contaminar todo mundo, como vingança pela situação que estão vivenciando. E para a execução do plano, Santa também acaba contraindo o vírus, pois a obrigam a fazer sexo oral em Isa. A ideia de contaminar todo mundo é da Professora, personagem da qual trataremos a seguir.

3.4.1.3 – “Eu era de acreditar”

A Professora é uma personagem que funciona como o coro no teatro grego. Através de algumas canções ao longo da peça vai antecipando o que ocorrerá no enredo. Ela demonstra um grau de consciência bastante elaborado em relação às demais. Era professora de história antes de ser presa. Participava dos movimentos sociais e repete por muitas vezes: “Eu era de acreditar”. (MARCOS, 1988, p. 32)

Engajada nas lutas de classe, ela casou-se com um companheiro de luta, que logo largou o emprego por não conseguir trabalhar pressionado pelo sistema. Aos poucos, começou a beber, e ela, que sempre fora tão confiante teve que trabalhar cada vez mais para sustentar os dois.

PROFESSORA – [...] Trabalhava. Trabalhava. Trabalhava. Era uma máquina de dar aula. Cuspi o currículo em cima dos alunos. Uma merda. Uma merda. Eu só não era um robozão porque tinha buceta. Tinha tesão. Um cantava, outro cantava, outro e outro. Eu tinha medo. Meu marido ficava cada dia mais violento, ciumento, ameaçador. Mas um dia, sei lá, dei pra um. Quase três anos sem trepar. Reprimida. Soltei. Dei, dei. Gamei. Ele dizia: E essa situação? Esse corno bêbado, ele passou da conta, se é violento tem que morrer. Tiraniza sua vida... Tem que morrer. Os grandes e os pequenos tiranos têm que morrer. Não é nisso que tu acreditava? Era. Era nisso que eu acreditava. Sempre acreditei. Então ele tramou... (MARCOS, 1988, p. 33)

O plano deles era matar o marido como se fosse um assalto, o amante, porém, vendeu o produto do roubo para uma pessoa que os entregara e ela então foi presa como mandante

do crime. Desacreditada de tudo, sem poder exercer sua profissão, confinada em uma cela do xadrez, professora ainda contrai “a roxa” por meio da agulha com que partilhavam a droga injetável. No começo, mantém uma postura de conformismo, mas aos poucos vai raciocinado e recapitulando como chegara até ali.

PROFESSORA – (RACIOCINANDO) – Eu matei um cara, me prenderam, me julgaram, me socaram aqui dentro. Mas eu estava limpa, com saúde. Limpinha. Eu aqui dentro estou sob tutela do Estado. O Estado é responsável por mim. Pela Isa. Pela Linda. Pela Tita. Por você, Doutor. Pela Santa. Se eu fiquei com a roxa, eles têm que me tratar. Têm que me deixar limpa. Têm que me limpar e me devolver limpa para o convívio social. É isso. É obrigação do Estado. Têm que me livrar da roxa.

DOUTOR – Mas não há cura pra roxa. (MARCOS, 1988, p. 34)

Ciente que há pouco a fazer e revoltada por sua condição, Professora grita, protesta, atribui ao Estado a responsabilidade por estar doente, mas aos pouco perde o ânimo sabendo que o Estado também não fará nada. “O Estado é surdo”, como afirmara. Possivelmente, nesse contexto, o Estado também não sabia o que fazer diante de uma doença incurável que se proliferava em todos os setores da sociedade, não só nas penitenciárias. Havia possibilidade de prevenção, mas devolver o indivíduo “limpo para o convívio social” não era possível naquele momento.

Conscientes de toda injustiça, pessimistas em relação a qualquer possibilidade de reverter a situação, decidem espalhar a doença para a sociedade. Se o protesto não é atendido, se o grito de desespero não tem retorno, é por meio do silêncio da doença que se farão novamente presentes na sociedade. Professora afirma que todas elas já estavam mortas mesmo antes da doença. “Quando meteram a gente aqui nos mataram” (MARCOS, 1988, p. 36). A maneira, porém, de voltarem à vida é distribuindo para a sociedade seu sofrimento. “As mortas vão sair do túmulo.” Anuncia. “Grandes fantasmas roxos vão atormentar as horas da noite e do dia dessa gente que é indiferente à nossa dor.” (MARCOS, 1988, p. 36)

Professora insere no texto o que Plínio Marcos não pôde colocar na campanha publicitária que escrevera: a responsabilização do Estado pela proliferação da doença. Além disso, insere algo que não combinaria em nada com uma campanha preventiva: um final trágico e a certeza de que depois de espalhada a doença, não há mais nenhuma saída. Mesmo os

poderosos sucumbirão. A chegada da doença serve como arma, utilizada pela personagem Tita contra a carcereira.

3.4.1.4 – “A roxa apareceu e as coisas mudaram”

A frase acima é a conclusão de Tita perante a confirmação da doença em Isa. Tita era prostituta antes de ser presa e mantinha relações sexuais com homens e com mulheres. Não possui curso superior, mas está na cela especial porque transou com a carcereira. Fato muito comum entre elas, pois Grelão (apelido dado à carcereira por ser lésbica) não só molesta as presas como as explora sexualmente para obter dinheiro. A principal descrição dessa personagem vem exatamente da carcereira:

GRELÃO – Olha quem fala. Tu não podia tar aí na especial. Tu não é formada em nada. É piranha. Putona. Cria da FEBEM. Batedora de carteira. Suadeira. Tu é que tá cheia de regalia. E eu que te dei esse boi. Dei porque tu foi minha cadelinha. Te rocei quanto quis. Ainda te botei na roda. Lembra? Trezentos a chupada de pau e quinhentos a enfiada no teu cu. Cinco seis guanacos por dia. Quando o cu virou panelão te dispensei. E como não sou má, te deixei aí na especial. Lá no veneno, tua vida ia ser curta. Porque tu era minha cadelinha, achavam que tu era cagueta. Te refresquei as idéias, Tita? Então se acanha. Senão vou meter o cacete no teu cu. Entendeu? (MARCOS, 1988, p. 25)

Seu lugar na especial, portanto, fora conquistado por causa do assédio de Grelão. Durante a peça, ela não mantém relações com ninguém, mas professora em determinado momento lhe diz: “Cada vez te gosto mais” (MARCOS, 1988, p. 24) e não fica claro se há ou não uma relação afetiva entre elas.

Se professora lidera o movimento para espalhar a doença, Tita se vale dela para se livrar para sempre de Grelão. Ainda sem saber se está com a doença, Tita já conclui que a existência de uma pessoa doente na cela é suficiente para que sejam invertidas as relações de poder. Quando Grelão aceita do dinheiro da Santa para colocá-la sozinha em uma cela, Tita interfere dizendo que o dinheiro não irá para Grelão, e sim para as próprias colegas de cela. Ameaçada por Grelão, Tita se explica:

TITA – [...] Presta atenção, Grelão. Mudou tudo, cadela velha. A roxa apareceu e as coisas mudaram. Tua força bruta não decide mais as paradas. Tu não entra mais aqui no xadrez. Tu não vai torturar mais ninguém. Não vai roçar mais menina na valentona.

Não vai mais alugar as mulheres pros guardas. [...] Se tu entrar aqui, Grelão, corto a cadelinha que está roxa e te esguicho o sangue dela. (MARCOS, 1988, p. 25-26)

O poder então passa para o lado das detentas, que não precisarão mais se sujeitar aos caprichos e agressões de Grelão. Tita é, portanto um personagem sem curso superior. Está na especial por corrupção da carcereira, mas demonstra grande esperteza e faz da doença uma arma que beneficiaria a todas. No entanto, a doença apareceu nas outras presas. Sem perspectiva de reversão do quadro, Tita então adere ao movimento da professora sob o mote: “Para cada uma mil”. O primeiro passo para começar a espalhar a doença será exatamente de Tita e Linda que não têm direito à cela especial. É sobre Linda que trataremos a seguir.

3.4.1.5 – “A Isa é minha, só minha”

Linda tem uma trajetória semelhante à de Tita, pois também não tem direito à cela especial. Linda, porém é homossexual assumida e foi parar na cadeia por assassinar uma rival. Também manteve relações com Grelão para ter acesso a essa cela.

Linda é namorada de Isa e toma todas as suas dores. Defende-a enquanto pode e nega a existência da doença até que seja descoberta em todas as outras. Usa a mesma agulha de Isa para provar a todas que não tem medo. E mantém relação sexual com ela diante de todas para demonstrar que não acredita que a companheira está com AIDS.

Como já mencionamos, a existência de um casal de lésbicas no texto pliniano teve influência de um fato real em uma penitenciária e que teria sensibilizado o autor, pois na notícia, as colegas de cela não permitiram que as duas fossem separadas. Em *A mancha roxa*, porém não acontece o mesmo. Para que a doença possa se **espalhar** por toda a sociedade, quem sairá primeiro da cela especial é Linda e Tita. Como Isa cursara psicologia, ela tem direito a permanecer com as outras. O casal, então se separará.

3.4.1.6 – “Sou enfermeira formada”

A personagem que descobre a mancha roxa entre elas, é tratada no masculino, por ser lésbica. Todos (até mesmo o autor, nas didascálias) a chamam de Doutor, embora ela seja de fato uma enfermeira. É lésbica, mas dentro da cela, não fica explícita sua relação com ninguém. Ela é responsável por injetar a droga em todas as outras. O motivo de ter sido presa é que roubava drogas no hospital para dar para a namorada, viciada em drogas injetáveis. Sua construção tem grande importância para o desenrolar dos conflitos dramáticos, pois é a partir de seus conhecimentos que a doença é descoberta por elas.

A diversidade de todas essas personagens que compõem o texto demonstra que ainda que seus traços constitutivos sejam bastante divergentes, é possível que essas mulheres constituam uma categoria. De seus lugares distintos, elas conseguiram se organizar em um grupo que defende o mesmo interesse: o de se fazerem presentes na sociedade através da doença que carregam.

A partir do conjunto de traços constitutivos de suas identidades, percebe-se aí também as construções de gênero dessas personagens. Todas são mulheres, com certeza, mas não são iguais em suas construções genéricas e identitárias. Sendo assim, essa categoria (a das mulheres) não poderá jamais ser homogênea, posto que o sujeito é multifacetado e além da questão biológica, haverá outros traços (religião, orientação sexual, classe, etnia) que servirão para distingui-las. A mancha roxa funciona, por assim dizer, como uma pequena amostra de toda uma categoria com seus pontos de consonância e de divergências.

3.5 – Um grito feminino contra “a roxa”

Como já mencionamos, *A mancha roxa* nasceu a partir do texto “Ei! Amizade”⁴⁵, escrito pelo mesmo autor para ser veiculado nos presídios. Embora tenha servido como fonte de

⁴⁵ Todas as referências ao texto “Ei, amizade!” São extraídas de www.pliniomarcos.com. Salientamos que, no decorrer do desenvolvimento da pesquisa, nosso objetivo não foi realizar análises espetaculares relacionadas aos textos aqui estudados. Reconhecemos a importância de leituras de montagens realizadas a partir dessas peças, mas não tivemos acesso às encenações delas e, além do mais, nosso interesse, como já foi mencionado na introdução desta dissertação, foi

inspiração, há muitas diferenças entre os dois textos. Por causa do compromisso de prevenir a doença, o texto sofreu bem mais limitações que a peça, texto fictício que, por isso mesmo, garante ao autor maior liberdade de criação. Mas há também, entre eles uma grande semelhança.

Além da diferença óbvia da finalidade de cada texto, o texto publicitário era dirigido ao público masculino, enquanto no texto dramático a doença atinge as mulheres. No primeiro, o Estado não podia ser responsabilizado pela infestação dos presídios, era um acordo da empresa de publicidade, que o autor aceitou. Em contrapartida, no texto teatral, essa responsabilidade é expressa com toda clareza, quando a Professora afirma: “Aqui dentro eu estou sob a tutela do Estado. O Estado é responsável por mim.” (MARCOS, 1988, p. 33) Apesar das diferenças, os dois textos veiculam mensagens contra a AIDS, porém o nome da doença só aparece no texto publicitário, enquanto na peça, todos só a chamam de “roxa” ou “mancha roxa”. As formas de transmissão aparecem nos dois.

A impossibilidade de cura da doença, também é expressa nos dois textos. Enquanto “Ei, amizade!” menciona que “Não tem doutor que dê jeito. Nem reza brava. Nem choro, nem vela. Nem ‘ai Jesus’. Pegou AIDS foi pro brejo...”, na peça em questão as personagens repetem o tempo todo que quem pegou a roxa “tá fudida” (p. 9), enquanto Doutor contesta Professora quanto à responsabilidade do Estado: “Mas não há cura pra roxa.” (p. 34) Nem a possibilidade de tratamento é mencionada em nenhum dos dois textos.

As formas de transmissão são expressas em ambas as produções. Na peça, as personagens repetem por várias vezes como um refrão as formas de transmissão da doença, como que para o público fixar: “Pelo sangue. Pela porra. Pela merda.” (p. 8) O mesmo efeito de repetição é utilizado no texto publicitário. “Aids passa pelo esperma e pelo sangue. Entendeu? Pelo esperma e pelo sangue.” Em ambos os casos há uma intenção explícita de conscientizar e informar a população sobre o contágio.

Essas formas de contágio são mais bem exploradas, incluindo exemplos em ambos os textos. O vício em drogas também é explorado em ambos os textos. Enquanto o comercial traz o seguinte trecho:

analisar as personagens plinianas e suas reverberações buscadas nas interfaces dos textos dramáticos.

Quanto a tu, mais chegado no pico... estou sabendo que ninguém corta o vício só por ordem da chefia. Mas escuta bem, vago mestre, a seringa é o canal pro AIDS. No desespero, tu não se toca, não vê e nem quer saber. Às vezes a seringa vem até com pingo de sangue e tu mete ela direto em ti. Às vezes ela parece que vem limpona e vem com a praga.⁴⁶

O texto teatral também explicita essa forma de contágio:

DOUTOR (PAUSADA, MELANCÓLICA) – A agulha... corre todas. Vai fundo na veia. Por essas e outras... são muitas as mulheres roxas ... Eu... e tu também ... ela... e ela ... roxas... A agulha às vezes sai do braço de uma... às vezes sai gotejando sangue ... e já vai fundo na veia da outra. Todas... com a roxa... [...] Questão de esperar. Esperar. A roxa vai chegar. Pra mim... E pra tu também... Uma a uma... todas... sem defesa. (MARCOS, 1988, p. 17)

O contágio por vias sexuais também aparece em ambos os textos. Obviamente em um aparece como informação e no outro, como ação dramática. No primeiro, aparece da seguinte forma:

Aids não toma conhecimento de macheza, pega prá lá e pega prá cá. Pega em homem pega em bicha, pega em mulher, pega em roçadeira. Pra essa peste não tem bom: quem boboeia fica premiado. [...] daí, o malandro no dia da visita, recebe mamão com açúcar da família e manda pra casa o AIDS.⁴⁷

Já em *A mancha roxa*, o contágio sexual aparece por meio do casal de lésbicas, Linda e Isa, quando a doença na segunda é confirmada: “LINDA – Ficaram loucas? Estão todas loucas. Se a Isa pegou essa mancha roxa... eu que chupo ela, eu que roço ela, eu que... fodo ela... então eu... eu... TITA – Tu deve ter roxa até na alma.” (MARCOS, 1988, p. 15)

A vingança que move o grupo de mulheres para contagiar toda a sociedade, tem tom de advertência no comercial: “Quem descobre que pegou a doença, se sente no prejuízo e quer ir à forra, passando pros outros. Sexo só com camisinha.” Já no texto dramático, não há quem faça mediações e o desejo de vingança toma todo o grupo. A começar por Santa, que é contaminada pelas demais, a campanha: “Para cada uma, mil” (MARCOS 1988, p. 38) ganha força extrapola a cena e, em forma de luz roxa atinge o público.

⁴⁶ MARCOS, Plínio. “Ei, amizade!” In: www.pliniomarcos.com.

⁴⁷ *Ibidem*.

Como se pode perceber, os dois textos têm mesmo muitos pontos em comum. Embora pertençam a meios distintos e obedeçam a intenções diferentes, ambos trazem mensagem de prevenção à AIDS e apresentam coerência em relação ao posicionamento do autor.

3.6 – *Barrela* e *A Mancha roxa*: espelho e reflexo

A mancha roxa é uma segunda versão do texto “A noite das diabas” (não publicado, apenas mencionado no site oficial do autor), que seria uma versão feminina da *Barrela*. Se um texto originou o outro, porém, eles se relacionam como espelho, cujo reflexo apresenta inversões em relação ao objeto. Longe de ser apenas uma transposição para o feminino, *A mancha roxa* apresenta maior nível de elaboração, demonstrando outro grau de maturidade de seu autor.

Nesse segundo texto, são inseridos elementos de suas outras encenações⁴⁸. Em *A mancha roxa*, aparecem com frequência trechos cantados pela professora e em dois momentos a dança aparece. O primeiro deles é quando percebem que de fato Isa está doente:

Todas começam a falar juntas. Explode música alucinada. As mulheres, em desespero, correm prá lá e pra cá. Vira um balé coreografado. De repente, como tudo começou, tudo pára. O silêncio é total. O pavor está estampado em cada rosto. Santa, com a bíblia na mão, espia apavorada. Isa está em pé, nua, no meio do palco. De vez em quando, soluça. Professora, que está caída no chão, canta. (MARCOS, 1988, p. 15-16)

O uso da iluminação também aparece nos dois textos e, mais uma vez, o recurso é usado com mais requinte em *A mancha roxa*. Em *Barrela*, o único efeito de luz (ou falta dela) é utilizado no momento da curra do garoto: “A luz apaga. Quando a luz se acende novamente, o Garoto está jogado no chão, chorando. Tirica está sentado, triste, e os outros estão rindo.” (MARCOS, 1976, p.56). Nesse texto, portanto, a ausência da luz tem a finalidade de ocultar o ato bárbaro. Já no texto de 1988, a luz aparece como um elemento semiótico que materializa, na cor roxa a existência da AIDS. Quando descobrem que todas estão com sintomas da doença, “a luz vai ficando roxa aos poucos” (MARCOS, 1988, p.

⁴⁸ Tempos antes de escrever *A Mancha roxa*, Plínio Marcos levava aos palcos *Navalha na Carne* em forma de espetáculo de dança.

30) e, à medida que os sintomas vão aumentando, “a luz vai ficando mais roxa, menos no canto onde está a santa.” (MARCOS, 1988, p. 31)

O ato da contaminação também é marcado pelo uso da iluminação. E começa com Santa:

(Todas pegam a Santa que se debate, grita.)

PROFESSORA – Abre as pernas, cadelinha podre de roxa.

(Isa obedece. As outras enfiam a cara de Santa na buceta de Isa. Luz fica roxa também no canto da Santa. Todas riem. Loucas. Quando soltam a Santa ela vai engatinhando pra latrina. Chora e vomita. Todas berram) (MARCOS, 1988, p. 39)

A marca de que a doença de fato se espalhou é que a luz roxa vai saindo pela janela e logo começam gritos fora de cena de que a doença atingiu também as outras celas e na cena final, a iluminação volta a ser utilizada: “(Rindo, bem sedutoras, vão metendo o foco da lanterna roxa na cara do público. Sempre nuas, sensuais, dançando e repetindo sandices sexuais. Pano fecha lentamente. Luz da platéia acende. É roxa. E fica roxa até o público sair.)” (MARCOS, 1988, p. 40)

Enquanto os personagens de *Barrela* estão muito preocupados com as discussões de gênero, o que realmente perturba as mulheres de *A mancha roxa* é a doença entre elas. Dito de outra maneira, o vilão entre os homens são eles mesmos enquanto entre as mulheres é um fator externo. Não há, da parte delas, preocupações quanto à homossexualidade. Se ser homossexual na cela masculina representava o risco de ser violentado, o mesmo não acontece na cela feminina, onde há inclusive, demonstrações de afeto como se pode perceber na fala de Linda: “Que posso fazer? Cada dia a Isa fica mais tesudinha.” (MARCOS, 1988, p. 20). Há também demonstração de afeto na fala da Professora: “Tu é fora, Ti tinha. Cada vez te gosto mais.” (MARCOS, 1988, p. 24). Em *Barrela*, não há afeto em nenhum momento entre as personagens, o que demonstra que naquele espaço a homossexualidade tem uma conotação e na cela feminina tem outra. Ninguém, entre as mulheres foi agredida ou humilhada por ser lésbica. Elas usam palavras grosseiras, mas percebe-se que o simples fato de gostarem de outra mulher, não constitui falta grave entre elas.

A mancha roxa e *Barrela* são dois textos bem distintos que têm em comum o fato de a ação dramática ocorrer dentro de uma cela de presídio, e nesse espaço contam com o mesmo

descaso do governo. Portuga é assassinado dentro da cela, sob tutela do Estado, enquanto todas as personagens, nas duas peças consomem drogas ilícitas dentro do presídio sem que haja nenhum tipo de fiscalização. A proliferação da AIDS, no contexto de produção da peça, também acontecia sem que o Estado conseguisse intervir.

Mais que todas as diferenças, percebemos que as construções de gênero se dão de maneira bastante distinta nos dois textos. Enquanto para os homens, a afirmação da masculinidade era importante, para as mulheres, a existência da homossexualidade é contestada apenas pela Santa. As personagens masculinas apresentam menos elementos de construção. Não é possível identificar entre eles, profissão, religião, enquanto entre as mulheres, essa diversidade é bem visível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos debruçamos sobre a obra pliniana com o objetivo de analisá-la sob o aspecto da construção de gênero, o que mais nos intrigava era a recorrência, nessas obras, de personagens marginais. Percebíamos que nesses textos a mulher aparece de uma forma diferente da maioria das obras clássicas (contos de fada, romances e outras citadas por Michele Perrot, conforme mencionamos no primeiro capítulo). Diferente de muitos textos identificados ao longo da história, na obra desse autor, a mulher não parecia apenas retratar o desejo masculino.

A primeira pergunta que nos movia naquele instante era que tipo de concepção permeava a construção dessas personagens e se havia ali uma visão machista do autor ou não. Partindo dessa pergunta, percebemos, contudo, que o questionamento sobre a existência ou não de um teor machista não pode ter uma resposta tão linear, ou seja, a essa pergunta não se pode responder com um sim nem com um não categórico. Isso se dá por dois motivos.

Em primeiro lugar, não se pode ir dando respostas quanto à existência de machismo nas quatro peças porque as construções de personagens em todas elas são bastante diferentes. Considerando, como mencionamos no primeiro capítulo, que o feminismo não é único e que não se pode falar em uma forma homogênea de opressão que atinge igualmente a todas as mulheres, por analogia também não se pode falar em um machismo homogêneo. Para ambas as situações, há que se considerar a pluralidade da construção do sujeito e suas relações com o contexto em que está inserido. Sendo assim, o que para uma mulher ocidental constitui opressão, pode não ter o mesmo significado para uma oriental ou muçulmana, por exemplo.

Nessa diversidade de contextos, percebe-se que em *Barrela*, o machismo é gritante e a inferioridade em relação à mulher e ao homossexual é explícita. Não obstante, como comparar, por exemplo, Neusa Sueli e Nina? Como comparar uma dona de casa com uma prostituta? É possível dizer que uma é mais passiva que a outra? Que uma é mais emancipada que a outra? Acreditamos que não. É possível fazer um levantamento e verificar em que aspectos uma demonstra ou não traços de emancipação, traços de dominação e de passividade, e isso foi o que procuramos fazer ao longo de nossa análise

Como comparar também mulheres que se relacionam com homens e mulheres que se relacionam com outras mulheres? Possivelmente, os modelos de relação aí apresentados são bastante divergentes e complexos. É possível mencionar traços dessas construções de gênero, mas afirmar que tais construções são ou não machistas é desconsiderar a possibilidade de intervenção do leitor na construção do sentido.

O segundo motivo que impede uma resposta categórica ao questionamento da existência de uma concepção machista do autor está relacionado à liberdade de participação do leitor no texto. Como mencionamos, a partir das considerações de Ubersfeld, a análise da construção de uma personagem não se pode limitar à identificação e apreensão das concepções do autor. Afirmer que determinada personagem foi construído a partir de uma concepção machista é desconsiderar a possibilidade de intervenção do leitor na construção do sentido. A obra dramática não é um “baú fechado”, que em seu interior se encerram as concepções do autor, cabendo ao leitor abri-lo para ter acesso ao que o “autor quis retratar”.

Embora as concepções do autor sejam importantes, uma análise literária não se limita à apreensão delas. Para além disso, importam as possibilidades de leitura que um texto permite. De que maneira o leitor pode atribuir sentidos para esta ou aquela personagem. É possível que para cada leitor a construção dos personagens tenha uma conotação diferente. Mais que isso: um mesmo leitor pode fazer várias leituras de uma mesma personagem, como fizemos em relação à Nina, que possui traços de Amélia, mas que tem seu momento de emancipação. Como percebemos também em *Navalha na Carne* que a inserção de uma mulher em uma relação com um homem dominador, como Vado, pode ser lida (no mínimo) de duas maneiras: a primeira é que há uma concepção machista permeando a obra, pois a mulher está em uma posição desfavorável. Uma segunda leitura possível é a de que essa personagem masculina precisa dominar para se afirmar como homem, sendo, portanto, bem mais frágil que essa mulher que se relaciona com ele.

Além disso, as mulheres de *A mancha roxa*, em toda a sua diversidade, trazem para a análise elementos que também constituem o sujeito, como: classe, profissão, religião e outros. Embora todas tenham sido criadas à luz do olhar masculino do autor, revelam parte de um olhar feminino que (ao menos pretende) se distancia da tradição patriarcal. Mesmo

que a questão central seja a proliferação e prevenção da AIDS, o gênero aparece aí bem marcado.

Os homens de *Barrela*, por sua vez, colocam a questão do gênero como preocupação central. Se essa era ou não a intenção do autor, jamais saberemos e isso não tem a menor importância. O que fica claro é que as relações de gênero entre pessoas do mesmo sexo e de sexo opostos se dá de maneira diferente.

Dessa forma, as concepções do autor não são a única forma de se ler um texto. Para além desse aspecto, estão as possibilidades de leitura que o objeto de análise oferece no que concerne à construção de gênero. Para explorar tais possibilidades, buscamos, ao longo do texto, analisar cada personagem dentro da trama em que está inserida e depois confrontá-la com outras personagens da mesma ou de outra trama. Não foi possível pela dimensão do trabalho comparar todas as quatro peças entre si, o que totalizaria seis pares de comparação. Sendo assim, elas foram agrupadas conforme algum critério de semelhança. No segundo capítulo, há duas peças que têm em comum a presença de um casal heterossexual, ou seja, nesses dois textos, confrontam-se o masculino e o feminino. Já no terceiro capítulo, há duas peças em que todas as personagens em cena pertencem à mesma categoria sexual. Coube, em ambos os casos, verificar o funcionamento do gênero como categoria social.

O que se pode perceber, em relação essa primeira pergunta, é que ela era bastante inadequada ao propósito da pesquisa que empreendemos. Não se deve limitar ao que moveu o autor na construção das personagens, mas de que maneira elas se relacionam com nossa investigação, que não se limita a comprovar ou não a existência do machismo. Uma vez que a construção do sujeito é múltipla e que a existência ou não do conceito de opressão depende do contexto em que os sujeitos estão inseridos, preocupou-nos também qual era a relação dessas personagens com o contexto de produção, ou seja, de que maneira esses seres ficcionais podem ser lidos a partir do conhecimento do contexto de produção da obra.

Quanto a esse aspecto, percebemos que o contexto na obra pliniana tem fundamental importância, pois, a partir dele, são delineados os conflitos que dão corpo à trama. Todas

as quatro peças analisadas relacionam-se com o contexto de produção. Algumas delas (*Barrela* e *A mancha roxa*) são baseadas em fatos reais e umas mais outras menos, trazem o contexto político da ditadura e da opressão que o povo brasileiro vivia naquela época.

Em um contexto de conflito político, o autor escolheu não se calar. Mesmo vendo toda a sua obra ser censurada, mesmo percebendo a rejeição de tudo o que produzia, Plínio Marcos colocou-se na contramão da classe dominante e preferiu dar voz às minorias. Optou por retratar “aquele povo que só berra da geral sem nunca influir no resultado”⁴⁹ e fez de cada uma de suas personagens suas porta-vozes para denunciar o sistema, para lançar no palco o grito dos excluídos. Em todas as suas peças, quem fala, reivindica e responsabiliza o estado não são meras personagens, são *porta-vozes do poeta maldito*.

⁴⁹ Citação feita anteriormente extraída da entrevista concedida a Jô Soares e acessada no site: www.youtube.com.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ADORNO, Theodor. W. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Juan Radrigán e Plínio Marcos: Contextos e Textos Dramáticos e Espetaculares*. Belo Horizonte: UFMG, 2004 (tese).

ALVES, Ataulfo e LAGO, Mário. “Ai que saudades de Amélia.” Disponível em: www.letras.terra.com.br. Acessado em 8/6/2010.

ARCO E FLEXA, Jairo. “Crítica de Jairo Arco e Flexa”. *Revista Veja*, 9 de julho de 1980. In: <http://www.pliniomarcos.com.br>. Acessado em 16/10/2008.

ATO INSTITUCIONAL nº 5: O AI-5. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/ai5/index.html>. Acesso em 05/01/2010.

AUAD, Daniela. *Feminismo: Que história é essa?* Rio de Janeiro: DP&A, 2003. pp. 9-25, 55-67.

BIOGRAFIA DE PLÍNIO MARCOS. Disponível em: <http://www.spectroeditora.com.br/autores/plinio/biografia.php>. Acesso em 28/12/2010

BOBBIO, Norberto. MATTEUCCI, M e PASQUINO, G. *Dicionário de Política*. 2ª Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

_____. *Mulher ao pé da letra: A personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. pp. 206-242.

BRASIL, Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à Verdade e à Memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BURKE, Peter. Abertura: A nova História, seu passado e seu futuro. In: _____. *A escrita da história: Novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. pp. 07-37.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. AGUIAR, Renato. (trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Título original em Inglês: *Gender Trouble – feminism and subversion of Identity*.

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise Larousse*, Artes Médicas, RS-1995. pp. 221-222

COTRIM, Gilberto. Regime Militar. In: *História do Brasil: Um olhar crítico*. São Paulo: Saraiva, 1999. pp. 334-347.

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DUARTE, Constância Lima (*et. alli.*). *Anais: 9º Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. [arquivo de computador].

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia da Costa (org.) *Gênero e representação na Literatura Brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: Pós Graduação em Estudos Literários: UFMG, 2002.

_____. *Gênero e representação: Teoria, História e Crítica*. Belo Horizonte: Pós Graduação em Estudos Literários: UFMG, 2002.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura: discurso e história. *O eixo e a roda: revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, vol. 9/10, 2003/2004. pp. 195- 220.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4080. Acesso em 20/01/2010.

ENTREVISTA COM MICHELE PERROT. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/HorizontesAntropologicos/article/viewFile/2588/1889>. Acesso em 21/07/2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 4. Ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

FRANCO, Jean. Rumo ao público / Repovoando o privado. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *¿Y nosotras latinoamericanas?: estudos sobre gênero e raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992, p. 11-19.

FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. pp. 47-58.

LAURETIS, Tereza de. As tecnologias do Gênero. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Panorama do teatro Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1997.

MARCOS, Plínio. Barrela. São Paulo: Parma, 1976.

_____. *A mancha roxa*. São Paulo, 1988. Edição do autor.

_____. Ei, amizade! In: www.pliniomarcos.com. Acessado em 20/12/2010

_____. *Navalha na Carne*. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003. pp. 137-169. Coleção Melhor Teatro.

_____. *Quando as máquinas param*. São Paulo: Obelisco, 1971.

MENDES, Oswaldo. *Bendito Maldito: Uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

MENDES, Bianca Crepaldi, FERREIRA, Kátia Regina Oliveira e DIAS, Priscila Sennes. Legítima Defesa da honra. Disponível em: <http://intertemas.unitoledo.br/revista/index.php/ETIC/article/viewFile/1474/1407>. Acesso em 28/12/2010

MICHAELIS, H. Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998

PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio S. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *O teatro no cruzamento de Culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDRO, ROBERTO CARDOSO; DE MINAS GERAIS. *O preconceito no discurso gay*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Dissertação (mestrado)

PERROT, Michele. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

PERROT, Michele. *Minha historia das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CÂNDIDO, Antônio. *(et alli) A personagem de ficção*. [2ª reimpr. Da 11ª Ed.] São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 81-102.

_____. A prospecção em Navalha na carne. In: www.pliniomarcos.com. Acesso em 14/01/2010.

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986. (Coleção Ensaios).

ROSA, Ronel Alberti da. *Catarse e Resistência*. Canoas: Ulbra, 2007.

SACCONI, Luiz Antônio. *Dicionário Essencial da Língua Portuguesa*. São Paulo: Atual, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 95-139.

SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.

SANTOS, Alessandra Maria Dutra dos. *Percorrendo os silêncios: Uma incursão na sonoridade de Jonas Bloch, Jota Dângelo, Carlos Alberto Ratton e Plínio Marcos*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. (Dissertação de Mestrado)

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (org.) *A escrita da história: Novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. pp. 63-95.

SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 13 e SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 4, 2009, Natal. *Mulher e Literatura: Memórias, representações, Trajetórias*. Natal: Editora Ideia, 2009.

SOARES, Jô. Entrevista com Plínio Marcos realizada em 1988. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3zcCJyZGr5c>. Acesso em 20/01/2010.

SOARES, Maria de Fátima Bessa. *O gênero através das personagens: Barrela, Navalha na Carne e A mancha roxa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. (Monografia)

_____. Ser homem e nascer homem: a problemática do gênero na peça *Barrela* de Plínio Marcos. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. pp. 297-304.

SOUZA, Herbert de. Mortais somos todos nós. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/betinho>. Acesso em 15/09/2008.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Trad. F. T. Monreal. Madrid: Universidad de Murcia, 1998.

_____. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005. Título Original: *Lire le théâtre I*.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Descida aos Infernos*. In: Plínio Marcos. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro)

ZIMERMAN, David. *Vocabulário contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.