

## A Representação do Masculino em *Navalha na Carne*: Diálogo entre Cinema, Teatro e Literatura

Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira<sup>i</sup> (UPE)

### Resumo:

*Em 1967, Plínio Marcos escreve sua peça Navalha na Carne, obra que, pelas mais diversas razões, representou um marco na dramaturgia nacional, não obstante os escândalos gerados em sua época, muitos deles de ordem moral. Em 1969, Braz Chediak, jovem diretor cinematográfico, decide levar para as telas de cinema seu Navalha na Carne, uma adaptação fiel da peça pliniana, pautada pela estética do “Cinema Novo”. Dentre as diversas abordagens que tanto uma quanto outra produção nos sugerem, chama a atenção a forma como seus autores constroem as representações masculinas nas suas respectivas obras. O presente trabalho visa a analisar como os signos que apontam, na peça, para a representação do homem da classe popular são traduzidos, enfatizados ou transformados na narrativa fílmica.*

**Palavras-chave:** discurso, masculinidade, literatura, cinema

### Apresentação

Plínio Marcos foi, dos nossos dramaturgos, o primeiro que ousou levar aos palcos, de forma quase naturalista, a categoria humana qualificada pela sociedade com o epíteto de “marginal”. Eram o “subpovo, o subproletariado, uma escória que não alcançara sequer os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista” (PRADO, 1988, p. 103). Ele abriu caminho para uma geração de textos que traziam à baila a voz das minorias e dos oprimidos, sem mais o tom falsamente condescendente ou moralizante com que a literatura brasileira costumou tratar os párias da sociedade. Suas peças se passam em ambientes de última categoria e, procurando concentrar a ação num conflito intenso, mantêm-se verossímeis na caracterização da população que habita esses locais, não poupando as palavras de baixo-calão, a violência física e os confrontos verbais mais agressivos.

Não somente a variante lingüística e comportamental dos que habitam o *bas-fond* é representada de forma verossímil, mas também os discursos construídos ou reproduzidos pelas personagens, os quais mantêm coerência e similaridade com as práticas discursivas no contexto do submundo. Não se trata de um discurso sobre o *Outro*, mas um discurso construído a partir da perspectiva do *Outro*, ou seja, da população marginalizada. Por ter convivido de fato com muitos marginais, é possível que Plínio Marcos tenha assimilado as representações próprias desse meio e as tenha levado ao palco, com discursos genuinamente colhidos da boca dessa gente.

Oitava peça do dramaturgo, *Navalha na Carne* estreou em setembro de 1967, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, com direção de Jairo Arco e Flexa. Nesse mesmo ano, o texto teve sua representação proibida, numa Portaria de 14 de junho. Os censores federais consideraram o texto inadequado à platéia de qualquer faixa etária, sob a alegação de que, pela obscenidade e profusão de anomalias, a peça não oferecia uma mensagem positiva e construtiva. Saliente-se como o Estado — sobretudo num regime ditatorial, como foi o caso — intervém para abafar uma realidade gerada pelo próprio sistema político-econômico, mas insuportável para ser aceita e divulgada às classes médias e altas. Não fosse pela persistência de alguns artistas, que acreditaram no talento de Plínio Marcos e batalharam pela liberação do texto, *Navalha na Carne* poderia ter caído no ostracismo.

Preocupados tão-somente com o decoro e os princípios de uma moral burguesa, nem a censura nem o público em geral conseguiram perceber a relação angustiante, dolorosa e, em última

instância, lírica das personagens Neusa Sueli (a prostituta), Vado (o cafetão) e Veludo (o camareiro); um pequeno, modesto, mas valioso retrato da vida dos que também vivem no *bas-fond* brasileiro e desse universo particular. O dramaturgo, no entanto, foi bem acolhido pelo público que fazia parte da esquerda política.

Para além da violência na qual se assentam as relações entre suas personagens, o diálogo nessa peça de Plínio Marcos esconde sutilezas, emoções que reportam ao simbolismo emanado das relações humanas. Elas procuram recuperar, na interação com as demais, relações de poder que sempre lhes foram negadas no seio da sociedade dita “normal”. Daí por que a forma violenta com que exercem sua sexualidade. Num mundo ainda profundamente masculinizado, os homens subjagam as mulheres e procuram subjugar os outros homens cujo comportamento diverge da moral androcêntrica hegemônica.

A despeito dos riscos a que estava sujeita uma adaptação cinematográfica da peça, tendo em vista a censura implacável do governo ditatorial que vivíamos à época, Braz Chediak resolveu filmar *A Navalha na Carne*, segunda obra do jovem diretor. A produção foi de Jece Valadão, o qual desempenhou o papel de Vado, ao lado de Glauce Rocha, que fez Neusa Sueli, e de Emiliano Queiroz, Veludo.

O objetivo deste trabalho é comparar as duas produções semióticas — a literatura dramática e sua tradução fílmica —, a fim de analisar, no tocante ao tema da masculinidade, que aspectos da representação do masculino, tais como se encontram na peça de Plínio Marcos, são mantidos no filme de Chediak e com quais outros signos trabalha o diretor para expressar uma interpretação particular das personagens masculinas plinianas.

Apesar de se tratar de uma análise intersemiótica, o trabalho se insere no campo das pesquisas discursivas. Assim sendo, nosso propósito maior é chegar, a partir da análise das duas produções, a uma compreensão dos discursos afins ou divergentes acerca da masculinidade brasileira no período em que foram produzidas as duas obras.

## **A prática intersemiótica**

Maingueneau (2005) foi o primeiro pesquisador que revelou possibilidades de se trabalhar a intersemiose na perspectiva da Análise do Discurso (doravante AD). Até então, a AD construía seu *corpus* a partir de documentos escritos, no geral, ou falados. Para o autor, nada proíbe estender os domínios da AD às produções de ordem não-lingüísticas, a outros tipos de estruturas semióticas.

O pressuposto básico para uma tal abertura da AD é que “os diversos suportes intersemióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escanções históricas, às mesmas restrições temáticas etc.” (MAINGUENEAU, 2005, p. 145). No caso das obras de arte, o conceito de “escola”, de “movimento”, por exemplo, atravessa os diversos domínios semióticos: literatura, pintura, música, arquitetura. Os pesquisadores não poucas vezes se preocupam em observar as correspondências intersemióticas, mesmo que de forma intuitiva e pontual.

Para um projeto de análise mais conseqüente, Maingueneau (2005, p. 146) propõe a seguinte hipótese de trabalho: “O pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos de domínios intersemióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas”.

Com essa hipótese, o autor pretende eliminar os riscos de uma abordagem impressionista e insular. Não sendo o propósito tratar os diversos domínios semióticos como isomorfos em seu modo de estruturação, a análise intersemiótica se aterá às restrições que a formação discursiva impõe a esses modos de estruturação.

É certo perceber em Maingueneau ecos da noção foucaultiana de discurso. Conforme o pensador francês, a formação discursiva constitui todas as injunções que tornam possível a existência do discurso numa instituição. Diz ainda o autor que

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

O discurso passa a ser, no seio das práticas sociais, o espaço de interação entre o saber e o poder. O sujeito falante se pronuncia de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Este discurso que passa por verdadeiro é, pois, gerador de poder. Mas, no dizer de Brandão (1995, p.32), “a produção desse discurso gerador de poder é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos procedimentos que têm por função eliminar toda e qualquer ameaça à permanência desse poder”.

No que tange à prática intersemiótica, produções semióticas distintas podem convergir conforme o imperativo da semântica discursiva, que é, por sua vez, institucionalmente controlada. Cabe ao analista investigar os semas que unem essas produções discursivas ou que as distanciam.

Um aspecto merece ser realçado. O processo de tradução intersemiótica, prática discursiva que será enfocada neste trabalho, implica que a nova produção, além de selecionar os semas da produção semiótica anterior com os quais manterá um diálogo, cria novas configurações semânticas antes inexistentes. Isso quer dizer, claro está, que toda escolha por parte do artista tradutor, além de definir um projeto estético, define-se como um projeto político. Com perspectiva de abordagem diferente da nossa, Plaza (1987, p. 205) constata algo muito semelhante, ao afirmar que

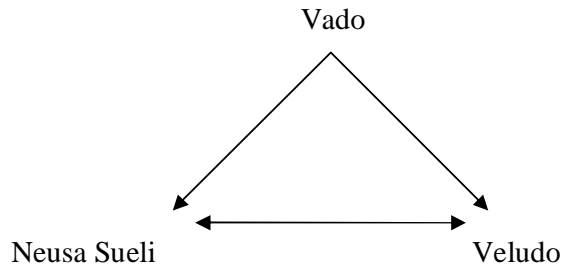
o recorte da história como operação de seleção de momentos de sensibilidade que dialogam com nosso presente está perpassado não somente pela própria escolha sensível, mas também cria configurações antes inexistentes. Nessa medida, toda escolha do passado, além de definir um projeto poético, define-se também como um projeto político, dado que essas escolhas incidem sobre a arte do presente.

Como se vê, em vez de privilegiar uma abordagem puramente esteticista, esse tipo de enfoque salienta o valor ideológico do signo nas artes. Procuraremos tornar mais clara essa hipótese ao longo da análise do *corpus*.

### **Do texto à película cinematográfica: representações masculinas**

A peça *Navalha na Carne* apresenta, num único ato, um enredo simples, que pode ser resumido em poucas linhas: uma prostituta chega ao seu quarto de hotel de quinta classe, depois de uma noite de trabalho. Encontra seu cafetão deitado na cama. Apanha de seu companheiro sem saber por quê. Toma conhecimento, logo em seguida, de que o mau-humor se devia ao fato de ela não ter deixado dinheiro para ele, forçando-o a ficar preso no quarto a noite inteira. Defende-se, dizendo que havia deixado o dinheiro no criado-mudo e começa a desconfiar do camareiro. O cafetão manda-a chamá-lo. O camareiro, ao chegar ao quarto, passa a ser agredido fisicamente pelo cafetão, que lhe exige o dinheiro roubado. Ameaçado por uma navalha que a prostituta sustenta, termina confessando o delito e promete devolver tudo. Entrega ao cafetão a maconha que havia comprado com metade do dinheiro roubado — a outra metade tinha sido entregue a um rapaz, em troca de sexo. Em torno do cigarro de maconha, desenvolve-se um jogo de sedução entre o cafetão e o camareiro, interrompido pela prostituta. Ela expulsa do quarto o empregado do hotel e é agredida física e moralmente pelo cafetão, que sai sem dizer se irá voltar ou não.

Procederemos a uma análise da interação das personagens e do discurso que pressupõe as relações de poder nesta interação, considerando, para tanto, o triângulo:



Examinaremos duas das extremidades desse triângulo, a saber, a relação entre Vado e Neusa Sueli, primeiramente; em seguida, a interação entre Vado e Veludo.

Vado e Neusa Sueli mantêm uma relação com algumas peculiaridades. Começemos pela natureza da parceria: Vado é um cafetão e Neusa Sueli, uma prostituta. O relacionamento de ambos é mediado pela troca de favores. Neusa Sueli elegeu Vado como seu companheiro, mas, para isso, precisa sustentá-lo financeiramente, dividindo com seu homem o dinheiro que, a cada noite, recebe de seus clientes. Trata-se de um contrato claro nesse tipo de ligação. A prostituta que, pela necessidade de segurança no universo hostil e violento das noites de trabalho, recorre à proteção de um rufião, mas sabe que terá de arcar com as despesas do companheiro.

A peça já se inicia num clima de alta tensão. Vado está irritado porque Neusa Sueli saíra sem deixar dinheiro para ele. Quando, de manhã, ela chega, Vado a agride física e psicologicamente. No filme de Braz Chediak, ao contrário, dos seus 90 minutos, os 30 primeiros se constituem de imagens silenciosas, captando duas seqüências paralelas, que se alternam em planos distintos. A primeira compreende o *trottoir* de Neusa Sueli ao longo da noite, depois que sai de seu quarto, onde Vado está dormindo. A segunda, à saída de Veludo da pensão, à conversa do camareiro com o garçom, à compra da maconha e à volta da personagem e do garçom ao quarto de pensão, onde realizam o ato sexual. Enquanto Neusa Sueli está deitada na cama, numa postura apática, com um cliente gordo atingindo o orgasmo em cima dela, Veludo goza dos prazeres com o seu amante. Depois dessas duas seqüências, segue-se outra, em que Neusa Sueli sobe as escadas da pensão e cruza com o garçom, que está descendo as mesmas escadas. Ela olha em direção ao quarto de Veludo e segue para seu quarto. Só então começa o diálogo tenso entre a prostituta e o cafetão, tal como se lê na peça, o que dura os 60 minutos restantes do filme.

Vê-se que o diretor/roteirista procura introduzir o filme antecipando elementos da trama que, na peça, só seriam revelados depois de certa altura do diálogo. Por exemplo, a cena em que Veludo está na penumbra do quarto de Neusa Sueli, diante do criado-mudo sobre o qual se encontra o dinheiro deixado para Vado; a interação entre Veludo e o garçom e a ida do camareiro à “boca de fumo”, para comprar maconha. Além disso, a diferença apontada entre as duas obras revela que o filme apresenta uma semântica resultante da interpretação própria e particular que o diretor faz do discurso masculino subjacente à peça de Plínio Marcos. Senão, vejamos.

No contexto da peça *Navalha na Carne*, as personagens pertencem a uma classe popular das mais miseráveis da sociedade brasileira. Não é por acaso que a interação entre elas revela, de forma caricaturada, as relações orientadas pelo poder masculino. Vado trata Neusa Sueli como sua propriedade e precisa firmar seu poder de “macho”. Para tanto, dirige-se à companheira usando termos como “puta sem-vergonha”, “puta sem-calça”, “puta nojenta”, “vaca”, “vagabunda miserável”. Nessa situação, Vado, como “homem” e cafetão, se sente no direito de vilipendiar a mulher, enquanto ela o trata pelo diminutivo “Vadinho”. Vê-se, portanto, que a assimetria entre os gêneros é inquestionável.

Curiosamente, é a mulher tida como objeto/propriedade do homem que, em *Navalha na Carne*, o sustenta financeiramente. A peça de Plínio Marcos representa um tipo de relação muito comum, principalmente nas classes populares: em virtude das condições econômicas as mais lastimáveis, o homem aceita ser objeto sexual de quem lhe propõe dinheiro, desde que isso não comprometa seu “papel” de “macho”. Da mesma forma, como Veludo tem sexualidade homo-orientada e acredita ser uma mulher, é ele quem, nesse contexto, dá dinheiro ao garçom, a fim de ter naquela noite um companheiro. Neusa Sueli e Veludo encontram-se na mesma condição de pagar para terem seus respectivos homens; Vado e o garçom, na condição de receber dinheiro para suprirem a carência afetiva dos outros dois, respectivamente.

Esse discurso, pressuposto na fala das personagens, é no filme traduzido em imagens que orientarão o espectador para os tipos de relação que as personagens mantêm entre si, num contexto determinado, com valores falocêntricos explícitos.

Apesar de oferecer um único ato, a peça pode ser dividida em três grandes situações: na primeira, Neusa Sueli chega à pensão, briga com Vado e chama Veludo ao quarto; na segunda, Veludo chega ao quarto, envolve-se num conflito com o casal e sai; na terceira, Neusa Sueli volta a ficar sozinha com Vado, discute novamente com o companheiro, que sai sem dizer se voltará ou não. Enfocaremos a interação entre Vado e o camareiro, na busca de elementos significativos que procurem responder aos objetivos propostos neste artigo.

Quando Veludo chega ao quarto, trava um diálogo tenso com Vado, que o acusa, furiosamente, de ter roubado o dinheiro deixado sobre o criado-mudo. O cafetão, assim como vem fazendo com Neusa Sueli, trata Veludo de forma agressiva, chamando-o por termos que denotam a orientação sexual do camareiro: *bichona*, *bicha*, *veado*, *fresco*. Veludo não esconde sua identidade sexual, e é com essa identidade que ele interage socialmente. Enquanto Vado pretende exercer seu poder de “macho”, agredindo o camareiro com insultos que nos reportam à ideologia tipicamente masculina, Veludo se opõe a ele, valendo-se de uma forma verbal marcada pelo uso do feminino. Essa assimetria aponta para o lugar do dominador e o do dominado, sendo este ocupado por Veludo e aquele por Vado. A relação dominador vs. dominado tem, nesse contexto, conotações sexuais, revelando um sujeito com atitudes de “homem” e outro com atitudes não-masculinas, pelo menos no que socialmente se representa como sendo um autêntico “varão”.

Quando confessa o delito, depois de muita pressão, Veludo passa a se sentir um pouco mais relaxado. A partir desse momento, assume, de forma mais enfática, sua “feminilidade”, o que redundará num jogo homoerótico entre ele e Vado, profundamente comprometedor para a condição masculina assumida pelo segundo. Em princípio, o camareiro começa a referir a si mesmo por termos marcadamente femininos. Com esse registro, Veludo afirma o fosso que o separa de Vado: este, “homem”; aquele, “mulher”.

No filme, a feminilidade e a decadência de Veludo, vivido magistralmente pelo ator Emiliano Queiroz, são assim referidas pelo próprio diretor:

[...] O quarto do Veludo foi sugestão de Emiliano que, em suas pesquisas, viu um idêntico perto da Lapa. Era um quartinho de um homossexual, todo decorado com fotografias, em sépia, de artistas de cinema.

Emiliano entrou de cabeça no personagem. Encontrou na rua um homossexual com o cabelo pintado de louro e com as raízes pretas aparecendo. Sugeriu que fizesse semelhante. Ficou ótimo. Teve a idéia de usar sandálias menores que os pés, deixando o calcanhar no chão, o que acentuaria seu aspecto de pobreza e decadência. E daria a entender que ganhara os chinelos já usados, ou que os havia roubado ou achado no lixo. Esses dois detalhes por si só retratavam a decadência de Veludo. (REIS, 2005, p. 164-165).

Além desses elementos cenográficos e de figurino, o ator compôs gestos e expressões de um homossexual bastante afetado, tal como sugere o texto de Plínio Marcos. Esses signos corroboram a semântica discursiva do texto dramático.

Assim, os espaços ocupados pelas personagens, tanto na peça como no filme, encontram-se bem demarcados. Colocando-se na posição passiva de uma “fêmea”, Veludo procura se valer de um tom cautelosamente descontraído, de forma que Vado não se sinta ameaçado. Como a cena transcorre num espaço privado, sem a vigilância do olhar público, o “veado” não constitui ameaça ao território masculino de Vado. Salvaguardada sua masculinidade (ou seja, reafirmada sua situação de comando, de domínio), Vado trata Veludo até com certa simpatia, como se pode verificar no texto a seguir:

Vado — Você gosta mais de maconha ou de moleque?

Veludo — Cada coisa tem sua hora.

Vado — Bichona malandra!

Veludo — Deixa eu bicar, Seu Vado.

Vado — Pega aqui. Na minha mão.

Veludo — Que bom.

*(Tenta agarrar o cigarro.)*

Vado — Não vale segurar.

Veludo — Como o senhor é mau, Seu Vado.

*(A cena repete-se várias vezes, sempre Veludo tentando alcançar com a boca, o cigarro que está na mão de Vado. Veludo fica cada vez mais agoniado. Vado ri cada vez mais. Neusa Sueli permanece indiferente. Veludo agarra a mão de Vado, que lhe dá um violento empurrão.)* (MARCOS, 2003, p. 153-154)

Vado mostra-se curioso a respeito das preferências de Veludo, e continua tratando-o como alteridade. Veludo, nesse momento, revela um tipo de comportamento mais manhoso, ainda mais submisso — “Ah, Seu Vado...” (MARCOS, 2003, p. 154). Vado compreende a manha e se torna mais maleável, o que se confirma pela expressão “Bichona malandra”.

Estabelece-se aqui a relação “bofe/boneca”, que reproduz outros pares num mesmo paradigma: homem/mulher, ativo/passivo, penetrador/penetrado. Sabendo disso, Veludo, vítima de escárnio pelos que pertencem ao grupo de “homens”, ostenta sua “homossexualidade”, não deixando dúvidas sobre suas opções de prazer. Ao mesmo tempo, joga com a sedução, aproveitando-se que Vado já se encontra “chapado” (ou seja, embriagado pelos efeitos do fumo da maconha) e, por isso, propenso à alegria e ao prazer.

Veludo, sob a condição que Vado impõe, vai tragar o cigarro na mão do cafetão, mas antes procura lançar um charme ao “homem”: “Que bom”. O adjetivo “bom” é ambíguo, podendo se referir tanto ao fato de Vado o ter deixado fumar, como também à satisfação de fumar na mão de um “homem”. Essa tática erótica não é a primeira que Veludo usa com relação a Vado. Antes, quando o cafetão decide fumar no quarto e reprime violentamente Neusa Sueli, que tenta dissuadi-lo da idéia, Veludo expressa admiração pelo “homem” [“Ai, que homem doidão” (Marcos, 2003, p. 152)]. O homem “doidão” é associado à virilidade, potência; isso costuma seduzir muitas mulheres e muitos outros homens de sexualidade homo-orientada (cf. GREEN, 2000, quando identifica as “bonecas” que estão em busca do “homem verdadeiro”). Mais do que um qualificativo que expressa o sujeito “maconhado”, “doidão” se refere ao homem impetuoso, destemido, que age conforme seus impulsos. Como Veludo se coloca em posição passiva, o homem destemido e impulsivo é sinal de “macheza”, logo de sujeito ativo, o que vem a encantar o camareiro.

O cigarro é um objeto fálico que proporciona prazer, sobretudo quando se trata de maconha, cujo efeito é provocar uma super-dimensão da realidade. É Vado quem propõe o jogo: Veludo

poderia fumar, desde que o fizesse na mão do outro. Fumar na mão de um homem parece gerar prazer ao camareiro, que aceita o jogo, simplesmente dizendo, num tom que não deixa de ser manhoso: “Como o senhor é mau, Seu Vado”. A relação entre o “ativo” e o “passivo” é mediada, pelo imaginário masculino, por uma dose de sadismo: o “homem” detém o poder e domina o “outro”, subjugando-o ao seu prazer. O próprio Veludo, que assimila e reproduz, direta ou indiretamente, essa ideologia, joga com o masoquismo e, mesmo tendo sido agredido física e psicologicamente por Vado, mostra-se atraído pelo cafetão. É possível que só assim estivesse ocupando um lugar que lhe cabe: o da “mulher”. O sadismo de um casa-se com o masoquismo do outro, conferindo à peça um caráter neo-naturalista (cf. PRADO, 1987, p. 217).

A última didascália, com função kinésica, expressa um movimento corpóreo que sugere um ato sexual simbólico. Veludo tenta alcançar com a boca o cigarro que se encontra na mão de Vado. A rubrica diz que a cena se repete várias vezes. Considerando o cigarro como um símbolo fálico e a boca como uma zona erógena, podemos interpretar a cena como sugerindo um ato frustrado de felação: Vado brinca com Veludo, tirando-lhe o cigarro da boca, adiando o prazer do camareiro, que, pela didascália, fica cada vez mais angustiado. O cafetão se diverte com a situação, o que nos leva a concluir o seguinte: ele possui o poder de manipular o prazer do outro, pois detém aquilo que o camareiro mais deseja, o cigarro de maconha, ou, numa outra leitura, o falo.

Na peça, essa conotação erótica é inferida, mas não explicitada. No filme de Chediak, porém, é muito explorada pelo diretor e torna-se evidente pelas imagens. Nesta cena, por exemplo, Vado está de pé, enquanto Veludo se ajoelha, para tentar tragar o cigarro na mão do outro. Vê-se, pela proxêmica, a postura de altivez de um e de submissão do outro. Depois de várias investidas de Veludo, o cafetão aproxima o cigarro a seu próprio pênis, como que oferecendo-o ao camareiro. Veludo olha manhosamente para Vado e lança um sorriso malicioso. Continua tentando pegar o cigarro até colocar a mão sob a região do pênis de Vado, quando este, depois de alguns segundos, lança-lhe um violento repelão.

Quando Neusa Sueli expulsa do quarto o camareiro, Vado exige que Veludo permaneça no mesmo lugar, alegando que ele não sairia do quarto sem fumar. O cafetão demonstra claramente não haver interesse algum em encerrar a “brincadeira” antes interrompida. Vado diz: “Ela agora vai queimar o fumo. Não vou deixar ela sair daqui de presa seca. Vem fumar, bichinha!” (MARCOS, 2003, p. 156). No jogo das ambigüidades, o cafetão trata Veludo por “ela”, num tom jocoso, para confirmar que o camareiro não pertence definitivamente ao grupo dos “homens”. Mas o “ela” não tem a “mulher” como referente. “Ela” se refere ao termo “bichinha”, colocando a personagem numa categoria entre a “mulher” e o “homem”: nem tão “submissa” quanto a mulher, nem tão viril quanto se pensa do “homem”. Pode parecer uma opção erótica sedutora para Vado, uma vez que, subjugando a “bichinha”, estaria exercitando em si a virilidade. Se ele não pode admitir que está sentindo prazer com um homem, trata-o como mulher”, disponível para satisfazê-lo eroticamente.

Veludo, no entanto, muda novamente de tática e rejeita o cigarro que o outro está lhe oferecendo, mostrando-se orgulhoso. No filme de Chediak, Veludo toma o cigarro e solta-o com expressão de desdém, deixando-o cair no chão, o que nos permitindo fazer uma relação entre o desprezo pelo cigarro e o desprezo pelo falo.

Vado exige que o outro fume o cigarro, donde se desenrola o seguinte diálogo:

Veludo — Você não é meu homem, não me manda nada.

Vado — Chupa essa fumaça!

Veludo — Nem por bem, nem por mal.

(Vado desespera-se e começa a bater em Veludo.)

Veludo — Bate! Bate! Bate!

Vado — Eu te mato! Eu te mato!

Veludo — Mata! Mata! Mata mesmo, homem, mas eu não fumo tua maconha! Não fumo!

Vado — Fuma essa merda! Fuma! Não escutou eu mandar? (*Vado vai tentando, desesperadamente, colocar o cigarro na boca de Veludo, para que ele fume. Veludo não deixa.*)

Veludo — Me mata, meu homem!

[...]

Vado — Por favor, Veludo, fuma essa droga, se não eu faço uma desgraça! Por favor, fuma!

Veludo — Nem você me pedindo de joelhos.

[...]

Vado — Sueli, meu amor, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda! Sueli, segura esse veado nojento. Segura ele, Sueli! Eu quero fazer ele fumar maconha. Eu quero que ele fume! Eu quero! Por favor, Sueli, segura ele! (MARCOS, 2003, p. 156-158)

O diálogo é muito ambíguo, estimulado mais ainda pelo jogo de Veludo, que deixa implícita a informação de que, se Vado fosse seu homem, ele poderia obedecer. Sentindo-se impotente, Vado começa a bater no camareiro, numa reação extremamente oposta, ao mesmo tempo que dialética, ao prazer que a brincadeira estaria lhe proporcionando (Saliente-se que Vado ria prazerosamente da brincadeira antes de ter sido interrompida.). A violência física é a forma mais comum para o “homem” demonstrar sua virilidade e superioridade. Vado bate em Veludo, porque o camareiro ousa desobedecer-lhe e querer assumir uma posição de domínio. Concomitantemente e de forma não-consciente, estaria extravasando o rancor por estar sendo preterido.

Em nenhum momento Veludo enfrenta Vado como um “homem”. Ao ser ameaçado pelo cafetão, o estimula: “Mata! Mata! Mata mesmo, homem, mas eu não fumo tua maconha!”. O vocativo “homem” marca uma oposição entre o sujeito masculino e Veludo, sujeito “*não-masculino*”. No entanto, mesmo não sendo um “homem”, Veludo está assumindo o lugar de superioridade, antes ocupado pelo cafetão. Vado não admite a impertinência do camareiro e tenta forçá-lo a fumar, colocando “desesperadamente” o cigarro na boca do outro. A informação da didascália é reveladora, pois expressa um sujeito, antes apresentado como “macho” e “durão”, agora fragilizado, tomado pelo desespero diante da preterição advinda de outro “homem”.

O teor erótico é flagrante, quando interpretamos o cigarro, posse do cafetão, sobre a boca de Veludo. Contribui para essa atmosfera a seleção vocabular para se referir ao ato de fumar, quando Vado ordena a Veludo: “Chupa essa fumaça” (grifo nosso). O verbo “chupar”, no contexto erótico, é uma gíria que corresponde à felação; no contexto das pessoas que fumam maconha, significa tragar a fumaça. A ambigüidade, nesse caso, é inquestionável.

Mais uma vez, o que é inferido no texto dramático torna-se evidente na sua tradução fílmica. Os signos de que se vale o diretor revelam o que no texto estava apenas sugerido. Neste momento do enredo, Veludo está deitado na cama do casal, de bruços, e Vado se deita sobre o camareiro, tentando alcançar a boca de Veludo para pôr o cigarro de maconha. Apesar de não explicitar um ato sexual, a cena deixa perceber, pelo valor icônico do signo, o contato e a fricção dos corpos, o que torna mais evidente a conotação erótica.

Voltando ao texto citado, Veludo parece zombar de Vado, dizendo-lhe: “Me mata, meu homem!”. Ele trata Vado como “seu” homem e mostra, implicitamente, que o cafetão está se comportando como tal: agarrado a Veludo, Vado “empurra”-lhe o “cigarro” na “boca”, como se estivesse insistindo em subjugá-lo sexualmente, tal como os homens costumam fazer com as mulheres nesse contexto. Negando, Veludo sai do jogo como vencedor e superior. Se quando



entrara no quarto assumira o lugar de vítima, ao sair, passa a ocupar o lugar do vencedor, pois foi ele mesmo quem subjugou o “machão” mediante charme e manha.

Vado fica tão descontrolado com a situação que, contrariamente ao que se espera, recorre a Neusa Sueli, implorando-lhe que intercedesse a seu favor. Contrariamente porque o “machão” apela à “fêmea” para ela convencer a “bichinha” a ceder; com isso o prazer de Vado seria garantido. Um homem se mostrar frágil, pedir “socorro” à mulher para ajudá-lo a dominar a “bichinha”, que, ironicamente, sai vitoriosa do jogo, revela uma contradição aos pressupostos morais do mito moderno da masculinidade. Como vimos, é somente no período moderno que as relações homoeróticas, pela criação da figura do “homossexual”, vão ser estigmatizadas como anti-norma e dotadas de valor moralista. É por isso que Neusa Sueli reage de forma agressiva, sentindo-se nauseada diante da atmosfera erótica envolvendo seu “homem” e uma torpe “bichinha”.

No filme de Chediak, quando Neusa Sueli vai interceder, Veludo a olha com ódio e com repúdio. A interpretação de Emiliano Queiroz evidencia o ódio que a personagem sente ao ser interrompida pela prostituta, justificando o que fala: “Você vai me pagar! Não vou na polícia, não. Não gosto dessa gente. Mas vai ter forra. Você não perde por esperar.” O texto nos leva a questionar: pagar por quê? Inferimos que a personagem ameaça a outra porque fora impedida de continuar a “brincadeira” que mantinha com Vado. No filme, a expressão facial do ator deixa clara a concorrência entre a prostituta e o camareiro, que disputam o mesmo homem.

## **Considerações Finais**

No que diz respeito ao texto de Plínio Marcos e às imagens masculinas que veicula, fica-nos a conclusão de que as próprias condições subumanas em que vivem as personagens masculinas lhes permitem agir conforme o instinto de sobrevivência, no qual se insere o instinto sexual, contrariando em muitos aspectos o que se representa do modelo de homem. Vado procura sustentar discurso e comportamentos típicos do “machão”, mas se põe na relação com Neusa Sueli como aquele que é sustentado, posição assumida pela mulher na ideologia hegemônica vigente à época. Além disso, vê-se enredado pela manha de Veludo, um homem que a todo momento põe à prova a virilidade do cafetão. O discurso masculino vulnerável de um estimula no outro um instinto sado-masoquista, que apela constantemente para a fragilidade desse mesmo discurso.

No entanto, a interação entre as personagens mantém, ainda que na superfície, as imagens do “eu” que procuram ostentar: Vado, apesar de ser sustentado pela mulher e de expressar um desejo angustiante no trato com o camareiro, ainda se mostra como “machão”; Neusa Sueli, não obstante prover as necessidades financeiras do casal, encontra-se na posição submissa de mulher apaixonada; Veludo, a despeito de sua sagacidade ao virar o jogo travado com o cafetão, deixando de ser vítima indefesa para sair-se vitorioso, com poder sobre o outro, ainda se sustenta no lugar da alteridade, do *não*-masculino, do “homossexual”. Essas imagens são responsáveis pela própria interação estabelecida entre as personagens, pois, se Neusa Sueli e Veludo não fossem esse *outro* do masculino, diverso seria o tratamento que receberiam de Vado.

O comportamento de Vado, no entanto, é que fere a crença que se tem do masculino. As aparências revelam características que o comportamento da personagem vem contrariar. “Homem é provedor da família” e não se envolve eroticamente com outro homem, muito menos se desespera por outro homem: eis os requisitos do “macho” para a mentalidade burguesa. No relacionamento que mantém com Neusa Sueli, Vado impõe suas próprias regras. Além disso, mostrou sentir prazer com Veludo, perturbando-se com isso, sobretudo quando o camareiro, indiretamente, o preteriu.

O discurso masculino hegemônico, oriundo da forma como a sociedade burguesa projetou o modelo de homem, atravessa o texto de Plínio Marcos e serve aos propósitos do dramaturgo, que é retratar a vida dos que se encontram à margem da sociedade, os quais conservam valores

masculinos já consagrados. Trata-se de um discurso que não corresponde à posição ideológica assumida pelo autor, mas se insere no contexto da obra como um interdiscurso, de implicações semânticas particulares, conforme vimos.

Comparando a peça ao filme *A Navalha na Carne*, constatamos que ambos expressam um discurso que corresponde a uma só formação discursiva. Há convergência entre a semântica discursiva de uma e de outra produção.

Do ponto de vista discursivo, a diferença entre as duas produções se dá pela manipulação de signos que, no filme, assumem uma interpretação da peça, de cunho ideológico, claro. Muitos dos comportamentos masculinos, presentes implicitamente na peça, são representados na película de forma ostensiva, não deixando margem a dúvidas por parte do espectador. Se no drama pliniano instaura-se a ambigüidade desses comportamentos, no filme de Chediak a interpretação tende a minimizar ao máximo essa ambigüidade.

Ao término da análise, confirmou-se nossa hipótese de que a tradução intersemiótica se define, para além do projeto estético, também como um projeto político. No filme, a afirmação categórica do discurso masculino subjacente ao texto de Plínio Marcos revela uma postura política que põe às claras a crise da masculinidade hegemônica, deflagrada em alguns setores de nossa sociedade. Se esse discurso da crise já foi encenado em fins dos anos sessenta, contribui para que compreendamos mais claramente as representações da masculinidade nos dias de hoje, em pleno século XXI.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- [2] BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1995.
- [3] FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- [4] \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- [5] GREEN, James Naylor. *Além do carnaval*. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2000.
- [6] KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. La Notion de “Place” interactionnelle ou Les Taxemes Qu’est-ce Que C’est Que Ça? In: COSNIER, J.; GELAS, N.; KERBRAT-ORECCHIONI, C.(dir.). *Echanges sur la conversation*. Paris: Editions du CNRS, 1988. p.185-198.
- [7] LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: O Andarilho da Corda Bamba. *Cult*. São Paulo. Outubro de 1999. Ano III. No. 27. p. 12-19.
- [8] MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005.
- [9] OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.
- [10] PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- [11] PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- [12] \_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- [13] \_\_\_\_\_. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- [14] REIS, Sérgio Rodrigo. *Braz Chediak: fragmentos de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

[15] SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A Crise da Masculinidade nas Dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. Tese de Doutorado. UFPE. Ano de Obtenção: 2007.

[16] VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Editora Fumo, 1994.

### **Site consultado**

<http://www.pliniomarcos.com/>, consultado em 05/06/2008.

---

### **Autor**

<sup>i</sup> **Elton SIQUEIRA, Prof. Dr.**

Universidade de Pernambuco (UPE)

Unidade de Ensino de Comunicação e Expressão

E-mail: brunosiq6@gmail.com