

AMIGOS, AMIGAS, BOFES À PARTE:
dois quase triângulos amorosos em Clarice Lispector e Plínio Marcos

Robério Oliveira Silva
Universidade Castelo Branco, RJ

Um homem, uma mulher, uma bicha. Podemos perguntar se tais fatores alteram o produto já canonizado e reprisado *ad infinitum* do triângulo amoroso na literatura. Que noções de gênero entram em jogo, quando a partida erótica desempenhada por tais vértices aciona mecanismos de configuração, visualização e localização do papel feminino e do homossexual, embaralhando as máscaras sociais da sexualidade? Em que termos de relação a amizade entre personagens femininas e personagens homoeróticas masculinas se estabelece? Qual o papel do masculino nessa equação?

Dois textos de nossa literatura, escritos no complexo período da ditadura militar dos anos 60 e 70 do século recém-terminado, trazem uma espécie de orquestração ficcional das possibilidades de alteração do triângulo amoroso: a peça *Navalha na Carne*¹, de Plínio Marcos, e o conto *Ele me bebeu*², de Clarice Lispector. Ainda que a temática central dessas obras não aponte de imediato para a questão amorosa (no drama, temos um contundente registro da vida das marionetes excluídas e colhidas pelo mundo da prostituição, e na narrativa, digamos, uma investigação da alma feminina através do desmantelamento da auto-imagem da protagonista), é pelo jogo de sedução do bofe pela bicha, excluindo de forma ostensiva a mulher, que as tramas eclodem e atingem uma condensação dramática perturbadora. Antes, porém, de apreciarmos as obras mais de perto, vejamos a que *bofe* e a que *bicha* estamos nos referindo.

¹ MARCOS, Plínio. “Navalha na carne”. In: *Teatro Maldito*. São Paulo: Maltese, 1992. pp. 7-34.

² LISPECTOR, Clarice. “Ele me bebeu”. In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. pp. 41-44.

Segundo o muito conhecido e difundido estudo de Peter Fry e de Edward MacRae sobre a homossexualidade³, cooptamos o conceito de *bicha*, como aquele indivíduo de sexo biológico masculino, que assume um sexo social feminino, desempenhando tarefas, maneiras, e indumentária femininas. No universo popular, as noções de masculino e feminino definem-se dentro dos padrões estabelecidos pela tradição da sociedade patriarcal. A bicha, nesse esquema, caracteriza-se por desempenhar o papel feminino tanto nas tarefas rotineiras quanto na relação sexual com outros “homens de verdade”, na qual assume papel de passivo.

Em contrapartida, utilizamos a noção popular de *bofe*, como o homem másculo, sexualmente atraente, capaz de manter relações sexuais com bichas desde que sustente a posição de ativo, em situações que envolvam dinheiro, ausência ou indisposição da possível mulher parceira, resguardando, desse modo, sua imagem de virilidade. Sendo assim, a configuração possível da relação entre bofe e bicha se estabelece a partir da manutenção do jogo penetrante/penetrado presente no coito heterossexual, e análogo às noções tradicionais de masculino e feminino. Em outros termos, *o bofe é o homem*.

Mas por que nos valermos de tais identidades ainda hoje para discutir literatura? Deixando à parte a discussão sobre a permanência no imaginário e na prática social dos estereótipos em questão, é importante não apenas reconhecer que são estes os tipos presentes nos textos aqui contemplados, mas principalmente, num primeiro momento, apontar para o contexto histórico em que as obras foram escritas.

No intervalo que vai de 1967, estréia de *Navalha na carne*, e 1974, data de publicação de *A via crucis do corpo*, o Brasil assistiu ao momento mais acirrado da ditadura militar. Neste período, não só estavam sufocadas as manifestações políticas, culturais e artísticas que denunciassem, questionassem, ou simplesmente, oferecessem qualquer mínima possibilidade de

³ FRY, Peter & MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp.43-45.

divergência da ordem estabelecida, como também, proibiam-se os costumes que desafiavam a moral familiar burguesa, fosse através da liberdade sexual, do consumo de drogas, ou até mesmo, a adoção de uma moda alternativa.

Talvez devido a esse processo de diminuição das liberdades coletivas e individuais, a revolução sexual em nosso país tenha se desenvolvido de forma menos eufórica e ostensiva que nos Estados Unidos e na Europa, malgrado a famosa disposição para o sexo presente em nosso povo.

Este ambiente, ainda, por outro lado, servia como obstáculo ao início da afirmação da identidade *gay* no país, fato que começaria a se mostrar de forma mais clara ao final da década, em meio à lenta diluição do regime militar. Em vista disso, as concepções correntes em torno da imagem do homossexual e da prática homoerótica ainda se prendiam ou aos preconceitos populares, ou às noções médico-legais instituídas ao longo dos séculos XIX e XX, para os quais, a bicha fazia papel de mulher, e o bofe mantinha-se do lado da masculinidade heterossexual, já que ativo.

Diante da constatação do valor que os papéis da bicha e do bofe desempenhavam e desempenham no imaginário e no real das práticas sexuais, tanto a peça de Plínio Marcos, quanto o conto de Clarice Lispector configuram uma via de acesso ao inconsciente sexual brasileiro, com suas imagens e discursos ainda reconhecíveis e reproduzíveis entre nós. Vejamos de que forma.

Um dos maiores sucessos de Plínio Marcos, e do teatro nacional, e um dos grandes textos que enfrentaram problemas com a censura durante a ditadura militar, *Navalha na carne* é uma peça estruturalmente simples: um casal, formado por uma prostituta, Neusa Sueli, e um cafetão, Vado, mantém um diálogo em seu quarto de espelunca, em torno do sumiço de um dinheiro que estava sobre a cômoda. Depois de uma brutal acusação de roubo por parte de Vado, Neusa Sueli acusa Veludo, bicha responsável pela arrumação do quarto. Veludo é chamado à cena. De saída,

com a chegada do faxineiro, Vado o espanca, com o consentimento da prostituta, no intuito de arrancar a confissão do roubo. A situação mantém-se num nível de tensão constante sem relaxamento do conflito. Impossibilitado de sair do quarto e ameaçado pelo casal, Veludo confessa o furto. É nesse instante que o jogo de poder começa a se inverter. Admitindo ter comprado um baseado de maconha com o dinheiro que roubou, a bicha utiliza a droga como moeda para seduzir Vado:

“VADO – Gosta de fumo, é?

VELUDO – Sou tarado.

VADO – E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por que, hein?

VELUDO – Ah, Seu Vado...

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.”⁴

Através da partilha do baseado se estabelece um novo momento entre Vado e Veludo, já num crescendo de intimidade. É interessante notar o adjetivo “malandra” de que Vado chama a bicha, atribuindo uma qualidade não muito relacionada a mulheres, de modo geral. Aumenta a proximidade entre os dois.

O gigolô passa a oferecer o cigarro e a negar várias vezes, fazendo um joguinho libidinoso com a bicha. Veludo apela para Neusa Sueli que se mostra irritada com a situação. Excitado, Veludo chama o cafetão de “Vado”. Diante da ousadia do faxineiro, Vado lhe bate. Ao perguntar a Veludo se gostou de apanhar, a bicha responde “Bate mais”. Vado, então, se mostra impotente, incapaz de continuar a agredir Veludo: “Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem vergonha! VELUDO – Bate em mim, machão. Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus

⁴ MARCOS, P. op.cit. 1992 p.21.

Cristo. VADO – Bicha é um desgraça.”⁵ Com seu masoquismo ensaiado, Veludo subverte o jogo de Vado e Neusa Sueli, ao acionar, às avessas, o papel de vítima passiva da agressão, deixando o malandro acuado.: “Você viu como eu encabulei o homem, Neusa Sueli? Tadinho dele! Ficou sem jeito. Coitadinho! Vê a carinha do Vado, Neusa Sueli. Vai fazer um carinho pra ele. Ele está tristonho. Vai lá bobona. Vai agradar teu homem. Vai, Neusa Sueli.”⁶

A prostituta se mostra mais agressiva, ao que Veludo atira mais fogo: “Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha.” O casal se enfurece: Neusa Sueli, irada, irrompe em impropérios contra Veludo; Vado força-o a fumar o baseado. Diante da recusa, nova agressão física. No entanto, enquanto o bofe tenta fazê-lo fumar à força, Veludo aproveita o contato físico esfregando-se em Vado, o que provoca o desespero da mulher, que percebe a abertura corporal de Vado à vantagem que a bicha está tomando. Enlouquecida, Neusa Sueli expulsa a bicha do quarto, não sem reação: “Não toca em mim, mulher! Não toca em mim! Eu não gosto que mulher me toque! Não me toque! Não me toque!” Veludo sai de cena, após deixar clara a disponibilidade de Vado a seu contato físico.

Apesar do sarro com Veludo, no entanto, Vado mantém sua imagem de homem (no sentido estabelecido pelo imaginário popular das classes baixas do século XX), já que, além de exercer a violência física sobre o outro, Veludo se apresenta como possuidor de outra identidade de gênero, uma vez que adota, pelo menos no nível mais visível e superficial da aparência, das maneiras e das atividades, o comportamento da bicha, quebrando a noção que define a homossexualidade como prática entre iguais. Não reconhecendo Veludo como igual, em termos de gênero, e mesmo de sexo (na concepção popular), Vado mantém preservada sua virilidade.

⁵ MARCOS, P. op.cit. 1992. p.22.

⁶ MARCOS, P. op.cit. 1992. p.22. As próximas passagens da peça se referem à mesma publicação. Pela obviedade, entendemos ser desnecessário, portanto, dar nota a todas as frases a seguir.

Na outra ponta do triângulo, Neusa Sueli é desapropriada de seus encantos de fêmea, a partir da ofensa de Veludo, “galinha velha”. Depois, que a bicha sai de cena, Vado passa a torturar psicologicamente a puta, acusando-a de “velha”, “veterana”, “apagada”, “coroa”. O sofrimento da personagem continua quando é instada por seu cafetão a provar a idade, já que afirma ter trinta anos, informação desmentida por Vado que lhe joga na cara a aparência decadente, chegando a retirar-lhe a maquiagem com o lençol.

Desnudada de seus pretensos atributos de sedutora prostituta, Neusa Sueli deflagra uma confissão de seu sofrimento cotidiano de sordidez, injúria e baixeza. Vado, por sua vez, mostra-se insensível às reclamações da meretriz, preocupado tão somente com a obtenção de seus prazeres.

O desfecho da peça se encaminha para a tentativa frustrada de Neusa Sueli em forçar Vado a manter relações com ela naquela noite. Vado finge ceder, utiliza sua verve de malandro para desarmar a prostituta, e em seguida dar o fora. Ao final, fica no ar a possibilidade do retorno do cafetão, e a sensação de que toda aquela situação degradante era apenas um episódio corriqueiro na vida daquelas personagens.

Conhecido por um tipo de teatro-reportagem repleto de personagens pungentes e cruéis, que denunciam a miséria, o desamor, a corrupção, a exploração, a fome, cuja obra choca pelo forte naturalismo, e pela chamada de consciência do público, Plínio Marcos, em *Navalha na carne*, patenteia a relativa luta amorosa entre mulher, homem e bicha, a utilização do poder de sedução como moeda de sobrevivência entre os párias, e a impossibilidade de redenção feminina diante de um mundo organizado, pensado, e sobretudo desejado em termos masculinos. Entre o bofe e a bicha, Neusa Sueli recebe a bofetada do espelho grotesco.

Sete anos depois da estréia de *Navalha na carne*, é publicada a coletânea de contos *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector. Obra peculiar na produção da escritora, trata-se de um livro encomendado por seu editor, no intuito de publicar histórias reais. Escrito num dia das mães

e no dia da libertação dos escravos, é considerado uma obra menor pela crítica canônica de Clarice, e mesmo a autora se refere aos contos ali reunidos como “lixo”; “Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo”⁷, ela ainda nos diz. Seria quase desnecessário dizer que mesmo o lixo de Clarice se constitui em instigante objeto literário. Parece-nos, no entanto, que a pouca atenção dispensada à via crucis de Clarice, se deve à valorização dos traços existencialistas e universais das tramas, e à crítica feminista de seus textos, em detrimento de obras que manifestassem uma abordagem mais realista.

O denunciado, e talvez planejado, compromisso com o real faz inclusive com que a escritora demonstre um certo desconforto com as histórias que está a publicar: “Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão.”⁸ Mas um mundo-cão que não precisa se traduzir em histórias de marginais, ou de privação ou exclusão social (a única exceção seria o conto “Praça Mauá” cuja protagonista é uma dançarina de boate que entra em conflito com um travesti por causa de um homem alto e de ombros largos). O mundo-cão pode mostrar sua face em situações quase corriqueiras, numa viagem de trem, num encontro com um velho conhecido, numa carona.

Entre as histórias publicadas, chama a atenção o conto *Ele me bebeu*. Trata-se de um conto curto, apenas quatro páginas, apenas três personagens, frases curtas e diretas. Contudo, é na economia sintática de Clarice que os segredos se escondem, mas também se revelam.

Primeiro, o leitor é informado da amizade entre Aurélia Nascimento, “bonita (..) maquilada, ficava deslumbrante. (...) loura, usava peruca e cílios postiços.(...) se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha

⁷ LISPECTOR, Clarice. “Explicação” In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.12.

⁸ LISPECTRO, C. op.cit. 1998. p.12.

rosa. E os dentes grandes, brancos”; e Serjoca, “maquilador de mulheres. Mas não queria nada com mulheres. Queria homens. (...) Serjoca também era bonito. Era magro e alto.”.⁹ De saída, chama a atenção a caracterização das personagens: Aurélia é descrita apenas em termos físicos, consagradores de sua beleza padronizada, canônica; quanto a Serjoca, somos informados de seu desejo e profissão, e sua beleza se restringe a magreza e altura.

Outro ponto que salta aos olhos diz respeito aos nomes: Aurélia Nascimento trai qualquer coisa de quase aristocrático, sublime, romântico até, que se contrapõe à consistente, mas propositalmente artificial descrição física da personagem, dando-lhe um quê de heroína. Serjoca, em contrapartida, nem chega a ser um nome, é um apelido; o sufixo diminutivo “oca”, apesar de conter alguma dose de carinho, não esconde uma certa desvalorização e colore o personagem com uma certa aura de deboche. Parece ao leitor, neste início de narrativa que os papéis estão definidos: Aurélia é a mocinha, Serjoca será coadjuvante. Sigamos o conto.

Numa tarde chuvosa, os amigos conhecem Affonso Carvalho, industrial de metalurgia que lhes oferece carona, visivelmente interessado em Aurélia. Leva-os para uma boate, e depois para jantar *escargots* em sua casa. Aurélia entusiasmada. “E Serjoca mudo. Estava também aceso por Affonso.” Serjoca se atrapalha com os talheres especiais. Após o jantar, a cena muda: “(...) Serjoca se animou. E começou a falar que não acabava mais. Lançava olhos lânguidos para o industrial. Este ficou espantado com a eloquência do rapaz bonito. No dia seguinte telefonaria para Aurélia para lhe dizer: o Serjoca é um amor de pessoa”.

Novo encontro: no cardápio, ostras. Novamente, desconforto de Serjoca. “Sou um errado”. Antes, Aurélia lhe pedira para maquiá-la, e tem a sensação de que Serjoca lhe roubava o rosto: “A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne

⁹ LISPECTOR, Clarice. “Ele me bebeu”. In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 41. Também aqui, as citações pertencem à mesma publicação; sendo curto o conto, as passagens localizam-se entre a página 41 e 44.

morena.” Olhando-se no espelho a personagem pensa ‘Ele está me bebendo (...) ele vai me destruir. E é por causa do Affonso’. Ao fim do jantar, novo convite; Aurélia se abstém, já que Affonso, agora, estava interessado no rapaz.

A jovem vai para casa, e após pequeno ritual de banho, esbofeteia o próprio rosto para acordar, como se ressuscitando: “No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to.”

A economia narrativa do conto é perturbadora, a estratégia discursiva faz com que o narrador pouco intervenha na história; como se os fatos falassem por si. No entanto, há pistas interessantes no caminho. Clarice não se abstém de brincar: por que a dificuldade, por exemplo, que Serjoca demonstra em se servir de ostras e *escargots*? Estaria a autora jogando com o imaginário que liga tais alimentos à genitália feminina? Não deixa de ter sabor o chiste clariciano.

Serjoca, a seu modo, impõe uma violência a Aurélia: usando seus dotes de maquilador, transforma o rosto da amiga em máscara muda que lhe rouba a espontaneidade necessária para a sedução e a aprisiona no molde de boneca enfeitada. Apenas ao se desvencilhar dessa máscara, Aurélia se reencontra existencialmente, num processo comum às personagens de Lispector.

Assim como em *Navalha na carne*, em *Ele me bebeu*, o jogo que se estabelece na relação entre homem, mulher e bicha, leva ao desmascaramento da face feminina: se a Neusa Sueli é revelada a miséria de sua condição de prostituta velha e sem amor, Aurélia Nascimento terá que renascer sem a maquilagem aprisionante de mulher bonita e desejável, mas insuficiente para os torneios amorosos.

Por outro lado, Veludo e Serjoca revelam-se bichas conhecedoras do jogo masculino, que não hesitam em fazer valer seu desejo pelos bofes, e negam uma possibilidade de solidariedade

com as mulheres. Cabe aqui uma pergunta: estariam Plínio Marcos e Clarice Lispector retratando um momento histórico anterior à união entre mulheres e gays (estes detentores de uma nova identidade homoerótica, em tese mais consciente dos processos vigentes na sociedade patriarcal) na luta por seus direitos? Ou dizendo que, quando fala mais alto o desejo, é preciso saber lutar com as armas que se tem e dismantelar os discursos consagrados sobre a sexualidade?