



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

GLEYDSON DE AZEVEDO VIRGULINO

**HOMOEROTISMO E REPRESSÃO EM NAVALHA NA CARNE E
AMARELO MANGA**

Cajazeira-PB

2016

GLEYDSON DE AZEVEDO VIRGULINO

**HOMOEROTISMO E REPRESSÃO EM NAVALHA NA CARNE E
AMARELO MANGA**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Estudos Literários da Unidade Acadêmica de Letras do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, sob a orientação do Professor Doutor Nelson Eliezer Ferreira Júnior, como requisito para obtenção do título de Especialista em Estudos Literários.

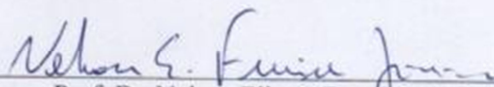
Cajazeira-PB

2016

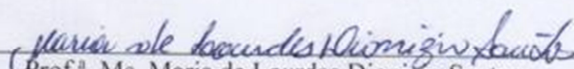
Título do Trabalho: **HOMOEROTISMO E REPRESSÃO EM NAVALHA NA CARNE E AMARELO MANGA**

Aluno: **Gleydson de Azevedo Virgulino**

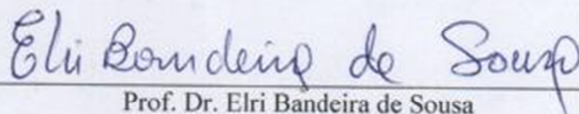
Monografia apresentada em 29/04/16 como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista no Curso de Especialização em Estudos Literários, da UFCG – Centro de Formação de Professores - Unidade Acadêmica de Letras, com o conceito APROVADO pela seguinte Banca:



Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior
(orientador)



Prof.^a Ms. Maria de Lourdes Dionizio Santos
(examinadora)



Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(examinador)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva - Bibliotecária CRB/15-1096
Cajazeiras – Paraíba

V817h Virgulino, Gleydson de Azevedo
Homoerotismo e repressão em Navalha na Carne e Amarelo Manga /
Gleydson de Azevedo Virgulino. - Cajazeiras, 2016.
45p.: il.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior.
Monografia (Especialização em Estudos Literários) - UFCG/CFP,
2016.

1. Homossexualidade - Cinema. 2. Análise comparativa: filmes. 3.
Navalha na carne. 4. Marcos, Plínio. 5. Amarelo manga. I. Ferreira
Júnior, Nelson Eliezer. II. Universidade Federal de Campina Grande. III.
Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 613.885::791

RESUMO

O objetivo desse trabalho é fazer uma análise comparativa da representação do Homossexual no drama *Navalha na Carne* (1968) de Plínio Marcos e do Filme Pernambucano *Amarelo Manga* (2002) direção de Claudio Assis e Roteiro de Hilton Lacerda. Apoia-se em Guyard (1951) e Remak (1994) para compreender as abordagens dos estudos comparativos e na concepção de "estranho" em Bauman (1997) para observar como os personagens homossexuais são apresentados nas duas obras. São analisados, nas obras, alguns espaços de aceitação e repressão de grupos que foram excluídos e estigmatizados pela cultura hegemônica, por não se enquadrarem em uma sociedade repressora e segregadora. Para entender a história de luta e a busca de espaços de visibilidade homoerótica, utiliza-se a pesquisa de Green (1999).

PALAVRAS-CHAVES: Navalha na carne, Amarelo Manga, Homossexualidade, Estranho.

ABSTRACT

This paper's objective is to do a comparative analysis between the Homosexual representation in the Plinio Marcos drama *Navalha da Carne* (1968) and the one's in Pernambuco's movie *Amarelo Manga* (2002) directed by Claudio Assis and written by Hilton Lacerda. This paper is supported by Guyards (1951) and Remak (1994) conception to comprehend the approaches in the comparative studies and in Bauman's conception (1997) of "weird" to observe how the homosexual characters are presented in both dramas. Some acceptance and rejection spaces of groups which were excluded and stigmatized by a hegemonic culture are analyzed, because they do not fit in a repressor and segregating society. To comprehend the fight history and the search of homoerotic visibility spaces, this paper is based on Green (1999).

KEY WORDS: *Navalha na Carne*, *Amarelo Manga*, Homosexuality, Weird.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	7
2. APROXIMAÇÕES ENTRE O CINEMA DE CLAUDIO ASSIS E A LITERATURA DE PLINIO MARCOS: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA	9
2.1 Literatura e Cinema em estudo comparativo	9
2.3. Aproximações temáticas entre as obras de Plínio Lemos e as de Claudio Assis	12
3. EXCLUSÃO E LIBERDADE, UM PARADOXO	18
3.1. Os estranhos confinados	18
3.2. A “sujeira” homossexual nas metrópoles	19
3.1. Terreiros: guetos afeminados em templos religiosos	18
3.1. Carnaval: a transgressão com hora marcada	24
4. AMARELO NA CARNE: VELUDO E DUNGA	26
3.1. Espaços, narrativas, linguagens	26
3.1. Em cena, Veludo	29
3.1. Em cartaz, Dunga	34
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	44

1. INTRODUÇÃO

Plínio Marcos, “autor maldito”; Claudio Assis, “cinema violento”. As obras desses artistas foram escolhidas para nosso trabalho por se conectarem com uma demanda representativa dos menos prestigiados, dos marginalizados, trazendo uma reflexão sobre o comportamento humano, do homem marginalizado. Cada um com sua arte, em seu tempo, causaram mal-estar e se envolveram em muitas polêmicas. As suas obras se aproximam por trazerem, em seus projetos estéticos, a tendência de escancarar um Brasil que muitos não querem enxergar; ilustrado por ambientes marcados por exclusão, mas também pela possibilidade de encontrar tipos comumente invisibilizados.

Marginais, sem-voz, foras-da-lei... Aglutinados em guetos, favelas, periferias, onde quem vence é mais forte, isto é, aquele que por algum motivo, seja econômico, sexual é mais “aceito” socialmente. Aceitação, palavra distante para o grupo que trazemos para nossa análise: a representação do homossexual, especialmente quando esta está associada a outras marcas de desprestígio social, algo comum tanto no cinema de Claudio Assis como na literatura de Plínio Marcos.

O cinema e o teatro brasileiros deram uma contribuição muito significativa para a representação dos homossexuais marginalizados. Temos dezenas de filmes e peças, além de diversas adaptações de romances da literatura brasileira para o cinema. Citaremos algumas adaptações cinematográficas de textos literários com algumas representações homossexuais: *O cortiço*, Luiz de Barros, 1945/46; *Navalha na Carne*, Braz Chediak, 1970; *Ópera do Malandro*, Ruy Guerra, 1985. Esses são apenas alguns exemplos, adaptações das obras literárias homônimas de Aluísio Azevedo, Plínio Marcos e Chico Buarque, que possuem representações homoeróticas.

No intento de demonstrar a aproximação entre as obras de Plínio Marcos e Claudio Assis, especialmente no filme *Amarelo Manga* deste e do drama *Navalha na Carne* daquele, nosso trabalho se estrutura em três capítulos.

O primeiro trará um passeio breve nas Obras de Plínio Marcos e de Cláudio Assis, acentuando o olhar no Período do Regime Militar e as obras plinianas que foram censuradas. A linguagem cinematográfica e a literária também comparecem, dando um norte aos objetos que estudamos. Logo em seguida, alguns teóricos da abordagem

comparatista, Guyard (1951) e Remak (1994) trazem conceitos e definições que ajudaram no embasamento do trabalho comparativo.

No segundo, a atenção se volta para o cunho mais social e histórico. De início, para compreender o sistema social repressor, buscamos Bauman (1997), o que nos esclarece como se dá a formação daqueles que ele intitula de “estranhos”. Depois vamos mostrar o enredo da peça e do filme. Na sequência, adentraremos na busca de espaços de aceitação para esses excluídos sociais, com o suporte histórico e sociológico de Green (1999) e Trevisan (2004). Ainda sobre esses espaços, ressaltaremos os campos religiosos e sua relação distintas em relação à homossexualidade. No final do capítulo, destacamos o carnaval como festa de libertação e suspensão temporária da repressão.

No terceiro e último capítulo, partimos para a análise das obras, especialmente destacando os personagens Veludo, de *Navalha na Carne* e Dunga, de *Amarelo Manga*, pontuando que, na representação de ambos, percebe-se a ambiguidade de uma ambientação que sintetiza liberdade e exclusão.

2. APROXIMAÇÕES ENTRE O CINEMA DE CLAUDIO ASSIS E A LITERATURA DE PLÍNIO MARCOS: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA

2.1. Literatura e Cinema em estudo comparativo

Drama e Cinema são expressões artísticas comprometidas com a *ação*, com o *mostrar*. A palavra drama deriva-se do grego e significa “ação”, com conflitos e uma grande carga emocional. É um gênero que nasce para ser encenado, destinado ao teatro. “Ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções” (Aristóteles, 1959, p. 98). Com as palavras da famigerada Poética aristotélica, obra clássica que se debruça na crítica estética poética de sua época, sendo um marco na teoria literária, percebemos que, o drama imita (mimese) as ações humanas, que não se preocupa em ser fidedigna, é verossímil a realidade, tendo por objetivo principal a catarse, atingir por meio de terror e piedade, a purgação e a purificação da emoção do espectador.

Por sua vez, o cinema, arte que reproduz, com auxílio tecnológico, imagens em movimento, conhecida por muitos como a Sétima Arte, é uma produção artística, que transporta o espectador a universos ficcionais:

“Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades” (COSTA, 2006, p.17.)

Grande fonte de entretenimento, segundo a história, o cinema está presente entre nós desde o ano de 1895 (França), com o filme *A Saída dos Operários da Fábrica Lyon* produzido pelos irmãos Lumière, através de imagens o cinema vem como um artefato cultural

que:

“desde o seu nascimento, no final do século XIX, o cinema produziu incontáveis filmes que tomam o passado como inspiração para seus temas e roteiros. Depois de mais de cem anos de história do cinema, não há, praticamente, época, civilização, tema histórico, herói, antigo

ou moderno que não tenham sido encenados nas telas.”
(CAPELATO, 2007, p.9.)

O cinema se relaciona a várias artes, soma e traz outras linguagens para sua narrativa visual, possibilitando a abertura de novos horizontes. Tendo possibilidade de se abrir a novas esferas do conhecimento cultural, o cinema é multifacetado podendo se relacionar à música, à fotografia, à literatura, etc.

Especificamente nessa pesquisa, enfatizamos duas manifestações artísticas. Foram escolhidos o texto dramático e o cinema por serem ambos comprometidos com o “mostrar”: o texto dramático tem sua finalidade principal a encenação, e o cinema traz uma narrativa visual. Acreditamos que eles já possuam uma aproximação virtual que se manifesta materialmente nos dois textos em análise. O texto dramático é construído em forma de diálogo, possibilitando uma leitura mais dinâmica, até mesmo para o leitor que não tenha acesso à montagem no teatro, porque o texto comumente por si só traz elementos (rubricas) que além de auxiliar na montagem da peça, possibilitam, ao leitor, referências de ambientação, tempo, espaço, etc.

Segundo Diniz (2005), Cinema e literatura passaram algum tempo fechadas em si, ignoravam qualquer influência da outra, eram manifestações divergentes, se confrontavam, não rompiam as suas próprias barreiras, ficavam presas a sua linguagem e técnica. Diniz (2005, p.1) também ressalta também que “os escritores do início do século [XX] passaram a usar recursos do cinema em seus romances (Virginia Woolf, por exemplo). Ao mesmo tempo, os cineastas começaram a usar recursos da narrativa em seus filmes”. Vemos, pois, que a partir do início do século XX, o cinema e a literatura passam a intercambiar recursos técnicos e estilísticos, adaptando-os a partir de suas características e especificidades. Juntas, abrem um leque de alternativas de estudos e análises a partir de várias perspectivas analíticas, como a semiótica, por exemplo. Dentre tais possibilidades, abordaremos o texto dramático e o cinematográfico pelo viés da Literatura Comparada.

A literatura Comparada é uma abordagem crítica que possibilita diálogos entre diversas manifestações culturais e entre essas e os variados campos do conhecimento. Já em meados do séc. XX, Remak ressalta que

A Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre a literatura, de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes, a filosofia, a história, as ciências sociais, a religião, etc., de outro lado.

Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.” (REMAK, 1994, p.189)

Mas nem sempre foi assim, no início dos estudos comparatistas as possibilidades de análises e estudo eram bem reduzidas, e mais complicadas:

A literatura comparada é a história das relações literárias internacionais. O comparatista se coloca nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, e examina as mudanças de temas, ideias, livros ou sentimentos entre duas ou várias literaturas. O seu método de trabalho deverá adaptar-se à diversidade de suas pesquisas. Um certo equipamento [...] lhe é indispensável. Ele deve ser capaz de ler diversas línguas; e deve saber aonde localizar as bibliografias indispensáveis. (GUYARD, 1951, p. 12)

Então, os estudiosos da Literatura Comparada deveriam seguir esses preceitos encontrados no livro *La littérature comparée* (1951): o estudioso tinha que ter domínio de várias línguas, além da sua materna, incluindo as línguas de origem dos textos que fossem comparar; tinha caráter mais “internacionalista”, uma vez que só era prestigiado aquele estudo que envolvesse a literatura de países distintos, de modo a identificar fontes e influências, de modo a indicar até que ponto a literatura de um determinado país influenciava outras.

Com o tempo, a “Literatura Comparada deixa de exercer essa função para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos da Ciências Humanas” (CARVALHAL, 1986, p.9). Através da consolidação dessa vertente de abordagem literária, os estudos comparativos cresceram muito, ampliaram o campo de trabalho e possibilitaram inúmeros estudos, abrindo várias possibilidades interdisciplinares, aproximando diversas esferas do conhecimento. Nesse sentido, a noção de transversalidade trazida por Coutinho (2006), se torna um termo chave para a compreensão dos estudos comparados na atualidade, caracterizando a amplitude que o estudo pode alcançar na literatura e mantendo diálogos com outras artes, disciplinas, linguagens, etc.

2.2. Aproximações temáticas entre as obras de Plínio Marcos e as de Cláudio Assis

Nessa pesquisa, apresentamos um estudo comparado do drama *Navalha na Carne* (1968), de Plínio Marcos e do filme *Amarelo Manga* (2002), dirigido por Cláudio Assis. Para tanto, é importante (re)conhecer mais detalhadamente as obras desses dois artistas.

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos em 1935 e faleceu em 19 de Novembro de 1999, em São Paulo. Começou a vida profissional como palhaço de circo, foi ator, diretor e jornalista, escreveu para os jornais: Última Hora, Diário da Noite, Guarani News, Folha de S.Paulo, Folha da Tarde, Diário do Povo, e para as revistas: O Pasquim, Versus, Placar, entre outras; em entrevistas, sempre falava que seu sonho mesmo era ser jogador de futebol. Influenciado pela escritora e jornalista Pagu, começou a se envolver com teatro amador em Santos, foi na dramaturgia que se consagrou. Para ajudar a família, ele se dedicou exclusivamente a escrever peças, as principais são: *A Mancha roxa* (1988), *Dois perdidos numa Noite Suja* (1978) *O Abajur Lilás* (1975), *Quando as Maquinas Param* (1971), *Navalha na carne* (1968) que é a obra mais conhecida do autor e considerada por muitos críticos sua obra-prima. Muitas delas foram censuradas. Já nos primeiros ensaios a peça *Navalha na Carne* levou o veto da censura, gerando uma comoção na classe artística:

“Uma grande campanha em defesa da liberação do texto de Plínio Marcos foi organizada por muitos artistas e intelectuais. Os integrantes desse movimento entraram na Justiça com o recurso solicitando a liberação da peça..., (...) comoção da classe teatral paulista que se reuniu a favor de Plínio... *Navalha na carne* foi liberada, porém com a classificação indicativa para maiores de 21 anos de idade.” (ROBRIGUES, 2013, p.3).

Seus textos jornalísticos também começaram a ser boicotados, considerado como um autor maldito. Foi demitido de vários jornais e revista e sua situação financeira, que já não era tão boa, começou a piorar e, para sustentar as despesas do lar, começou a vender suas peças em formato de livros na frente de cinemas e teatros. Recebia raros convites para fazer palestras em universidades e escolas. Era como um ambulante que conseguia suprir as necessidades do lar.

Suas peças são produzidas em meio a uma pesada ditadura. Na década de 1960, o Brasil começa a viver um período muito tenso: a partir de 1º de abril de 1964, quem lidera o comando do país é o regime militar, regime opressor que castrava a autonomia artística e ideológica dos brasileiros, vetando e dificultando a livre circulação de ideias e bens culturais no país. Muitos foram extremamente perseguidos e vigiados em todos os setores; agentes ligados ao regime estavam presentes e até nas escolas e universidades eles se faziam presentes; censores vigiavam os professores e puniam os que, de alguma forma, discordassem das ideologias pregadas pelo regime e tentassem repassar e instigar debates aos alunos; muitos foram demitidos, torturados e até mortos. A classe artística foi a mais atacada. Como a arte acabou se tornando um instrumento de denúncia da situação nacional, o olhar foi redobrado para essa camada do cinema, das artes, da literatura, do teatro e de outras manifestações de cunho artístico.

Então toda produção começou a ser passada por bancas de sensores. Os agentes tentavam encontrar algum tipo de mensagem que ferisse as normas vigentes e com o que era pregado pelos militares, alegando que essa era uma preocupação com a “moral e os bons costumes” dos brasileiros. Muitos foram perseguidos pelo CCC (comando contra os comunistas), grupo formado por intelectuais, policiais e estudantes adeptos ao regime. O ápice da ditadura militar, período mais repressivo, conhecido como “Anos de chumbo”, foi a época que mais censurou os artistas e suas produções. Muitas canções, livros, textos, peças, filmes, etc, foram censurados. A MPB foi bastante atingida, muitos versos foram censurados, impedidos de ser inseridos na versão comercial da música e muitas vezes toda canção era proibida. A música antologia “Geléia Geral” (Gilberto Gil – Torquato Neto) recebeu veto da censura, alegado que trazia um retrato equivocado da situação que realmente a nação passava. Os cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, foram presos, “na tentativa da quebra do direito e da ordem institucional, com mensagens "objetivas e subjetivas à população "para subverter o "Estado Democrático Brasileiro" estabelecido pela "revolução", essas foram os argumentos alegados na época, eles acabaram recebendo “convite” para se ausentar do país, foram exilados.

A literatura também não ficou ileso, muitos textos tiveram veiculação proibida, centenas de peças foram impossibilitadas de serem encenadas, muitas outras não passavam da primeira exibição. A obra de Plínio Marcos foi muito atingida, inúmeras peças suas foram censuradas. Sua primeira peça, *Barrela* (1958), por exemplo, recebeu veto logo após sua primeira exibição e passou 21 anos impedida de ser montada. Suas

peças eram sempre alvo da censura, por sua linguagem forte e por ir de encontro aos ideais da ditadura. Os censores sempre justificavam o veto alegando que elas tinham conteúdo impróprio, instigava o sexo, era cercada de muitos palavrões, assim colocando em risco a família tradicional brasileira. Em suma: “desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada à platéia de qualquer nível etário ” (MENDES, 2009, p. 160). Sua produção das décadas de 60 e 70 faz uma crítica ferrenha ao poder da ditadura militar brasileira, por isso ele era considerado como um inimigo do sistema.

A ficção pliniana retrata o submundo, dando voz a personagens que vivem à margem da sociedade, traz para o centro da roda grupos oprimidos. Sua preocupação principal era retratar uma realidade social que a família tradicional brasileira ignorava e fechava os olhos para a sua existência. Em outras palavras:

Plínio traz o oprimido para o centro da representação, concebendo a literatura, o teatro, como instrumento de militância, endossando o pressuposto de que o teatro, assim como as outras formas de arte, sempre sentiu, no próprio cerne de seu processo criador, a necessidade de refletir sobre ou representar as tensões sociais, as lutas ideológicas, a fim de contribuir para as transformações sociais. (ENEDINO, 2009, p. 37).

Plínio Marcos sempre foi engajado na luta por igualdade e visibilidade das camadas menos favorecidas socialmente. Ativista cultural, sempre preocupado em dar voz aos discriminados, foi um grande defensor do samba, ritmo que por muito tempo foi taxado como “ritmo inferior”, “menor”, “música para negro”. Ele chegou a gravar um disco, *Plínio Marcos: Em Prosa e Samba - Nas Quebradas do Mundaréu* (1974), resultado de shows que ele fazia na companhia dos sambistas paulistas: Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro. O disco é um misto de sambas e textos narrados pela voz do próprio Plínio. O texto que abre o disco é o mais impactante, e já que estamos falando dos temas abordados em seus textos teatrais, utilizaremos o primeiro texto como suporte metalingüístico, para sintetizar o foco temático de suas peças:

Eu conto histórias das quebradas do mundaréu
Lá de onde o vento encosta o lixa e as pragas
Bota os ovos, falo da gente que sempre pega a pior
Que come da banda podre, que mora na beira do rio
E quase se afoga toda vez que chove e que só berra
Da geral sem nunca influir no resultado.
Falo desse gente que transa pelos estreitos escambosos

Esquisitos caminhos do roçado do bom deus.
Falo desse povão que apesar de tudo é generoso, apaixonado
Alegre e esperançoso e crente numa existência melhor...
(MARCOS, 1974)

Então, é esse povo “das quebradas do mundaréu” que encontramos em suas peças, essa gente que vive “escondida” em favelas, becos, ruelas, cortiços, um Brasil invisível, que muitos brasileiro insistem em esconder, mas na literatura pliniana eles deixam de ser coadjuvantes, esquecidos, e passam a assumir papel de protagonistas. Suas peças embarcam em uma atmosfera escura, úmida, visceral... A esse respeito, Magaldi (2003, p. 95), observa que:

“Se Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Dias Gomes, entre outros, deram contribuições específicas à dramaturgia brasileira; a de Plínio Marcos foi a de incorporar o tema da marginalidade, em linguagem de desconhecida violência.
(MAGALDI, 2003, p. 95).

A obra de Plínio Marcos comprova que a literatura não fica imune as transformações sociais, políticas, religiosas, etc. Como denuncia social, suas peças trouxeram assuntos que até então não eram representados de forma tão direta na literatura brasileira, tendo sucesso absoluto da crítica especializada e causando terror ao público mais conservador.

Eram textos de cunho mais naturalista, onde o ambiente influenciava diretamente na vida do sujeito, com locais decadentes, sujos, onde os desejos humanos mais secretos são expostos. Observamos os limites do homem, e a capacidade do sujeito para sobreviver em um “mundo cão”. Então, é nesses ambientes, escondidos da hipocrisia social burguesa que encontramos seus personagens: homossexuais, prostitutas, cafetões, malandros e marginais começam a receber um espaço que historicamente foi negado, e, sem contornos, eufemismos e maquiagem as histórias de vida desse povo oprimido subiram nos palcos e ganharam destaque, ganharam voz, com uma linguagem crua, direta, extremamente coloquial e cercada de palavras de baixo calão. É assim que essas minorias sociais passam a ocupar a cena teatral brasileira.

No cinema, por sua vez, escolhemos o cineasta pernambucano Claudio Assis. Ele nasceu em Caruaru-PE, iniciou sua vida na sétima arte como ator e cineclubista. Sua obra inclui produções de curta-metragem, longa-metragem e documentários. Em sua

filmografia está o documentário *O Brasil em Curtas 06* (1999), os curtas: *Henrique* (1987), *Soneto do Desmantelo Blue* (1993), *Viva o Cinema* (1996), *Texas Hotel* (1999), e os longas: *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006), *Febre do Rato* (2011) e *Big Jato* (2015). Seus trabalhos têm histórias contundentes e é a estrutura social mais decadente que está presente, trazendo uma nova realidade para o cinema brasileiro. Suas críticas são bem ácidas em relação à produção em massa de filmes no Brasil: “O cinema brasileiro está imbecil. Porque é tudo um bando de almofadinha. Eles querem ser playboys, mas a humanidade não precisa de playboy. A questão é outra. Cinema é arte, e arte tem que ser entendida como arte” (SKYLAB, 2013)

Seus filmes focam no comportamento humano, em universos decadentes, retrata o cotidiano, e a vida como realmente é de forma crua e realista. No seu primeiro longa-metragem, *Amarelo Manga*, Recife é plano de fundo; a vida de uma dona de um bar e moradores de um hotel decadente é mostrada; os personagens são conduzidos por paixão, vinganças, desejos irrealizáveis. Seu segundo longa-metragem (*Baxio das Bestas*), também é ambientado em Pernambuco, mas agora se volta para a Zona da Mata; na dureza das plantações de cana-de-açúcar e no colorido do Maracatu Rural, uma garota mora com seu avô e de forma surpreendente ela é explorada por ele. A classe média também está presente, especialmente retratada através de um inconseqüente rapaz, que estuda na cidade do Recife e volta para sua cidade nos fins-de-semana e se envolve com álcool, drogas e orgias. No terceiro longa-metragem (*Febre do Rato*), o foco se volta para cidade do Recife e agora se projeta a vida de um poeta anarquista que vive nas ruas da Veneza brasileira, um homem intenso que quer mudar o mundo com sua poesia. O quarto longa (*Big jato*) é uma adaptação de um livro homônimo de Xico Sá. Seus filmes foram bastante premiados, em festivais nacionais e internacionais.

Claudio Assis faz um cinema que deixa o espectador inquieto, envolvido em um misto de sensações. “Mostra o Brasil, que o Brasil faz questão de não ver.” Essas palavras foram ditas pelo até então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em uma exibição particular do filme *Amarelo Manga* com o diretor Claudio Assis, Lula, sua esposa Marisa Letícia Lula da Silva e convidados. Retomando as palavras do ex-presidente, podemos afirmar que os filmes de Cláudio Assis, não romantizam o Brasil, não tem o “final feliz” que muitos estão acostumados a ver, não são produzidos com a finalidade de ser campeões de bilheteria ou serem exibidos nas emissoras de grande veiculação nacional. São concebidos para mostrar a dura realidade de um povo que

existe, mas está escondido pelas vendas nos olhos que muitos insistem em usar, pois não querem enxergar a realidade de tipos sociais tão desprestigiados, que vivem na periferia do Recife, ou escondidos no meio de grandes plantações de cana-de-açúcar na Zona da Mata, em terras de grandes latifundiários onde a monocultura devasta essas terras há muito tempo. Pessoas como essas estão jogadas em toda parte do território nacional e do mundo; estão presentes no cinema de Claudio Assis, que busca mostrar um Brasil efetivamente “brasileiro”, e que o espectador tenha uma identificação com esse povo. Nesse sentido, a sua obra dialoga com o último verso do poema Descobrimento de Mario de Andrade: “Esse homem é brasileiro que nem eu”. Se essa ideia de igualdade estivesse no imaginário coletivo dos brasileiros, tudo seria diferente.

A produção de Plínio Marcos e a de Claudio Assis possuem características em comum, eles incluem em sua arte elementos de denúncia social, mesmo pertencendo a artes diferentes. O teatro e o cinema se entrelaçam, mostrando a violência social que atinge muitos brasileiros, a exclusão de grupos taxados como a banda podre do país. Cada um no seu tempo e de sua forma, ambos mostraram um lado ao mesmo tempo decadente e libertário de um Brasil pobre e cercado de marginalidade. Trinta e quatro anos se passaram do lançamento da peça *Navalha na Carne* para o do filme *Amarelo Manga*, e alguns momentos parece que pouca coisa mudou, que o Brasil retratado em 2002 no filme é o mesmo do ano 1968 do *Navalha*: as mazelas sociais e as estratégias de exclusão ainda parecem as mesmas. Enquanto a censura militar que tínhamos em 1968 não existe mais, no seu lugar outras formas de silenciamento surgiram, e a literatura de Plínio Marcos e o cinema de Claudio Assis ainda continuam sendo muito importantes no atual contexto brasileiro.

Por fim, são esses tipos marginalizados que se sobressaem nas obras em análise e que precisam ser observados mais detalhadamente. Este é o intuito do capítulo seguinte.

3. EXCLUSÃO E LIBERDADE, UM PARADOXO.

3.1. Os estranhos confinados

Fazemos parte de uma sociedade com normas que isolam e segregam aqueles que fogem aos padrões comportamentais preestabelecidos. Para Bauman (1997, p.27), “todas as sociedades produzem estranhos (...), os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo”. Desse modo, os “estranhos” são aqueles indivíduos que subvertem a ordem, inadequados e principalmente inapropriados: são aqueles que se tornam um problema para a manutenção de uma “ordem social”.

A esse respeito, Bauman (1997), adaptando conceitos de Lévi Strauss, ressalta as distintas estratégias de coibição desses grupos, considerados como sendo “sujeiras” que precisam ser tratadas, por não se adequarem a uma sintonia social estabelecida. Para o sociólogo, uma dessas formas de tentativa de controle é a *antropoêmica*, que consiste em:

(...) vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação do lado de dentro. Era essa estratégia da exclusão – confinar os estranhos dentro de paredes visíveis dos guetos, ou atrás das invisíveis, (...) expulsar os estranhos para além das fronteiras do território administrado ou administrável; ou, quando nenhuma das duas medidas fosse factível, destruir fisicamente os estranhos.” (BAUMAN, 1997, p.29.)

Então essa estratégia antropoêmica segrega grupos que fogem de um padrão normativo. Com essa exclusão forçada, surgiram lugares de confinamentos, bairros periféricos, favelas, cortiços, lugares de extrema decadência, reduto para uma camada social bastante desprestigiada. Esses locais também serviram de refúgio para grupos ditos marginalizados, como prostitutas, homossexuais, cafetões, além de abrigar espaços para cultos afro-brasileiros; em suma, tudo aquilo que fugisse do dito “normal” e que não tinha nenhuma possibilidade de aceitação.

Em contraponto a “expulsão” dessa camada desprestigiada dos locais “nobres”, os espaços de acolhimento que eram de extremo abandono acabaram tornando-se esconderijos da opressão vinda de várias instituições governamentais, sociais e religiosas. Paradoxalmente, foi nesses locais de exclusão que a liberdade pode ser aflorada, onde os “excluídos” puderam viver suas verdadeiras identidades e estabelecer relações sociais com algum grau de aceitação.

Relembrando Plínio Marcos, é nas “quebradas do mundaréu” que são mostrados aqueles que rompem as fronteiras do convencional, daquilo que é concebido como certo, padrão, ideal, aqueles que são excluídos socialmente. Entre os “estranhos”, os marginalizados, direcionaremos nossa atenção para a figura do homossexual, e suas formas de reagir à repressão sexual; pontuaremos locais, espaços, ritos e festas que concentram e acolhem historicamente esses “diferentes”, sem julgamentos: ambientes que abrem as portas para as múltiplas facetas do ser humano.

3.2. A “sujeira” homossexual nas metrópoles

Em uma sociedade heteronormativa, os homossexuais estão inseridos no grupo dos excluídos, nessa camada social que, para viver e desfrutar de seus direitos culturais, religiosos, afetivos e básicos como ser humano, historicamente tiveram que se ausentar dos locais de maior prestígio. Mas, para compreendemos melhor essa exclusão, temos que entender as diversas formas de desigualdade e exclusão

As páginas da história brasileira estão carregadas de muitas formas de desigualdade. Historicamente o homem branco heterossexual e cristão é tido como superior desde o Período Colonial, quando os senhores de engenho faziam das mulheres negras objeto sexual.

O homem sempre foi educado para ser forte, trabalhador, viril chefe da família. Quem se desviasse desse padrão de masculino era posto à margem da sociedade, uma vez que tal padrão sempre foi posto à prova, muitas vezes de formas bastante obtusas: Trevisan (1986, p. 117) exemplifica bem isso: “(...) a sífilis era tida como sintoma de virilidade, de modo que os homens ostentavam com orgulho os sinais sifilíticos presentes em seus corpos. Os rapazes sem essas marcas eram, ao contrario, ridicularizados e considerados virgens ou menos machos.” Em uma sociedade que se

preocupa em manter suas múltiplas estratificações, muitas formas de violência ao longo da história aconteceram para manter o status superior do homem.

Com a chegada da industrialização muitos brasileiros migraram para as cidades mais promissoras do país. De 1945 a 1969, milhares foram para as metrópoles, mudando a distribuição demográfica do país, muitos saíram das áreas rurais e passaram para as urbanas. As cidades que atraíam o maior número de migrantes foram o Rio de Janeiro e São Paulo, sendo os nordestinos a maioria dos que migraram. A mudança demográfica foi alarmante: “Em 1950, 64% dos brasileiros viviam nas áreas rurais, e os restantes 36%, nas cidades. Dez anos depois esse número saltou para 45%, e em 1970, 56% estava vivendo em áreas urbanas.” (GREEN, 1999, p. 251.)

Com a grande demanda de mão de obra nas metrópoles e a necessidade de melhoria de vida, muitos brasileiros principalmente das regiões Nordeste e Norte começaram a buscar alternativas mais promissoras, saíram de suas terras natais para buscar uma melhoria de vida, um sonho de muitos. A maioria dos migrantes era do sexo masculino, mais de 65% eram homens que começaram a ser incorporados principalmente nas fábricas dessas grandes cidades.

Com a chegada de grupos em massa nessas cidades, muitos de origem pobre, a busca por espaços de moradia aumentou drasticamente, e as cidades começaram a tomar outra conjuntura, e “novos” espaços foram construídos e reservados para atender a demanda de tanta gente, espaços esses que atendiam à estratégia antropológica de segregação: espaços destinados a abrigar uma série de tipos que não se enquadravam no padrão “civilizado” das cidades, espaços de invisibilidade.

Dentre esses habitantes estavam aqueles que subvertiam a identidade de gênero. Os homens que tivessem trejeitos que colocassem em cheque sua masculinidade sofriam muito preconceito e hostilidade social. E como foi dito no início do capítulo, pontuaremos algumas alternativas que possibilitaram historicamente um convívio e aceitação maior dos homossexuais: locais de acolhimento desse grupo estigmatizado e discriminado que, como toda minoria social, seja ela diferenciada por sua cor, cultura, religião, classe ou sexualidade, é discriminada por grupos dominantes. Deve-se observar também que a presença dos homossexuais nesses espaços trouxe consequências para essas metrópoles:

Nesses 25 anos, houve também alterações significativas na composição e no desenvolvimento das subculturas homossexuais do

Rio de Janeiro e de São Paulo (...). As opções de vida noturna ampliaram-se e bares exclusivamente para gays foram inaugurados. Os homossexuais passaram a ocupar novas áreas das maiores cidades brasileiras. (GREEN, 1999, p. 253.)

Com a chegada desses grupos de migrantes nas cidades grandes muitas coisas mudaram, a mistura de costumes, o misto de culturas foi muito importante para a construção das identidades que temos hoje no Brasil. Na cultura gay não foi diferente. Com essas “novas” oportunidades de uma mudança de vida, podemos dizer que muitos desses migrantes, os que eram homossexuais, ao sair de suas terras, não buscavam somente um espaço no mercado de trabalho, buscavam também um lugar onde suas vontades e sexualidade fossem aceitas, um lugar mais aberto para o que não era aceito nas suas cidades de origem.

Muitos tentaram buscar abrigo para suas manifestações sexuais longe de tudo que os reprimisse, então era nas cidades grandes que muitos buscaram uma vida de melhor aceitação; eles queriam liberta-se da opressão através do anonimato e do afrouxamento das pressões familiares. Se gostar de alguém do mesmo sexo já não era fácil, no caso dos *afeminados*, com trejeitos, pobres, negros e que tinham como religião os cultos afro-brasileiros, as dificuldades eram ainda maiores:

Uma pessoa de origem humilde, sem nenhum apoio financeiro da família e que era excessivamente efemidado, tinha poucas opções de emprego. Muitos homens, portanto, empregavam-se nas pensões, onde podiam assumir papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres, como cozinheiros, garçons, e faxineiros. (...) Outros encontravam trabalho como ajudantes nos vários bordéis... (GREEN, 1999, p. 267.)

Então para os homossexuais nessas condições, a vida era mais complicada. Para os que trabalhavam nos bordéis, além de prestar serviços ligados à limpeza dos salões e quartos e auxiliar as prostitutas, os proprietários solicitavam que prestassem serviços sexuais: atender clientes que não queriam ser vistos acompanhados por homens afeminados nas ruas. Temos o exemplo do João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã, que nasceu em Glória do Goitá – PE, indo para o Rio de Janeiro onde começa a trabalhar em bordéis, pensões e bares. Uma lenda da Lapa, homossexual, ele fugia dos estereótipos do gay delicado, frágil; era valente e bom de briga, não aguentava insultos calado, chegou até a enfrentar policiais. Com uma ficha de crime extensa, juntando todas suas detenções, passou mais de 27 anos preso. Em entrevista para Silvan Paezzo ele menciona:

Comecei minha vida sexual aos 13 anos, quando as mulheres da Lapa organizavam bacanais dos quais participavam homens e mulheres e bichas. Com essa idade de 13 anos eu fui convidado para alguns, e funcionei como homem e como bicha, e gostei mais de ser bicha, e por isso fui bicha. (GREEN e POLITO, 2004, p.143.)

Tal como Madame Satã, outras centenas de homossexuais com baixa escolaridade que foram para cidades maiores procurar melhores condições de subsistência, tiveram uma vida muito precária. Alguns moravam em cortiços, favelas, espaços de marginalidade.

3.3. Terreiros: guetos afeminados em templos religiosos

No âmbito religioso, as práticas homoeróticas vão de encontro aos ensinamentos de muitas religiões: os católicos encaram a sexualidade como algo sagrado e, para eles, nos ensinamentos de Deus o homem e a mulher juntos formariam um só, e a homossexualidade romperia com a instituição mais sólida que é a família, sendo esta compreendida como um modelo que tem como base a reprodução. Os evangélicos, com diversos graus de radicalismo, acreditam que a homossexualidade é algo procedido por uma força do mal, do demônio, algo que precisa ser duramente reprimido.

Mas também há religiões que tradicionalmente acolheram os homossexuais, amparando-os da agressividade e hostilidade social, a exemplo das manifestações religiosas de matizes africanas. Tal ação deveria ser praticada por todas as lideranças religiosas; muitos desconhecem o Artigo XVIII da Declaração Universal dos Direitos Humanos, onde se prevê que todo ser humano “tem direito à liberdade de pensamento, consciência e religião; este direito inclui a liberdade de mudar de religião ou crença e a liberdade de manifestar essa religião ou crença, pelo ensino, pela prática, pelo culto e pela observância, em público ou em particular” (Declaração Universal dos Direitos Humanos, p. 10. 2009)

Então, para os homossexuais, as religiões de matrizes africanas, principalmente a umbanda e o candomblé, serviam como a única forma em que estes podiam expressar

sua fé. Religiões essas que também sofriam repressão, originada da intolerância e do racismo.

A relação do homossexual com as religiões de origem africanas sempre despertou a curiosidade dos estudos antropológicos. Nos anos 40, a antropóloga americana Ruth Landes, que viveu em Salvador de 1938 a 1939, publica o artigo “A cult matriarchate and male homosexuality”, um estudo pioneiro acerca do homossexual e o candomblé:

A explicação mais fácil desse desenvolvimento [da presença de homossexuais masculinos]... homens que desempenham o papel de pai-de-santo estão empenhando por identificação com a figura “materna”. Ainda que uma interpretação desse tipo seja óbvia, ela não vai fundo o suficiente para explicar por que esses pai-de-santo do candomblé são tão aparentados aos prostitutas excluídos no submundo da Bahia. Muitos desses “pais” e “filhos” são homossexuais passivos notáveis e eram vagabundos e trabalhadores ocasionais das ruas. (GREEN e POLITO, 2004, p.45.)

Seus estudos foram voltados para a tentativa de analisar o perfil dos praticantes dessas religiões, estudando o comportamento dos frequentadores dos terreiros.

Com a segregação espacial urbana, sabe-se que, do mesmo modo que os excluídos socialmente (os estranhos de quem nos fala Bauman) viviam nas periferias e nas regiões empobrecidas e mais afastadas para evitar repressão social, os terreiros também estavam submetidos a essa estratégia antropológica: era nos locais mais isolados que os cultos eram praticados, sendo os frequentadores, em sua grande maioria, pobres e/ou marginalizados.

Landes, em sua pesquisa, também avaliou a feminilidade dos praticantes gays:

Fisicamente eles têm certas vantagens, pois muitos dos pais-de-santo são bonitos de um jeito infantil, e todos que tenho visto são mulatos. Pais e filhos-de-santo caboclos, além disso, têm trejeitos femininos, emulando não os movimentos compostos e a autoridade tranqüila dos cultos matriarcais, mas o coquetismo nervoso dos homossexuais. (GREEN e POLITO, 2004, p.46.)

Em seu estudo, ela acreditava que os cultos tinham caráter matriarcal, que a liderança era da mulher, e os homens afeminados almejavam alcançar esses locais. Essa ideia foi logo confrontada por outro antropólogo, Peter Fry, que trouxe para a os estudos dos homossexuais nas religiões afro-brasileiras outra visão do gênero masculino, mais positiva:

Podemos tomar a afirmação de Herskovits que tradicionalmente isso não acontece nem mesmo na África ocidental. Entretanto o fato é que a maioria dos membros do culto são mulheres, e mesmo se Landes está errada em insistir que o papel sacerdotal é exclusivamente feminino. (MESQUITA, 2004, p.99.)

Como o objetivo do nosso capítulo não é fazer um percurso da história dos estudos antropológicos das religiões afro-brasileiras acerca do homossexual e sim mostrar os “lugares” de aceitação ou rejeição, utilizamos um pouco dos estudos dos pioneiros na área para exemplificar que a presença dos homossexuais nessas religiões despertou várias searas de estudo. Nosso interesse é mostrar o suporte que essas religiões deram aos desprestigiados sociais, destacar como os terreiros – embora sendo espaços rejeitados pela cultura dominante – se transformaram em ambientes de acolhimento e aceitação das manifestações homoeróticas e principalmente compreender a presença dessa temática atrelada as representações das personagens homossexuais nas obras em estudo. Afinal, como observa Mesquita (2004, p. 102, 103) há:

(...) uma estreita relação entre a homossexualidade e religiões afro-brasileiras. Soma-se a isso a representação do candomblé como um espaço de aceitação de todas as diferenças e de acolhimento dos marginalizados e excluídos. Assim, no candomblé, a homossexualidade parece encontrar um lugar onde pode mesmo se expressar criativamente, seja através dos atributos mágicos dos pais-de-santos, seja através das incontáveis habilidades artísticas, culinárias e estéticas, além da disponibilidade afetiva, constitutivas no imaginário sobre os filhos-de-santo. (MESQUITA, 2004, p.102.103)

Não temos uma explicação exata dos motivos pelos quais os homossexuais procuravam os terreiros, mas presume-se que isso se deva ao fato de as religiões de origem africana serem menos repressivas, pois nelas eles podiam se comportar naturalmente, incluindo expressões que transgrediam as fronteiras entre os gêneros. Sabemos que esses espaços serviram de acolhimento para essa classe desprestigiada, que lá eles entravam em contato direto com essas religiões, participando ativamente de seus rituais, incluindo danças e cantos. Estavam ainda abertas as possibilidades para que estes frequentadores, além de praticarem a religião, pudessem almejar cargos mais elevados, o que sem dúvida sinalizaria uma forma de prestígio social naquele contexto.

Vemos assim que os terreiros e, por extensão, as religiões afro-brasileiras, se configuram também como espaços ambíguos de exclusão e liberdade.

3.4. Carnaval: a transgressão com hora marcada

O paradoxo entre liberdade e exclusão é muito bem ilustrado através da festa popular onde tudo seria permitido: o carnaval. Trata-se de uma das festas mais populares do mundo, chegando ao Brasil por volta do século XVII. Festa tipicamente europeia, seu nome tem origem do latim *carnis levale*, "adeus à carne"; estando relacionada com os prazeres carnis nos últimos dias que antecediam a quaresma. Nesse contexto, as praticas subversivas seriam permitidas, e a essência da festa é aproximar as camadas sociais naquele período de tempo.

No contexto brasileiro, enfatizando a extrema desigualdade social no país, Green (1999, p. 333) ressalta que:

(...) o carnaval brasileiro é uma celebração em que gente comum, mediante a inversão de papéis e a regra do desregramento, pode temporariamente infundir valores igualitários em uma sociedade hierárquica e rigidamente estruturada... a inversão, durante o carnaval, de duas das principais esferas da vida brasileira: a casa e a rua. Nessa época, os perigos imprevisíveis da rua tornam-se o domínio ou casa do folião. Livres das restrições e regras da vida familiar, ele pode desfrutar de uma sexualidade e de uma sensualidade sem comedimento. Tudo é permitido... uma empregada doméstica negra e pobre pode se vestir como uma aristocrata ou nobre para ser rainha do desfile. Durante esse mesmo desfile pela avenida, sua patroa branca de classe média pode ter alugado uma fantasia e estar desfilando seminua na mesma escola de samba. (GREEN, 1999, p. 333.)

Desta forma, em tese, todas as camadas sociais se igualariam, sendo essa é a essência da festividade. Assim, tem-se a possibilidade de inversão das diversas estratificações sociais: é permitido o pobre virar rico, o homem virar mulher, o branco virar negro... A realidade social parece ser esquecida nesses quatro dias. No carnaval, não só os homens homossexuais se vestem de mulher, os heterossexuais também entram nessa brincadeira: “travestir-se durante o carnaval, contudo, não significava necessariamente que aqueles que praticassem essa transgressão eram homossexuais ou coniventes com o homoerotismo.” (GREEN, 1999, p. 340.)

Os mesmos que passam o ano todo praticando atos homofônicos, também se transvestem com roupas e acessórios femininos, emprestados de suas mães, irmãs, namoradas ou amigas, sem que sua sexualidade seja posta em cheque. Para muitos homossexuais e transexuais que se identificam com o universo feminino, a proposta vai além da brincadeira carnavalesca de se vestir do sexo oposto, uma vez que “propicia a oportunidade para uma *intensificação* de suas próprias experiências como indivíduos que transgridem papéis de gênero e fronteiras sexuais socialmente aceitáveis o ano inteiro.” (GREEN, 1999, p. 335.)

Assim, a festa se converte em uma situação permissiva que possibilita extravasar, mostrar o que lhe foi tomado e reprimido o ano inteiro: tirar do armário a “personagem” reprimida cotidianamente, mas que agora é momentaneamente aceita, sob a máscara da folia.

Embora um comportamento mais transgressivo fosse permitido durante o carnaval, isso representaria três ou quatro dias por ano. Nos 362 restantes, a pessoa tinha que se manter ao limite estabelecido pela sociedade, especialmente os limites de gênero, ou sofrer as consequências (GREEN, 1999, p. 331). Assim, após o Carnaval, a magia transgressora finda e as máscaras, o brilho e as plumas que serviram de suporte para a fantasia são guardadas; a conjuntura social volta a sua normalidade, toda aquela permissividade deixa de existir e a repressão é retomada.

4. AMARELO NA CARNE: VELUDO E DUNGA

4.1. Espaços, narrativas, linguagens

As obras escolhidas para nossa análise foram o drama *Navalha na Carne* e o filme *Amarelo Manga*. Ambos são ambientados em locais de extrema decadência, desprezo, povoado por banidos socialmente, aqueles que foram *vomitados* do *mundo ordeiro*. Nas duas obras, o espaço onde acontece a maior parte da trama é um hotel antigo e deteriorado, pontuados por imagens ligadas à precariedade, à pobreza, ao abandono. Nesse contexto, entre os “estranhos” pertencentes a esses locais, estão, prostitutas, malandros, cafetões, homossexuais e demais minorias estigmatizadas.

Observemos inicialmente *Navalha na Carne*. A obra é um drama moderno que, como tal, abandona os elementos clássicos do gênero, tendo um único ato:

A peça não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões (...). SZONDI (2001, p. 110)

Traz uma abordagem realista onde a situação dos acontecimentos é mais focada do que a ação propriamente dita, desprezando qualquer recurso épico. Ela vem com poucas rubricas, e mais diálogo. Sendo a primeira rubrica muito importante, uma vez que a ação da peça acontece em um único local. Essa rubrica vem para ajudar na ambientação desse espaço: “Cenário: Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, um criado-mudo, uma cadeira velha, são nos móveis do quarto.” (MARCOS, 1984, p.7.)

A ação da peça se passa em uma única noite, tem como espaço o quarto de um hotel decadente, do qual não sabemos o nome. A história enfoca um conflito

envolvendo três personagens: Vado, Neuza Sueli e Veludo, “três personagens se estraçalhando mutuamente, experimentando todas as formas de agressão, dentro de um espaço fechado.” (PRADO, 1967)

Neusa Sueli é uma prostituta que, na dureza da sua profissão, sustenta seu companheiro Vado, um cafetão que vive a lhe explorar; o terceiro personagem, Veludo, é homossexual, trabalha no hotel onde o casal vive. A trama se dá a partir do sumiço de uma quantia em dinheiro que Neuza Sueli deixa todos os dias para Vado; quando ela chega do trabalho encontra seu companheiro muito irritado por ela não ter deixado o dinheiro do dia. Depois de sofrer várias agressões, tanto verbais como físicas, Neuza Sueli começa a desconfiar que Veludo possa ter pego o dinheiro durante a arrumação diária do quarto; desconfiados, eles chamam Veludo para perguntar sobre o acontecido. De início, ele nega, mas depois de muita pressão e de uma navalha encostada em seu rosto por Neuza Sueli, ele confessa que pegou o dinheiro para pagar um rapaz para ter relações sexuais com ele.

O filme *Amarelo Manga* é ambientado na periferia de umas das cidades mais violentas do Brasil, Recife, onde, em um hotel em seus arredores de extrema decadência, vivem vários tipos que formam um universo com muitas armadilhas do destino, desejos irrealizáveis, vinganças, apresentados com muito realismo. Universo onde os personagens e os valores que ancoram suas ações são mutáveis. Sobre o título, é importante considerar o seguinte texto de Renato Carneiro Campos que está presente no filme:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretas, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarréias, dos dentes apodrecidos... Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente. (ASSIS, 2003)

O texto traz a cor amarela como símbolo de decadência e mazelas sociais.



Figura 1: Texas Hotel
Fonte: retirada do filme Amarelo Manga (2003).

Pelo hotel, transitam variados tipos: o proprietário do hotel é o senhor Bianor; Dona Aurora, uma ex-prostituta que leva a vida a se lamentar do que fez no passado e acha que seu grave problema respiratório é castigo de Deus por sua vida pregressa; Isaac é um homem sem pudor, tem o fetiche de atirar em cadáveres; o padre, que sempre passa no hotel para almoçar; Dunga, cozinheiro e ajudante de limpeza no hotel; Wellington, entregador de carnes, famigerado Canibal; Kika, esposa de Wellington; Deyse, amante de Wellington; Lígia, a dona de um bar. Esses são os personagens principais do filme.

No momento em que o filme foi lançado, acontecia em Pernambuco um movimento musical chamado *manguebeat*, uma importante mistura de ritmos (punk e hip-hop, mais especificamente) feitos pelas bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. A ideia era construir um discurso alternativo ao que o mercado fonográfico estava se propondo até então. Esse movimento se iniciou no ano de 1992, e o diretor de Amarelo Manga, Cláudio Assis, buscou nesse radicalismo de ritmos a inspiração para construir nas telas uma obra de arte alternativa que mostrasse a realidade das pessoas que vivem na base da pirâmide social. (SANTOS, 2009, p. 38)

O filme traz a sonoridade caótica da cidade grande, seu trânsito infernal, e o barulho individual que, por sua vez, quando se mistura com outros, produz o som caótico das metrópoles. A trilha sonora foi produzida por Jorge du Peixe e Lúcio Maia, ambos integrantes da banda Nação Zumbi, o que acrescenta uma musicalidade anárquica à trama.

Então, são nesses dois hotéis decadentes que vamos encontrar os personagens que são objeto de atenção desta pesquisa. As duas obras ressaltam os desprestigiados socialmente, os “estranhos” e marginalizados a que nos referimos nos capítulos

anteriores. Esses personagens são situados e sitiados em locais que se configuram tanto como espaços de liberdade, no sentido de estão relativamente afastados do poder repressor, como espaços de repressão, uma vez que neles várias hierarquias ainda são observadas.

São exatamente para esses excluídos socialmente que os holofotes do nosso trabalho estão direcionados, focando nossa atenção especialmente para a representação do homossexual nas duas obras, especificamente nos personagens Veludo e Dunga. Homossexuais, eles sobrevivem de forma muito parecida, trabalhando como auxiliares nos hotéis decadentes onde moram. Mesmo no meio de muita violência e preconceito pela condição sexual de ambos, nesse espaço hostil encontram possibilidades de emprego, além de tentar viver suas experiências, inclusive as afetivas e sexuais. São conduzidos por paixões, desejos, opressões, e a busca da felicidade. Envolvidos em uma pluralidade de desejos, dores, angustias, conflitos existenciais e grande carga de sofrimento.

Navalha na carne e *Amarelo manga* trazem personagens que utilizam um vocabulário bastante coloquial e que utilizam comumente palavras de baixo calão, gírias e jargões. Os personagens que vamos analisar além de toda a linguagem refletida da sua condição social, também utilizam palavras atreladas a uma comunidade gay.

Como em toda cultura, os homossexuais masculinos inventam seu próprio e pequeno dicionário. Através dele se identificam, contraem amizades, solidariedades, buscando sobreviver a um entorno geralmente hostil. Nem sempre as gírias são exclusivas dos homossexuais... (GREEN e POLITO, 2004, p.54)

Também esse “dicionário” pode ser mudado dependendo da região, adquirindo alguns regionalismos. Seleccionamos algumas palavras utilizadas nas duas obras focando atenção em Veludo e Dunga:

Em *Navalha na Carne*, (Veludo): “morfético”, “idiota”, “filho-da-mãe”, “suadeira” [F, “chapada”, “michou” e “bicar”. Em *Amarelo Manga* (Dunga): “racha” [mulher], “saboieira” [sexo lésbico], “bofe” [homem], “rodar nas tamancas” [ficar revoltado], “capoeira” [encontro], “frango” [gay]

4.2. Em cena, Veludo

Em *Navalha na Carne* o humano e o animal se entrelaçam nas personalidades desses personagens. Neusa Sueli, diante de muito sofrimento e maus tratos, em um determinado momento na peça, questiona-se se realmente é um ser humano: “Às vezes chego a pensar: poxa, será que eu sou gente?!”. Estão constantemente envolvidos em uma cadeia de sentimentos, na qual o dinheiro, as drogas, os afetos e o sexo conduzem esses personagens a um mundo obscuro

A trama, como foi dito, se dá a partir de uma quantia em dinheiro que some do quarto do casal. Neusa é caracterizada como uma mulher que não tem amor próprio, sendo constantemente agredida e aparentemente submissa a Vado, que se esforça em reafirmar sua condição de superioridade. Nos trechos abaixo observamos com mais atenção as tensões entre Neusa, Vado e Veludo:

Neusa Sueli – Vou Perguntar Pra Dona Tereza.
Vado – Perguntar o que?
Neusa Sueli – Se a velha pagou o ordenado do Veludo.
Vado – Que nada! Deixa ele pra mim! Chama essa bicha miserável!
Neusa Sueli (Vai até a porta do quarto e chama) – Veludo! Veludo! Quarto três! (MARCOS, 1984, p.17.)

Depois de ter convencido Vado que realmente deixou o dinheiro no quarto e que Veludo podia ter se apropriado do valor para dar a um rapaz com quem mantinha encontros sexuais pagos, ele começa agora a desconfiar de Veludo. E com muita raiva manda Neusa Sueli chamar Veludo.

“Veludo – Com licença.
(VELUDO ENTRA)
Vado – Vai entrando, deu puto.
Veludo – O senhor está aí, seu Vado?
Vado – Estou sim.
Veludo – É o senhor que quer falar comigo, ou é a Neusa Sueli? Adoro esse nome: Neusa Sueli.
Vado – Fecha a porta e deixa de frescura.
Veludo – (FECHA A PORTA.) Pronto seu Vado.
Vado – Presta atenção no que vou te dizer, viado de merda!
Veludo – Se o senhor começar a me xingar, me mando. A Neusa Sueli sabe como eu sou. Não agüento desaforo. Nem dos meus homens agüento maltrato. (MARCOS, 1984, p.18.)

Veludo chega e brinca com sua amiga Neusa Sueli; em nenhum momento esconde sua sexualidade. É recebido com bastante agressão, incluindo xingamentos, sendo também encurralado por Vado. Para Veludo, o espaço do Hotel é bastante paradoxal: ao mesmo

tempo que é aceito para trabalhar e expressar livremente sua condição de homossexual, é também maltratado e hostilizado, dentro de uma estratificação popular que condensa hierarquias de gênero e sexualidade (o “homem ” sendo superior ao “gay” e à “mulher” e estes últimos em constante tensão na tentativa de se impor sobre o outro). Assim, Vado tem uma postura de superioridade em relação a Veludo e a Neuza; Neuza tenta maltratar Veludo, mas encontra resistência por ser mulher:

Veludo – Bruto! Cafajeste!
Vado – Cala essa boca, fresco de um figa!
Veludo – Me deixa sair.
Vado – Senta aí!
(Vado Bate em Veludo e faz que ele se sente numa cadeira.)
Veludo – Ai! Ai! O que deu nesse homem?
Vado – Vamos conversar seu sem-vergonha.
Veludo – Se a Neusa Sueli gosta de apanhar, bate nela. Eu não gosto de coisas brutas, não sou tarado. (Vado bate em Veludo) Ele está me batendo, Neusa Sueli!
Neusa Sueli – Explica tudo direitinho. Vai ser melhor pra você.
(MARCOS, 1984, p.19.)

A figura de Vado é a do opressor que utiliza termos pejorativos – “veado nojento”, “bicha miserável”, “puto sem-vergonha” – e muita agressão física para demarcar sua pretensa superioridade, toda crueldade social é refletida nos insultos. No momento que desconfia que Veludo possa ter furtado seu dinheiro, ele usa de sua condição de *macho* para tentar arrancar essa informação. Para fazer com que Veludo confesse, coloca-o em uma cadeira e o tortura física e psicologicamente.

Depois de Veludo sofrer diversas agressões de Vado e continuar negando que pegou o dinheiro, Neusa Sueli também entra no jogo do seu companheiro e altera sua disposição em relação a Veludo, começando a maltratá-lo com a alegação de que ele pegou o dinheiro para dar ao menino do bar. Diante dessa agressão, a reação de Veludo é diferente da que ele tem quando é agredido por Vado:

(Neusa Sueli arranha o rosto de Veludo.)
Veludo – Ai, você me paga, sua porca! Com você eu posso. Eu te pego sozinha, sua vaca! Você vai ver!
Vado – Você não vai pegar ninguém.
Veludo – Ela é mulher. Com ela eu posso.
(MARCOS, 1984, p.22.)

Veludo refere-se a si mesmo no feminino, identifica-se com o gênero feminino e, assim, carregando a delicadeza que neste contexto é identificada como sendo característica

do feminino, acha que a posição do homem (entendida como sendo marca da heterossexualidade ou, mais amplamente, daquele que assume posição ativa no intercuro sexual) é superior a sua. Dessa forma, não tem como enfrentar os maus tratos de Vado. Quando Neusa Sueli lhe maltrata, no entanto, ele se sente no mínimo em condições de igualdade a ela, podendo reagir às suas agressões. Então ela, que estava mantendo uma postura mais pacífica, passa a tomar parte nas agressões, de modo a forçar Veludo a admitir que pegou o dinheiro. “Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho”. Com bastante ironia, ela começa a persuadir o rapaz, que ainda nega que tenha pego. Mas com um auxílio de um instrumento o jogo vira.

Neusa Sueli – É teimoso como uma mula. Vou te ajudar a lembrar. (Apanha uma navalha na bolsa) Vou te arrancar os olhos! (Aproxima a navalha do rosto de veludo.)

Veludo – Não! Pelo amor de Deus! Não Neusa Sueli! Não!

Vado – Pode cortar esse miserável!

Neusa Sueli – Vai falar tudinho?

(Veludo faz que sim com a cabeça)

Vado – A bicha ficou apavorada.

Neusa Sueli – Então começa.

Vado – Fala logo.

Veludo – Estou sem ar.

Vado – Não vem com frescura! Não vem com frescura!

Neusa Sueli – Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho, É pro seu bem, querida.

Veludo – 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 dele. Juro que devolvo. (MARCOS, 1984, p.23.)

Então com a navalha na carne, Veludo confessa que pegou o dinheiro, e diz o motivo, em meio à repressão: para suprir suas necessidades sexuais, ele tem que pagar a um rapaz, da mesma forma que Neusa Sueli paga Vado.

Depois Veludo confessa que só deu a metade do dinheiro para o rapaz, que com o resto comprou um baseado de maconha e que está com o cigarro no bolso. Vado pede que o dinheiro roubado seja pago com juro, explorando mais uma vez, e pega o cigarro. Vado acende o cigarro e recomeça seu jogo de manipulação e de poder para mostrar mais uma vez que quem manda é ele:

Vado – Dá pra cá a erva.

Veludo – O senhor me deixa dar umas narigadas também?

Vado – Depois a gente vê. De pressa, anda!

Veludo – É fumo do norte mesmo. Dá uma zoeira legal.

Neusa Sueli – Não vai queimar essa porcaria aqui.
Vado – Você cala a boca.
Neusa Sueli – Dona Tereza Não gosta de bagunça aqui na pensão.
Vado – Quero que ela vá à merda!
Veludo – Ai, que homem doidão!
Neusa Sueli – Depois, quem se estrepa sou eu. Quando você se arranca, ela vem aqui reclamar. (MARCOS, 1984, p.25.)

Vado impõe com sua autoridade que Veludo passe o cigarro, mostrando que é superior, deixando claro que não se preocupa com a situação da sua companheira e que está com ela exclusivamente por dinheiro. E, desobedecendo a seu pedido, pega o cigarro de Veludo e começa a fumar. Não se importa com as represálias que sua companheira pode sofrer.

(Vado acende o cigarro de maconha e dá uma tragada)
Vado – Legal!
Veludo – Não fica triste Neusa Sueli. Homem é assim mesmo. Todos uns brutos (pausa) Seu Vado, deixa eu das um cheiro?
Vado – Quer bicar?
Veludo – O senhor deixa?
Vado – não!
Veludo – Ah, deixa... por favor... deixa...
Vado – Se manca, vagabundo!
Veludo – Por favor...
Vado – Gosta de fumo, é?
Veludo – Sou tarado.
Vado – E por que fica gastando dinheiro com 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.
Veludo – Que bom! (Tenta agarrar o cigarro.)
Vado – Não vale segurar.
Veludo – Como senhor é mau, seu Vado. (MARCOS, 1984, p.26.)

A agressividade de Vado passa, agora ele vai usar seu poder de dominante de outra forma: observando que Veludo quer fumar também, Vado, em um jogo sádico, tendo a posse do cigarro, instiga Veludo, provocando-o como se fosse um cão querendo um osso. Vado ri daquela situação de dominação, ele tem prazer quase sexual em deixar Veludo com vontade de algo que depende exclusivamente dele. Neusa Sueli não gosta de ver essa situação.

Veludo – Neusa Sueli, manda ele deixar eu fumar, manda.
Neusa Sueli – Não estou gostando nada dessa zoeira aqui dentro.

Veludo – Vai, Neusinha Sueli, manda ele me dar uma tragada. Por favor, Sueli, manda. Eu não agüento mais.
Neusa Sueli – Acho melhor você se arrancar daqui.
Veludo – Seu Vado, Deixa eu dar uma fumadinha só.
Vado – Sem-vergonha! Pensa que mulher manda em mim, bicha louca? Pensa que essa vaca mandasse eu ia te dar o fumo? (MARCOS, 1984, p.27.)

A relação entre as três personagens é muito conflitante, os jogos de poder se sucedem, com graus de tensão que vão se alternando. Vado quase sempre em situação de dominante e Neusa Sueli e Veludo em uma situação submissão. Em um breve momento, Veludo ganha espaço de dominante:

Vado – Ela agora vai queimar o fumo. Não vou deixar ela sair de presa seca. Vem fumar, bichinha!
Veludo – Agora não quero.
Vado – Não faz onda e pega logo.
Veludo – Pra mim michou.
Vado – Não queria? Tá aí. Mete o nariz.
Veludo – Já falei que não quero.
Vado – Estou mandando fumar.
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 não fumo tua maconha! Não fumo! (MARCOS, 1984, p.30.)

Então o conflito reverteu, agora Veludo tem Vado nas mãos. Depois de pedir várias vezes para fumar, diz que não tem mais vontade, desprezando o que naquele momento seria o instrumento de chantagem e satisfação de Vado. Ao perceber que perdeu o comando da situação, ele se desespera a tal ponto que pede ajuda ajuda a Neusa Sueli para fazer Veludo fumar, mas ele não cai mais nas garras do cafetão. Veludo é oprimido a todo momento, a repressão exterior, social é refletida nas atitudes de Vado, mas ele demonstra conhecer bem o jogo de poder, conseguindo revertê-lo a seu favor.

4.3. Em cartaz, Dunga

No turbilhão de acontecimentos, no caos de uma metrópole, o filme escolhido para nossa análise retrata a periferia recifense, mais precisamente um hotel decadente, onde escutamos alguém cantarolar, “Amarelou, mangou de mim / Não vai ficar de graça / E dentro desta caixa / Um corpo que não fala/ Um corpo de indigente / Um corpo que não fala / Um corpo que não sente”. Quem canta é o empregado Dunga.



Figura 2: Dunga limpando a recepção.
Fonte: retirada do filme Amarelo Manga (2003).

Essa é sua primeira cena, está fazendo a limpeza da recepção do hotel. Seu Bianor recebe um telefonema para o hospede Isaac, que é necrofilicamente sádico, e solicita que Dunga vá chamá-lo no seu quarto; quando ele chega ao quarto para dar o recado, é recebido com vários insultos.

Dunga — Seu Isaac!
Isaac — Que é, porra!
Dunga — Seu Isaac!
Isaac — Que é, porra!
Dunga — Um telefonema para vossa excelência, Rabecão quer falar com o paxá.
Isaac — Vá tomar no cu! Ta esperando? Responde, veado! Ele tá esperando? (Transcrito do Filme Amarelo Manga, 2003)

Dunga é uma segunda mão para o dono do hotel, Seu Bianor, tipo “pau pra toda obra”, trabalhador que se dedica muito a seu ofício. Na sua condição de homossexual, tem o espaço no hotel para seus serviços, lugar que lhe proporciona uma chance de ocupação, um espaço no mercado de trabalho. No entanto, esse lugar que lhe dá uma

relativa liberdade, também é um espaço que lhe sufoca, trazendo um jogo de repressão e relações de poder bastante demarcadas. Isaac, como foi mostrado, não tem nenhum respeito com o funcionário. Além de lhe tratar mal, usa palavras pejorativas para atingi-lo a partir da sua sexualidade e se mostrar superior tanto na condição de hóspede como de homem heterossexual.

Dunga mantém uma paixão secreta pelo entregador de carnes, Wellington, mais conhecido como Canibal, que trabalha em um matadouro de bois e tem um triangulo amoroso com Kika e Dayde. O entregador de carnes vem todos os dias no hotel deixar os pedidos, esse momento é de verdadeiro encanto para Dunga, pois é a oportunidade de estabelecer diálogos com Wellington e provocar interação.



Figura 3: Dunga observando Wellington limpar a carne.
Fonte: retirada do filme Amarelo Manga (2003).

(Wellington amola a faca)

Wellington — Oh, oh!

Dunga — O que foi?

Wellington — Tu por perto, né Dinguinha, a qualquer hora tu pode dar o bote, né?

Dunga — É. Homem, não tenha medo não, quem não deve não teme. Tire bem a pelinha dela, deixe a carne bem tratadinha, deixe!

(Dunga pega um pó branco e joga em Wellington)

Wellington — Ora, porra! Oh, Dunga, porra! Por que tu não vai sacudir essa merda na puta que teve a infelicidade de te parir, Dunga! Hem, merda, caralho! Todo dia essa bicha joga essa porra desse pó em mim. Olhe aqui dinguinha, um dia eu te fodo, eu te fodo!

Dinguinha — Com certeza! (Transcrito do Filme Amarelo Manga, 2003)

Wellington é de um tipo de homem bastante rude, viril, fica com um pé atrás para a aproximação de Dunga, como se estivesse esperando-o dar o bote, em um jogo de sedução ele brinca jogando pó para tira-lo do controle. Reagindo mal a isso, Wellington despeja uma serie de xingamentos, agressões verbais e promessas de outras agressões. E nesse espaço que deveria ser de refugio da opressão social, mais um individuo hostiliza Dunga. Sobre o jogo de atração e poder, Cunha (2003, p. 3) observa que

(...) o “vício” ou sua atração por machos da estirpe de Wellington transforma-se, aparentemente, em perversão, já que este tipo de objeto amoroso é no mínimo paradoxal. Ao menos em tese, machos não se deixam atrair, em geral, por gays. Assim, o vício de Dunga não é um vício, propriamente falando, mas um erro de estratégia. Na história da luta de poder entre os gêneros e pela liberdade de escolha sexual. Dunga gosta de quem, em tese, se constitui como um de seus maiores antagonistas e elege como adversária a mulher que, também em tese, seria sua maior aliada. Por outro lado, na oposição entre, de um lado, os dois machos e, de outro, o homossexual e a mulher, emerge outra tese de Amarelo manga, segundo a qual, na vida contemporânea, a heterossexualidade masculina é uma forma de dominação.

Esse “Vício” faz parte do imaginário de muitos homossexuais. O tipo másculo, viril, é desejado por muitos que se atraem pelo homem que não tenha nenhum traço feminino. Muitos caem nos estereótipos sexuais. “O homossexual efeminado, o bicha, atua como um indicador que diferencia seu próprio comportamento ‘desviado’ e um comportamento masculino ‘normal’ de um homem ‘verdadeiro’”. (TREVISAN, 2004, p. 41) Então muitos gays afeminados não se interessam por igual.

Wellington, com sua sexualidade ativa, tem duas mulheres para suas necessidades de homem. Casado com Kika, evangélica que se dedicada exclusivamente ao lar (segundo ele, “na cama ela é até fraquinha, ela é boa como mulher”), tem como amante Dayse, amiga íntima de Dunga, que, assistindo esse triângulo amoroso, vive a tramar situações para acabar a relação de Wellington com a amante.

Dunga vai começar a fazer o almoço e pega a peixeira que Wellington usou e começa a cheirar e lambar o cabo. Nesse momento ele começa um monólogo.



Figura 4: Dunga e seu monólogo.
Fonte: retirada do filme Amarelo Manga (2003).

Hoje eu vou lá no terreiro! Ah, se num vou. Vai vê. Vou pegar Canibal é na virada. O trabalho já comecei, e agora só termino quando tiver aquele porra na mão. Fica ele com aquela abilolada da Kika e a sebosa da Dayse. Vou dá é uma rasteira nas duas. Vai chover racha. Meu filho, bicha quer, bicha faz. Eu sossegar? Nem debaixo da areia. Eu sou lá mulher prá num conseguir o que eu quero? Consigo. Deus que me perdoe, mas faço tudo... Eu sou lá de tá de brincadeira? Agora fica aquela lá só no Jesus é amor... a salvação ... o carai de asa. Dayse é só escrotice, rala coxa...mulher viciada em macho casado. Deus que me perdoe, mas dizem que até saboeira já mamou naquele peito. Safada como é, deve de ser verdade. Eu é que não troco um macho como Wellington por uma saboeira. Mas eu vou arranjar as coisas. Ela vai no terreiro hoje. A gente se bate, e eu planto verde prá colher o maduro. Tá brincando? Uma porra! Eu consigo (bate três vezes na madeira). (Transcrito do Filme Amarelo Manga, 2003)

Nesse trecho do filme ocorre a quebra da quarta parede, recurso que teve origem na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht. Dunga parece que está falando com o espectador, em um monólogo confessional e particular. A partir do que ele fala em “segredo” conta suas armações para conseguir ficar com Wellington e desbancar as suas duas rivais. Temos contado também com práticas religiosas: infere-se que ele frequenta alguma religião de origem afro-brasileira, e tem feito trabalhos para atrair seu amado. Como vimos no capítulo dois, essas manifestações religiosas acolheram as camadas mais populares, os marginalizados, dando um suporte espiritual, aos que foram desprezados socialmente.

Ainda no seu momento solitário observa-se a mesma hierarquia observada em Navalha na Carne, uma vez que ele tenta se posicionar numa posição intermediária entre o “homem” e as mulheres: “Eu sou lá mulher pra num conseguir o que eu quero?”, não

aplicando para si mesmo a regra moral que lhe fez criticar Dayse por ela se envolver com homem casado.

Dunga recebe um uma ligação da amiga/rival Dayse:

Dayse — Dunga?

Dunga — Dayse, mulher! Que milagre é esse? Deve até chover hoje...

Dayse — Olha Dunga, num posso me demorar não. Quero que tu me faça um favor. Hoje num posso ir no terreiro, entendeu? Diz a pai Adão que hoje tenho um compromisso e vou ficar na falta.

Dunga — A bicha vai rodar nas tamanca, visse?

Dayse — Mas diz a ele que é urgente. (silêncio) Wellington!

Dunga — Vai mamar o bofe hoje?

Dayse — Eita baixaria da porra! Não, minha filha. Hoje acabo tudo. Não dá mais não, minha filha. Essa história de homem casado é foda... E eu não agüento mais Kika.

Dunga — Eita! E onde vai ser a capoeira? Já sei que daí vai sair tempero, viu?

Dayse — Lá no campinho do Euclides. Vou dizer um tanto assim de verdade pra ele. Sabe, Dunga? Cansei, viu. Tô cheia.

Dunga — Menina, tá decidida!

Dayse — Tu faz esse favor, Dunga? Fala pro pai Adão, tá bom?

Dunga — Faça sim, senhora. (Transcrito do Filme Amarelo Manga, 2003)

Percebe-se a partir desse diálogo, que Dayse frequenta o mesmo terreiro que Dunga. Uma vez que vai resolver sua vida amorosa, pede ao amigo para falar com o pai do terreiro, justificar sua ausência. Mas Dunga, guiado por paixão e com muita frieza, coloca seu plano em pratica: depois de se informar sobre o lugar do encontro entre Wellington e sua amante, Dunga manda uma carta anônima para Kika, falando do acontecimento, que seu marido tem outra, e com o endereço do encontro:

Minha amiga! Não pretendo fazer inferno com ninguém, mas um homem que trai precisa ser desmascarado. Hoje, cedo da noite, apareça no campo por trás do canal do Euclides. Não tenho mais nada a dizer. Abre o olho... Homem que trai precisa ser desmascarado. Cedo da Noite...Hoje. Não tenho mais nada a dizer... Uma amiga.
(Transcrito do Filme Amarelo Manga, 2003)

Na volta para o hotel, Dunga se depara com uma cena lamentável: encontra seu Bianor morto, em uma cadeira, e entra em estado de choque.

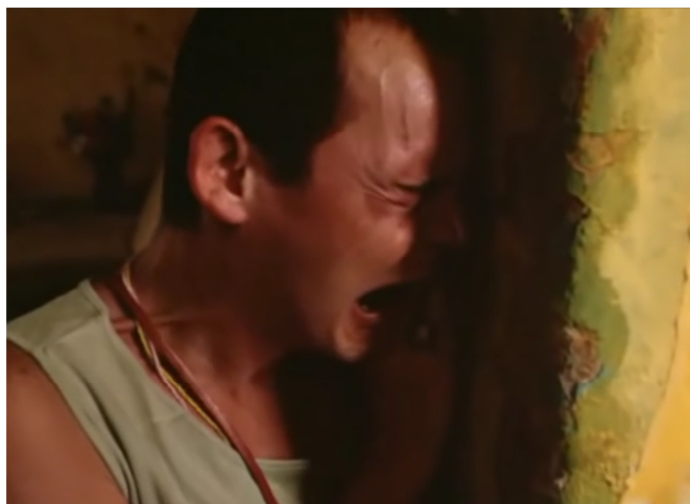


Figura 5: Dunga descobre que seu Bianor morreu.
Fonte: retirada do filme Amarelo Manga (2003).

Como um pedido de ajuda, de socorro, Dunga grita no hotel, sem saber o que fazer vai ao quarto de dona Aurora pra pedir ajuda, ela não sabe como ajudar, aí Dunga vai procurar seu Isaac.

Dunga — Isaac, seu Bianor faleceu!

Isaac — Ih! Tá olhando pra que, Dunga?

Dunga — Andou se estranhando por aí, Isaac?

Isaac (como se lembrasse de algo e colocando a mão sobre uma mancha no rosto) — Puta que pariu! (pausa) Mas sim: Seu Bianor morreu? Coitado, né? A morte só é bemvinda para o morto. (pausa e encara Dunga) E aí? E o que é que eu tenho com isso?

Dunga — Oh, Isaac! A gente não sabe como conseguir o caixão, nem se sabe onde seu Bianor guardava o dinheiro dele, se é que ele guardava. Aí eu não sei o que fazer...

Isaac — E eu sei o que fazer? Vê se o velho não escondia o dinheiro no cacete. Mete a mão na mala do velho e vê se naquela toca num tem coelho. Se não tiver lá tu vai atrás de um vereador. Você lembra do vereador que distribuía caixão para pobre, num lembra? E vai dando licença que eu...

Dunga — Que filho de uma puta! Nem um morto o homem consegue ajudar... (Transcrito do Filme Amarelo Manga, 2003)

Isaac não respeita nem a situação da morte do proprietário, nem a angústia do funcionário com a preparação para o funeral. E aquele rapaz que tomava decisões rápidas fica paralisado, em choque com a morte; como sua situação financeira é limitada, ele não consegue tomar nenhuma atitude, mostrando o quanto Dunga era dependente do seu patrão e a fragilidade de sua segurança naquele ambiente, ainda mais por ser homossexual, pobre e com baixa escolaridade.

No outro lado da cidade, o plano que Dunga arquitetou está dando certo. O encontro de Wellington e Dayse foi flagrado por sua mulher Kika.



Figura 6: Kika rasga a orelha de Dayse.

Fonte: retirada do filme Amarelo Manga (2003).

Kika arranca com os dentes o brinco de Dayse (“É bijuteria, sua vagabunda!”), e some logo após. Wellington vai deixar sua amante no hospital e logo em seguida vai para o hotel se lamentar com Dunga. Ao chegar ao hotel, Dunga fica espantado vendo a situação de fragilidade de Wellington, e tenta se aproveitar dessa situação, se colocando nesse instante como dominante e comandando a relação de poder, demonstrando estar bastante triste com o acontecimento.

Dunga — Calma, filho. Venha aqui. Vou deixar você lá no meu quartinho, viu. Descansa. Eu vou preparar um copo de água com açúcar...

(Quando Wellington levanta percebe o caixão no meio da sala, e recua assustado.)

Wellington — O que é isso?

Dunga — Isso? Ah! Seu Bianor, que sem mais nem menos inventou de morrer.

(Wellington, lentamente se aproxima do defunto. E Dunga continua puxando ele para o quarto)

Wellington — Uma porra, Dunga!

(Wellington vai se dirigindo para a porta, e Dunga tenta impedir que ele parta, mas é empurrado, caindo no sofá.)

(Wellington está partindo.)

Dunga: Vai, seu bunda mole!

(Dunga se levanta e vai até o caixão e começa a falar com o defunto)

Dunga — Tá vendo, seu Bianor? Tu não tinha dia melhor para morrer não? Tinha não?

(para um instante e olha para cima e grita a plenos pulmões)

Ora merda! (Transcrito do Filme Amarelo Manga, 2003)

Observamos, assim, que a vida desses moradores é carregada de dissabores, de um amarelidão apagado, monótono. A vida de Dunga é mais uma escondida nas periferias do Brasil, a onde as injustiças e a desigualdade social assombram.

Navalha na carne e Amarelo Manga se fundem quando a questão é denunciar, mostrar brasis distantes dos olhos de muitos. Elas falam de desigualdade, de um povo que demonstra felicidade na sua dureza da vida; de um povo forte, embora estigmatizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho, foram feitas análises e comparações das representações do homossexual e dos espaços pelos quais estes transitam nas obras *Amarelo Manga* e *Navalha na Carne*. Após as análises, pode-se confirmar que os personagens Veludo e Dunga têm muitos pontos em comum, não só por terem a mesma condição sexual e trabalharem em hotéis decadentes: ambos têm gostos pelo impossível, pela dificuldade, gostam de homens que estão em outro nível. Para Veludo ter relações sexuais teria que pagar, e Dunga nutre uma obsessão, passa por cima de todos para tentar conseguir se relacionar com o homem desejado.

O espaço nas obras é bastante ambíguo. Do mesmo modo que proporciona liberdade – fuga de uma sociedade mais repressora que não daria oportunidades, sendo, portanto um espaço mais acolhedor – também é um espaço onde as relações de gênero, de sexualidade, bem como demais hierarquias sociais se fazem presentes. Veludo e Dunga conseguiram espaço no mercado de trabalho, mas, esses locais também viram ambientes de repressão, humilhação, xingamento e mesmo violência física. Em *Navalha na Carne*, o repressor de Veludo é o companheiro de Neuza Sueli, que tortura, xinga e

se acha superior por sua posição de homem heterossexual e por estar na posição de hóspede do hotel, mesmo dependendo financeiramente da amante.

Em *Amarelo Manda* não é diferente: Dunga está sempre disposto para os afazeres do hotel, incluindo a limpeza e a preparação da comida; por sua condição de homossexual, é maltratado por Isaac e também por Wellington.

Guiados por paixão e impulsos, transitam da situação de reprimidos para a de opressores, em um jogo no qual quem é mais forte ganha. Nesse sentido, ambos oprimem a figura feminina: em *Navalha na Carne*, Veludo diz que pode brigar com Neusa, pode enfrentá-la; em momentos na peça, passa a xingá-la e menosprezá-la. Por sua vez, Dunga, obcecado por sua paixão, não mede esforços para destruir o casamento e o romance de Wellington, e sua confiança se apoia na crença da inferioridade da mulher, bem expresso no momento em que ele diz a seguinte sentença: “Eu sou lá mulher pra num conseguir o que eu quero”?

É nessa ambiência suburbana, caótica, que esses marginalizados se cruzam. Espaços onde as relações de poder são muito voláteis.

A fala de Lígia, personagem que é dona de um bar em *Amarelo Manga*, simboliza bem esse cotidiano, por vezes irrompido por acontecimentos dramáticos, mas que logo se assentam no dia-a-dia comum desses personagens: “Às vezes fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, e tudo acontece naquele dia, até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, vai, vai... é sem parar.”

Nesse cotidiano, há pouca chance para a reflexão, para se isolar dos acontecimentos, para cultivar o sofrimento. Em meio a um turbilhão de emoções, todos estão submetidos a um tipo de vida em que tudo é urgência, tudo é sobrevivência.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Cláudio (Direção). **Amarelo Manga**. Profilmes. Brasil, 101 minutos. 2003.

BAUMAN, Zygmunt, **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro, ZAHAR, 1999.

CAPELATO, Maria Helena ...[ET al.]. **História e Cinema**. São Paul: Alameda, 2007. P.9

CARVALHAL, Tânia. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada** v. 1, Niterói, UFF, março, 1991, p. 09-21. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_08.pdf>. Acessado em 8 de março de 2016.

COSTA, Costa Cesarino. **História do Cinema Mundial**, org, Macarello Fernando. PAPIRUS. 2016. Disponível em: <http://sesc-se.com.br/cinema/historia+do+cinema+mundial.pdf>>. Acessado em 20 de Fevereiro de 2016

COUTINHO, Eduard. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 8, Rio de Janeiro, 2006, pp 41-58. Disponível em: < <http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450354157.pdf>>. Acessado em 3 de Março de 2016

CUNHA, Alves Cilaine, Trabalho e sexualidade. 2003.

Declaração Universal dos Direitos Humanos. UCIC, Rio de Janeiro, 2009.

DINIZ, Nogueira Flores Thaís. **Literatura e cinema**, XXXIII SENAPULLI, Fortaleza 2006. N, 1.

GAYARD, Marius- François. Objeto e Método da Literatura Comparada. In: **Literatura Comparada: textos fundadores**. Org. Eduardo Coutinho e Tânia Carvalhal. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 108-119.

GREEN, N. Jones, **Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX**. São Paulo, UNESP, 1999.

GREEN, N. Jones, PALITO, Ronald: **Frescos Trópicos: Fontes Sobre a Homossexualidade Masculina no Brasil (1870-1980)**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2004.

MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos: Os marginais chegam ao palco do brasileiro. Plínio Marcos depois do espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 95-100.

MARCOS, Plínio. **Nas Quebradas do Mundaréu**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-V_jUgiZIDo. Acessado em: 9 fevereiro 2016.

MARCOS. Plínio. **Melhor Teatro: Plínio Marcos**. Seleção e Prefácio de Ilka Marinho

MESQUITA, Ribeiro Ralph. **Entre Homens, Mulheres e Deuses: Identidade, Gênero e (Homo)sexualidade no contexto religioso Afro-brasileiro**, v. 4, Niterói n.2, p. 95-117. 2004 Disponível em :<<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/248/168>> . Acessado em 9 de março de 2016.

OLIVEIRA, Ana de. **Tropicalia**, disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acessado em 24 de março de 2016.

Portal Tropicalia, Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral>> Acesso em: 09 Março 2016.

REMAK, H. H Henry. **Literatura Comparada: Definição e Função**, Trad. Ruth Perice Nogueira, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

RODRIGUES, Manoel Sergio. **Denúncia e Consciência em Navalha na Carne, de Plínio Marcos**. V.3, Uberlândia, EDUFU, 2013, disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_959.pdf>. Acessado em 17 de março de 2016.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TREVISAN, Silvério João. **Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade**, Rio de Janeiro, 2004.