

GÊNERO, VIOLÊNCIA E SEXUALIDADE EM BARRELA DE PLÍNIO MARCOS

Tiago Silva¹

RESUMO

A obra dramaturgical de Plínio Marcos é permeada por atores sociais marginalizados na sociedade brasileira, tais como presos, prostitutas, travestis e mendigos. Estes personagens, não obstante, vivenciam episódios de privação e violência em cenários desoladores e hostis. Este artigo propõe a análise da peça teatral *Barrela*, baseada em uma história real, na qual um jovem, preso por brigar em um bar, é estuprado pelos consortes de cela. Tenciona-se, assim, refletir sobre a construção do gênero masculino em detrimento do feminino no âmago do texto dramaturgical, com base na violência e na externalização da sexualidade pelas personagens. Deste modo, o método de análise será indutivo, visto que conjuga estudos teóricos e bibliográficos com um exercício crítico-interpretativo em torno do objeto de estudo, visando apreender as representações sociais acerca da construção da masculinidade/feminilidade interpostas na obra dramaturgical.

Palavras-chave: Gênero. Violência. Dramaturgia. Sexualidade. *Barrela*.

ABSTRACT:

The dramaturgical work is permeated by Plínio Marcos marginalized social actors in Brazilian society, such as prisoners, prostitutes, transvestites and homeless. These characters, however, experience episodes of deprivation and violence in bleak and hostile scenarios. This article proposes an analysis of the play *Lye*, based on a true story in which a young man, arrested for fighting in a bar, is raped by consort's cell. It is intended, therefore, to reflect on the construction of males over females in the core of dramaturgical text, based on violence and sexuality by externalizing the characters. Thus, the method of analysis is inductive, since it combines theoretical and bibliographical studies with a critical-interpretive exercise around the object of study to understand the social representations about the construction of masculinity / femininity brought in dramaturgical work.

Keywords: Gender. Violence. Dramaturgy. Sexuality. *Barrela*.

¹ Ator Teatral. Mestrando em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale- Novo Hamburgo, RS. Graduado em História pela mesma Universidade. Bolsista Capes de Mestrado, trabalhando com a relação entre História, Teatro e Sexualidade durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil. Email: thyagocenico@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Trancafiados em uma cela, vários presos discutem quem é homem e quem não o é. Entre os requisitos para a legitimação da masculinidade, pairam a vigência de uma sexualidade exacerbada e a prática recorrente da violência no interior deste cenário. Aglomerados em um espaço hostil, os presos constroem uma situação pouco agradável para aqueles que não se enquadram no protótipo de vigor masculino, da superioridade física e simbólica decretada. São anedotas e atos violentos que subjagam uma representação, a do feminino, em detrimento de outra, a do masculino. Na peça teatral *Barrela*², de Plínio Marcos, os personagens encarcerados menosprezam as características que definem a feminilidade, detendo-se a perseguir e violentar todos que apresentam a insígnia da fraqueza e da passividade, substantivos que denotam a desonra, uma vez que destroem a imagem do homem idealizada pelos detentos.

Neste artigo, nos interessa perceber como a questão da violência e da sexualidade, internalizadas nas cenas, constroem sentidos e significações de gênero na peça teatral *Barrela* de Plínio Marcos. Nos diálogos, na composição das personagens e nas formas pelas quais o texto dita o que é “ser homem” e o que é “ser mulher”, tencionamos apreender a construção do masculino e do feminino que se encontram na obra dramaturgica. Nela, a violência recorre comumente como um elemento atribuído à masculinidade, enquanto a passividade é vista como uma característica essencial da feminilidade. Assim, a narrativa arquitetada pelo dramaturgo, elenca representações sociais que influem no sentido do espaço narrado e na edificação dos caminhos que enfatizam as relações de gênero no decorrer da história cênica.

Joan Scott (1995) aponta que as distinções culturais entre homens e mulheres têm suas origens em fatores sociais, sendo que as construções de gênero efetivam-se nas relações de poder imbuídas na sociedade, definidoras da normatividade dos sexos. Neste sentido, a partir dos estudos de gênero e da pesquisa bibliográfica pertinente a esta temática,

analisamos o texto dramaturgico com base nas imagens de si e do outro apresentadas pelas personagens, imagens estas que se entrecruzam e fomentam significações acerca do masculino e do feminino no cerne da história referida. Assim sendo, as passagens narrativas que evidenciam as relações de poder entre as personagens, constituindo assim um entendimento no âmago da obra sobre os modos operacionais que caracterizam o homem e a mulher no ambiente em que a *diegese*³ se desenrola, constituíram o principal olhar crítico-interpretativo da análise.

2 PLÍNIO MARCOS E A DRAMATURGIA DOS EXCLUÍDOS

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos em 1935, e faleceu em São Paulo em 1999. Foi funileiro, jogador de futebol e serviu na aeronáutica. Sua primeira atividade mais próxima das artes cênicas foi como palhaço de circo, até se envolver com o teatro amador em 1958, por influência da escritora e jornalista Pagu⁴. Em sua obra dramaturgica, frequentemente censurada pelos órgãos do regime civil militar brasileiro⁵, abundam personagens marginais, excluídos sociais que vivem à margem da sociedade. São homossexuais, prostitutas, travestis, presos, mendigos, crianças de rua, que habitam os grandes centros urbanos e evidenciam a realidade pouco agradável de uma sociedade normatizadora e excludente. No bojo de um Brasil violento e autoritário, as histórias do “dramaturgo maldito” desvelam o mascaramento das desigualdades sociais

³ A *diegese* consiste no universo ficcional criado pela obra, ou seja, “é tudo aquilo que confere inteligibilidade à história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção”. GAUDREALT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UNB, 2009, p. 50.

⁴ Para maiores informações acerca da vida de Plínio Marcos, ver: MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito: Uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009.

⁵ *Barrela*, obra analisada neste estudo, permaneceu censurada por 21 anos após sua primeira apresentação, em 1958. Certa feita, Plínio Marcos manifestou-se a respeito da censura a qual foi acometido durante sua carreira, dizendo: “Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estreia [Barrela] proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador”. Depoimento disponível em: <www.pliniomarcos.com.br> Acesso em: 20 nov. 2013.

² *Barrela* ou *Curra* era um termo, uma gíria utilizada na época de concepção da peça para designar um estupro coletivo, quando vários homens cometiam o ato contra uma mesma pessoa.

ao despojar o cerceamento e a vulnerabilidade na qual a população pobre vivia. Oliveira (2000) refere-se ao autor como

Um dos dramaturgos mais importantes dos anos 60 [...] autodidata, construiu peças de grande intensidade dramática e impacto, conduzindo para o teatro com realidade brutal as tragédias das classes marginalizadas dos centros urbanos do Brasil. As histórias apresentadas por Plínio Marcos se referem a um mundo sórdido, sem perspectiva de esperança, em que as pessoas travam uma batalha cruel exclusivamente visando à sobrevivência. (OLIVEIRA, 2000, p. 139).

Os textos dramaturgicos do escritor paulista trazem consigo as marcas da violência na qual seus personagens estão absortos. Os cenários de desolação, simbiose entre a exclusão social e a negligência dos poderes públicos, constroem enredos em que as personagens habitam um “mundo que não oferece nenhum vislumbre de redenção”. (CACCIAGLIA, 1986, p. 133). Neste sentido, a realidade das personagens plinianas incorre em uma perspectiva de abandono e desfortúnio. De grande intensidade dramática, as peças de Plínio Marcos apresentam em cena a hostilidade de humanos em situações desumanas, típicas das grandes metrópoles que comportam a ampla massa de indivíduos solapados pela sistemática social capitalista. A descrição do homem, então, toma nos textos plinianos uma forma austera, grotesca e por vezes desoladora, devido ao aspecto inumano que os sujeitos representados vivem na própria sociedade observada pelo autor. Sujeitos estes invisibilizados e, no mais das vezes, eliminados do convívio com a sociedade normatizada. Sendo assim,

A estranha humanidade- se é que merecia tal nome- que habitava os seus dramas, composta de prostitutas de terceira categoria, desocupados, cáftens, garçons, homossexuais, não consistia propriamente o povo ou o proletariado, nas formas dramáticas imaginadas até então. Seriam antes o subpovo, o subproletariado, uma escória que não alcançara sequer os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista. (PRADO, 2001, p. 103).

Ao trazer para o palco sujeitos que não possuíam voz na sociedade, a partir de uma fenotipia

pertencente a grupos sociais marginalizados, Plínio Marcos não limitou, todavia, sua criação dramaturgica a um efeito arquetípico do outro. Os seus personagens, indivíduos marginais em situações aviltantes, não são considerados uma cópia caricata da realidade brasileira, mas antes uma reflexão deste cenário periférico, que incita representações sobre o real, especialmente se concordarmos com Artaud (2006), para quem o “[...] o teatro deve ser considerado como o duplo não dessa realidade cotidiana e direta, da qual ele pouco a pouco se reduziu a ser apenas cópia inerte [...] mas de uma outra realidade perigosa e típica”. (ARTAUD, 2006, p. 49). Neste sentido, a obra do dramaturgo não compõe apenas um espaço limítrofe entre as ocorrências cotidianas prosaicas e o discurso oficial, mas aprofunda a situação do homem brasileiro nas situações corriqueiras que o colocam em combate com sua própria existência.

A dramaturgia pliniana, ao trabalhar com a historicidade reveladora das identidades sociais de sujeitos abandonados pelo sistema societário, utiliza-se de recursos linguísticos e alegóricos que constroem representações acerca destes extratos populacionais. A linguagem obscena é um destes recursos, sendo constante na obra do “poeta maldito”. Servindo como uma crítica aos problemas brasileiros de ambiência sociocultural, Plínio Marcos ornamentou a fala de seus personagens com palavras fortes e grotescas, causando, muitas vezes, estranhamento devido à precariedade do vocabulário empregado em seus dramas. Todavia, Magaldi observa que “A linguagem se fosse amenizada, falsearia a caracterização psicológica e o ambiente”. (MAGALDI, 1998, p. 210-211). Ou seja, a linguagem formal destituiria a intencionalidade do autor de representar o marginalizado em sua verossimilhança com o cotidiano de exclusão política e social no qual habita.

A forma pungente com que a linguagem do autor se insere nas peças é representativa do modo de vida das pessoas marginalizadas nas grandes metrópoles do país, ultrapassando o recurso puramente estilístico. Para representar os excluídos, era necessário “falar como eles”, sendo que o próprio autor alegou em entrevista que “Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros”⁶.

⁶ Depoimento de Plínio Marcos disponível em: < www.pliniomarcos.com.br >. Acesso em: 20 nov. 2013.

Os personagens plinianos, que vivem em meio “às mais torpes corrupções” (CACCIAGLIA, 1986, p. 133), são construídos assim sob uma linguagem crua que intervém na agressividade posta em cena, outro elemento fundamental na obra dramática do autor. A violência exposta e legitimada no contexto em que as personagens encontram-se é frequente nas peças de Plínio Marcos, já que elas coexistem em uma situação de vulnerabilidade social, transitoriedade cidadã e luta pela sobrevivência. Podemos dizer que, em sua obra dramática, a violência “organiza as relações de poder, de território, de autodefesa, de inclusão e exclusão [...]”. (FILHO, 2001, p. 22). A anomalia comportamental presente em seus escritos revela, assim, um viés psicológico em que as personagens convivem, permanentemente, sob o signo da violência urbana.

Neste sentido, podemos compreender as práticas de violência cometidas pelas personagens de Plínio Marcos como uma busca de reconhecimento e imposição social pelo medo e pela intencionalidade de dominar a realidade circundante. (ZALUAR, 2004), como se verá em *Barrela*. A condição humana presente na dramaturgia pliniana, pautada nesta violência contextual, assume um tom de brutalidade explicada pelas circunstâncias na qual as personagens estão expostas, como em *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na Carne* (1967), *Homens de papel* (1968) e *Oração para um pé-de-chinelo* (1969), todas censuradas pelos órgãos de repressão ditatoriais, já que as peças trazem à tona a presença latente da violência e da sexualidade e tecem uma crítica à organização político-econômica capitalista que se intencionava defender⁷. Cabe ressaltar que a maioria das personagens plinianas está abaixo da linha da pobreza e sequer estão inseridas neste capitalismo funcional. Destarte, a partir desta violência estrutural presente nas narrativas, “o que se busca, desesperadamente, é a segurança e a defesa” (ODALIA, 1985, p. 10) na luta pela sobrevivência. Não há, sob este feitiço sociológico, uma manifestação munificente em suas ações.

As idiosincrasias que compõem a obra do dramaturgo são muitas e transitam entre si,

porém sempre evidenciando o embate social entre a sociedade padronizada e as fissuras sociais desta padronização, representada pelos sujeitos excluídos. A repercussão ideológica de sua obra, sob este aspecto, é inegável. No período de ascensão de *Barrela*, por exemplo, “A cartilha do engajamento ideológico no ambiente teatral brasileiro pregava a denúncia das mazelas sociais” (BRANCO, 2005, p. 38). Sua exposição artística denunciava as máculas de uma sociedade desigual, corrompida e culturalmente edificada, em que papéis e condutas sociais são definidos sob a lógica padronizadora do sujeito. Em relação a isso, é importante assinalar que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. (FOUCAULT, 1996, p. 10). Os diálogos presentes na obra pliniana, sob esta premissa, são solidificados de acordo com uma luta discursiva, um embate para se fazer falar, para ser visto, o que denota a impossibilidade de reciprocidade mútua entre os indivíduos.

Conceituar a vasta obra dramática de Plínio Marcos, deste modo, em que pese às considerações basilares que possam ser realizadas, é uma tarefa complexa. Bakhtin observa que “a palavra revela-se no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais” (2010, p. 67). Deste modo, a palavra apresenta uma materialidade que carrega consigo a historicidade particular de cada grupo social, já que “toda enunciação é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal”. (BAKHTIN, 2010, p. 101). Sob este prisma, a dramaturgia de Plínio Marcos torna-se polissêmica, já que é reveladora daquilo que permanece silenciado na cultura vigente. Sábato Magaldi resalta que Plínio Marcos tem um peso incomensurável na dramaturgia brasileira⁸, uma vez que ele

[...] foi um dos autores que marcaram a dramaturgia brasileira moderna. Nelson Rodrigues trouxe o problema do inconsciente coletivo; Guarnieri a luta social; Suassuna, a religiosidade ligada ao folclore; Boal, um teatro brechtiano e aristofanesco.

⁷ Lembrando que o Brasil e o mundo vivenciavam, no momento de concepção destas peças de Plínio Marcos, um contexto histórico de Guerra Fria que consistia na luta ideológica entre capitalismo e comunismo e que viria legitimar golpes militares por toda a América Latina.

⁸ A obra teatral completa de Plínio Marcos pode ser encontrada em seu site oficial www.pliniomarcos.com.br. Acesso em: 20 nov. 2013.

O Plínio veio com a enorme força, trazendo ao palco a marginalidade, os excluídos da sociedade, uma outra humanidade. Com muita violência, muita crítica. (MAGALDI *apud* ALEXANDRE, 2004, p. 56).

Ao retratar em sua dramaturgia os sujeitos que o poder oficial tentou silenciar, aqueles indivíduos que, mesmo estando na margem da sociedade, próximos do indizível “Reinam no imaginário dos homens” (PERROT, 2006, p. 167), Plínio Marcos marcou seu nome como um escritor que mostrara os elementos secundários da sociedade através das relações de poder interpostas⁹, apontando aquilo que tenta ser velado pelos poderes instituídos, instaurando assim uma dramaturgia dos excluídos. Em *Barrela*, sua obra de estreia, a miséria humana é levada às últimas consequências. Nascida de uma notícia de jornal que o autor lera na época, a respeito de um garoto de Santos que, ao ser preso por brigar em um bar é violentado pelos outros consortes de cela, *Barrela* chocou o poder político do período e permaneceu censurada por longos anos. Na nota de jornal, o garoto, após sair da prisão, se armara matando quatro dos detentos que o haviam violentado. O dramaturgo revelaria mais tarde: “O caso do garoto me comoveu tanto que eu, depois de andar uns tempos atormentado com a história a despejei no papel”. (MARCOS, 1976, p. 6). Doravante, veremos como a narrativa de *Barrela* constrói significações de gênero a partir de seus discursos, promotores de representações acerca do masculino e do feminino.

3 VIOLÊNCIA, GÊNERO E SEXUALIDADE EM BARRELA

Barrela, peça inaugural de Plínio Marcos, foi escrita e encenada¹⁰ em 1958, ano emblemático

⁹ Compreendendo aqui a lógica das relações de poder através de Foucault, para quem a analítica do poder “não se trata de detectar uma instância que estenda a sua rede de maneira fatal, uma rede cerrada sobre os indivíduos. O poder é uma relação, não é uma coisa”. FOUCAULT, Michel *apud* DOSSE, F. **A História à prova do tempo: da História em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001, p. 223.

¹⁰ *Barrela* foi representada pela primeira vez em Santos pelo Grupo da Caldeiraria das Docas e dirigida por Vasco Oscar Nunes, em junho de 1958. Após esta apresentação, a peça permaneceria censurada por 21 anos.

para a dramaturgia brasileira¹¹. Em um ato, a história traz seis personagens principais presos em uma cela: Bereco, Portuga, Tirica, Bahia, Fumaça e Louco. A narrativa foca a discussão na sexualidade dos detentos e a ação cênica, que não comporta externas, consiste na brutalidade apregoada em cada uma das personagens, que discutem seus crimes através do coloquial, permeando assim a desordem das individualidades. A peça tem sua centralidade no conflito travado entre as representações sociais construídas no cárcere¹² e pela ameaça permanente da violência expressa pela curra, que indica um estado contínuo de luta pelo poder masculino no interior do espaço. “A brutalidade do ambiente carcerário é algo como a norma vigente; romper com ela significa deslegitimar os mecanismos

¹¹ A produção dramaturgical brasileira vivia um momento áureo neste ano, resultado de um processo teatral que se iniciara anos antes. O Teatro de Arena encenava *Eles não usam Black Tie* com um imenso sucesso de público, assumindo uma postura essencialmente política que viria a se potencializar nos anos seguintes. Tem-se a consolidação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) do italiano Franco Zampari, que já iniciara as suas atividades anos antes, em 1948. O TBC teve o mérito de, já neste ano, ter introduzido alguns procedimentos inéditos no setor teatral, tais como a ênfase no papel do diretor, a leitura coletiva das peças e a rotina austera de ensaios. Nelson Rodrigues e sua dramaturgia de vanguarda instauram uma arrojada concepção formal imbuída na poética aristotélica de *tempo, espaço e lugar*, criticando e subvertendo os valores postulados como unívocos, bem como se valendo desta nova estruturação dramaturgical para atacar os valores morais da sociedade brasileira. Neste contexto de fins da década de 1950, a experiência cênica nacional completou sua maturidade e Plínio Marcos surgiu como uma promessa desta nova fase da dramaturgia brasileira.

¹² Entendendo estas representações como a concepção do “ser homem” e do “ser mulher” edificada pelos presidiários ao longo da narrativa. Não faremos, contudo, uma síntese teórica acerca do conceito de representação, muito embora o termo seja recorrente neste trabalho. Mas, cabe ressaltar que, ao mencionarmos a palavra representação, estamos de acordo com Chartier (1990), para quem as representações “[...] são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza”. CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p. 17.

alternativos de controle que se estabelecem para a manutenção da ordem instituída pelos detentos”. (BRANCO, 2005, p. 41).

Branco (2005) afirma que existem distinções quanto à normatização do ambiente carcerário na narrativa de *Barrela*. Coabitam, especificamente, dois tipos de normas instituídas que visam orientar a conduta dos indivíduos no espaço: as normas institucionais e as normas técnicas. As institucionais preexistem sob uma concepção moral, que sustenta um padrão fixo de práticas sociais consideradas ilícitas. Elas “constituem um tipo explicitamente referido a valores consagrados, considerados legítimos, de dada cultura”. (2005, p. 43). Assim, o estabelecimento destas normas na obra, é garantido pela observância do aparelho policial e da própria estrutura prisional. Já as normas técnicas, “são o produto da índole pessoal, remetem aos valores alternativos de cada indivíduo [...]” (2005, p. 44) e que tem, em princípio, o objetivo de êxito do sujeito socialmente isolado. São estas normas técnicas que pautam a construção de gênero no decorrer da narrativa pliniana, uma vez que se ajustam a termos pragmáticos do entendimento de mundo dos presos e de suas condutas, atendo as representações que possuem de si e do outro.

Para Soares (2010), a leitura das representações de gênero na obra de Plínio Marcos deve ser pensada em relação com sua complexidade discursiva, visto que “considerar apenas homem e mulher como categorias estanques dificulta e limita a leitura, pois o autor cria personagens que possuem outras identidades ou transitam pelo universo feminino e masculino”. (2010, p. 12). Em *Barrela* a discussão sobre o gênero masculino é mais presente, o que não denota, contudo, a exclusão das concepções acerca do feminino, mesmo quando de sua ausência, já que as personagens evidenciam a masculinidade em premente oposição à feminilidade. As edificações de gênero na obra inferem uma imagem do que é ser homem e do que é ser mulher, uma vez que as tecnologias de gênero podem ser consideradas “um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais”. (LAURETIS, 1994, p. 211). Ao longo da narrativa, as personagens deparam-se com angústias, certezas, medos, receios e prognósticos coletivos que fundamentam a normatização de suas sexualidades.

Concernente a esta questão, Scott (1995) adverte que sexo e gênero são categorias distintas. Ao passo que sexo determinaria a condição biológica do sujeito, gênero estaria focalizando a construção social, sendo uma forma primária de dar significado às relações de poder entre os sexos e sua complexa rede de símbolos, crenças, condutas, comportamentos, prerrogativas, etc. Já Saffiotti (2004) defende que sexo e gênero sejam percebidos como uma unidade, uma vez que não existe uma sexualidade biológica sumariamente definida sem relacionar-se com o contexto sócio-histórico da qual faz parte. Neste sentido, a autora intercede que é necessário estar atento à elaboração social dos sexos “sem, contudo, gerar a dicotomia sexo e gênero, um situado na biologia e outro na sociedade, na cultura”. (SAFFIOTTI, 2004, p. 108).

Por sua vez, Judith Butler (2002) aponta que o “gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva”. (2002, p. 64). Assim sendo, em diferentes passagens de *Barrela*, percebemos esta coerção que baliza as construções de gênero que as personagens solidificam. Os colóquios discursivos têm como foco principal a discussão sobre quem é homem e quem não o é sob uma frequente crise do perfil masculino, imbuída na luta pela representação¹³ (HOLLANDA, 1994, p. 10). As sequências de diálogos revelam o que as personagens entendem por masculinidade e, em consequente, por feminilidade. Logo no início da peça, uma das personagens, Portuga, acorda no meio da madrugada, devido a um pesadelo que teve com a ex-esposa que ele assassinou, supostamente por esta ter cometido adultério, o que causa uma ira coletiva nos outros detentos, pois estes perdem o sono. Bereco, o “xerife” da cela, ameaça agredi-lo pelo ocorrido, enquanto Portuga lhe suplica clemência. No entanto, Bereco responde: “Livrar

¹³ Chartier (2002) observa que “as lutas de representação, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social [...] dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um “ser percebido” constitutivo de sua identidade”. CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 73.

a tua cara uma porra! Vou te aprontar. E se ciscar já sabe: te encho de porrada”. (MARCOS, 1979, p. 14).

Aqui, a violência e a insensibilidade com o outro aparecem como sinônimos de masculinidade, uma vez que, logo em seguida, substantivos depreciativos são lançados pelos presos contra Portuga pela sua fraqueza moral, tais como “boneca” e “meu bem”, enquanto Fumaça diz “Ai, como ela está nervosinha!” Não obstante, a insígnia do feminino é vista como algo inferior, menor, e ser tratado como mulher é tomada como uma ofensa pelos presos. Bahia, outro detento, diz ainda: “Vai bancar o macho?” enquanto os demais vão passando a mão pelo corpo de Portuga. Motivado pela ação, Louco, um personagem agitado e perturbado, passa a bradar: “Enraba! Enraba!”, codificando um imperativo de poder através do sexo. A partir de então, instala-se o foco dramático de *Barrela*, onde a ameaça da curra se aloja durante toda a narrativa. Percebe-se então que a relação sexual entre duas pessoas do mesmo sexo não é comum entre os presos, e, se ela se efetiva, é como sinônimo de posse e dominação, a fim de legitimar a masculinidade feminilizando o outro. “Compreende-se que, este ponto de vista, que liga sexualidade e poder, a pior humilhação para um homem consiste em ser transformado em mulher”. (BOURDIEU, 1999, p. 32). Acerca deste ponto, podemos dizer ainda que

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado de dominação. (BOURDIEU, 1999, p. 31).

Para o grupo de detentos de *Barrela*, a afirmação da masculinidade assume-se sob um imaginário¹⁴

¹⁴ Compreendendo aqui o imaginário de acordo com Maffesoli, para quem “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo”. MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 15, agosto de 2001.

de violência e sexualidade exacerbada. Todavia, o conceito de masculinidade oscila, pois a relação entre dois homens ora é vista como afirmação desta masculinidade, ora como demonstração de homossexualidade, que não é implicada de forma positiva no contexto prisional. Em determinado momento da peça, Portuga conta aos demais cativos que Tirica, um dos companheiros de cela, tivera relações sexuais com outro detento, Morcego, que lhe contou: “Esse eu já estraçalhei. Foi lá no reformatório. Era comida do gango todo”, legitimando sua masculinidade pelo ato de posse sexual calcado na agressividade. A revelação deixa as personagens eufóricas e Tirica passa a ser tratado com inferioridade pelo fato de ter se relacionado sexualmente de forma passiva com outro homem. Os presos advertem que “se for firmeza tu tem que dar pra nós [...] Temos aqui, mesmo xadrez. Vamos cobrir a bichinha”. (MARCOS, 1976, p. 26). Frente a estas ofensivas, Tirica justifica-se: “Não dei por gosto, não. Eu era pivete, tá? Mas tem um negócio. Não gostei. [...] Me botaram a mão. [...] Que podia fazer? Precisava comer”. (MARCOS, 1976, p. 33).

Tirica segue justificando-se, revelando as humilhações sexuais que sofrera no reformatório quando criança, o que não impede que os outros consortes passem a agredi-lo verbalmente a partir de nomenclaturas femininas, tais como “boneca” “bichinha” e “menina” devido ao seu contato físico com outros homens. Também passam a tocar seu corpo, em uma tentativa de feminilizá-lo. A pressão do grupo sobre Tirica e as frequentes justificativas deste para os demais, demonstram uma relação de poder crivada na construção do masculino pelas personagens, tendo em vista que

[...] para as personagens de *Barrela*, o critério biológico aparece em segundo plano e basta um critério social para que a definição de gênero aconteça. Os parceiros de cela passam a tratar Tirica como alguém do sexo oposto porque, para eles, a existência de uma relação entre pessoas do mesmo sexo romperia com o conceito de gênero masculino que possuíam. (SOARES, 2010, p. 106-107).

Acuado sob o estigma da homossexualidade, Tirica vê na prática da curra de um jovem novo que chega à cela, visivelmente destoante do

ambiente¹⁵, a via mais segura para a afirmação de sua masculinidade. Sua finalidade é livrar-se da malha arquetípica que passa a persegui-lo através dos insultos cunhados na feminilidade que lhe são dirigidos. A passagem a seguir revela a legitimação da masculinidade por via da violência verbal imposta ao novo consorte de cela, bem como a tentativa de Tirica de afirmar-se como homem ao levantar a possibilidade de violentar sexualmente o outro:

BERECO – Filhinho de papai.
 PORTUGA – Parece uma menina.
 BAHIA – Garoto bonito.
 TIRICA – Agora que eu quero ver quem é macho.
 FUMAÇA – Que é? Já está com ideia de jerico pra cima do garoto?
 TIRICA – Não está todo mundo na pior? Vamos enrabar ele.
 (MARCOS, 1976, p. 47-48).

Ao dizer a frase “Agora quero ver quem é macho”, Tirica expressa uma vontade de reversão da situação em que se encontra, na qual sua sexualidade é alvo de suspeita e ambiguidade. Podemos inferir que, no ato da curra, a virilidade da personagem passa a tomar uma forma máscula incontestada e, por isso, praticá-la é uma questão de honra. Junto à violência sexual, Tirica contesta o domínio de Bereco, o “xerife” do cárcere, convertendo para si duas maneiras de validar seu papel de homem: a agressão física contra o jovem e a capacidade de colocar-se acima do outro, ambos os elementos que denotam força e insensibilidade, distintivos masculinos. A passagem a seguir, revela esta luta representacional, que infere a busca pela autoridade no espaço prisional, autoridade esta que denota certa respeitabilidade:

TIRICA – Não pensa que vai se tratar sozinho com o garoto. Ele vai ser enrabado.

¹⁵ Trata-se de um rapaz de fino trato, que ali foi parar em decorrência de uma briga num bar, e cuja família não sabe de seu paradeiro, pois este não comunica o acontecido. No texto dramaturgico, diz-se que aparenta uns 20 anos, embora na notícia original na qual Plínio Marcos recorreu para escrever o texto a vítima fosse mais jovem.

BERECO – Vão à merda! Se tocarem no garoto, eu mato um por um de pancada.

TIRICA – A gente é uma porrada. Essa vez tu não vai por banca. Estamos de saco cheio de tuas broncas. Só tu que quer ter vez. Aqui, olha pra ti. A gente só pode bater caixa quando tu deixa, só queimamos fumo quando tu tá de presa seca e os cambaus. Agora caiu do cavalo. Nós vamos enrabar esse garoto e, se tu folgar, não vai ter vez.

(MARCOS, 1976, p. 52)

Não obstante, a masculinidade do sujeito que agride é reafirmada, enquanto aquele que é agredido pelo grupo- fisicamente, sexualmente e simbolicamente- tem sua masculinidade negada. No ato da violência sexual, por exemplo, os presidiários consideram homossexual apenas a vítima e não o agressor, isso porque o agredido está em situação de extrema passividade, característica vista como feminina. Mesmo quando uma suposta situação de curra entre os presos não é percebida como afirmação da virilidade dos agressores por parte de alguma das personagens, o sujeito ativo se mantém dentro da representação masculina, como evidencia este diálogo que discute a possibilidade da curra:

FUMAÇA: Como é Bereco, Tu não acha ele bem no jeito? Parece uma menina.

BERECO: Não gosto de veadagem.

FUMAÇA: Veadagem não, só provar que o Portuga é brocha. Quer morrer de rir é só agarrar ele.

TIRICA: Pode ir na frente, brocha.

PORTUGA: Depois quero te ver.

A masculinidade no grupo de personagens plinianas, também é negada em caso de impotência sexual. Essa é a principal cobrança de Tirica a Portuga ao longo da peça, pois caso este não participe da curra, terá a sua masculinidade negada pelo grupo. Tirica sustenta a ideia do estupro veementemente, humilhando aqueles que não concordam com o ato. Certo momento, diz que “O Portuga foi o primeiro a sair fora. Claro que é brocha. Vai querer enrabar o garoto pra quê?” (MARCOS, 1976, p. 53). Doravante, acrescenta: “Segura ele que tu vai ver se sou homem ou não”. (MARCOS, 1976, p. 53). Contudo, no ato da barreira, Tirica não consegue violentar o garoto, sendo alvo de novas injúrias

contra sua virilidade, mas agora por não conseguir exercer o ato e não mais por ter sido vítima: “Eu fui lá e pimba! Mandei brasa! O Tirica com toda viadagem só fez brochar”. (MARCOS, 1976, p. 56). Não assumir o papel do agressor com argúcia é considerado negativo no que tange a representação do homem e Tirica é novamente feminilizado.

Diante desta premissa, a homossexualidade aproxima-se do feminino no que tange o seu aspecto de inferioridade sob a ótica dos presos, pois está no mesmo patamar de submissão e passividade. Tomar posse do outro feminilizando-o é uma mostra de domínio, uma relação de poder que subjuga o outro por “transformá-lo em mulher”. A mulher em si, aparece, essencialmente, a partir de três imagens basilares na narrativa dramática. A primeira é a aparição da mulher de Portuga em seu pesadelo, que foi assassinada pelo presidiário por tê-lo traído. Apesar de morta, ela ainda o perturba nos sonhos, fazendo-o acordar aturdido no meio da noite, o que enfurece os demais, que vêem a cena repetir-se cotidianamente. No entanto, a culpa pela situação recorre sobre a esposa do preso, como evidencia esta fala de Tirica, quando Portuga se desculpa pelo ocorrido: “A culpa é do fantasma da tua mulher que vive te assombrando. Ela que tem culpa. Não tem que vir aqui pegar no teu pé”. (MARCOS, 1976, p. 20). Portuga diz que as aparições da esposa consistem no remorso por tê-la assassinado, mas, novamente, Tirica põe a culpa na mulher: “Ela te corneava com deus e com todo mundo. Despachou ela e tá certo”. (MARCOS, 1976, p. 20). Percebemos aqui que, entre os homens do presídio, o assassinato da mulher adúltera é legítimo, uma vez que a prática do adultério recorre na desonra masculina. Ser passivo frente à situação de marido traído é romper com as normas que regem as representações de masculinidade.

A segunda aparição feminina no drama é a da namorada de Fumaça. Ela é citada apenas uma vez durante toda a trama, mas é possível considerarmos alguns aspectos imanentes a esta alusão. Seu nome aparece em cena quando Fumaça pergunta a Bereco se pode acender um cigarro de maconha. Quando este diz que tem poucos cigarros e, por isso, há de se economizar, Fumaça responde: “Quinta minha mina traz mais, pombas!” (MARCOS, 1976, p. 38). A personagem aparece ligada somente ao seu namorado, não possui nome e é apenas tratada por “minha mina”. O pronome possessivo demonstra

a subalternidade da mulher na relação com os homens do grupo, onde é necessária a subjugação feminina para um relacionamento afetivo percebido como natural na ótica coletiva, pois esta asserção “representa, formula, efetua a dissolução impossível dos contrários e resolve a intransponível distância que separa os dois sexos”. (CHARTIER, 1995, p. 38).

A terceira e última aparição feminina consiste na figura materna. Apesar das personagens não mencionarem suas mães de forma explícita, o substantivo aparece como uma ofensa de ordem moral¹⁶. O termo “filho-da-puta” é usado constantemente ao longo da narrativa, apesar da utilização da palavra “mãe” como uma injúria seja mais agressivo: PORTUGA: “Cornélio é a mãe!” TIRICA: “Não mete a mãe nisso!” (MARCOS, 1976, p. 21). Neste diálogo, podemos perceber que a mãe figura em uma categoria especial de mulher, pois a personagem, na condição de filho, não quer vê-la desrespeitada, ao passo que a mulher de Portuga, adúltera, recebe adjetivações como “vaca” e “vadia”. Podemos concluir desta forma, que “Na ocorrência destas três personagens femininas implícitas, pode-se perceber que para esse grupo, as mulheres se dividem basicamente em duas categorias delimitadas: a mãe a puta”. (SOARES, 2010, p. 104).

Sem veto, o masculino e o feminino se cruzam quando das relações de poder prescritas entre os presos. Estas relações fomentam a concepção de gênero no âmago da narrativa, pois o gênero “se preocupa com a consolidação de um discurso que constrói uma identidade do feminino e do masculino que encarcera homens e mulheres em seus limites [...]”. (FILHO, 2005, p. 136). Ao considerarmos esta lógica, inferimos os sentidos dos papéis sociais destinados ao homem e a mulher que são fundamentados pelos cativos. A agressão latente, incapaz de definir uma imagem do feminino diante dos presos, a impotência sexual como indício de fraqueza, a homossexualidade como um estigma da subalternidade, etc., são percepções dos sexos

¹⁶ Na narrativa, a imagem materna eleva-se sob a ótica dos presos porque esta se configura naquilo que Badinter (1985) chama de “indefectível amor oblato” e não na mulher objeto, inferior aos olhos das personagens plinianas. BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 9.

que permeiam a historicidade das personagens. Percebemos a violência expressa, que se apregoa na identidade destes, como uma variável importante no que tange a construção de gênero na narrativa. No desfecho da peça, Portuga é assassinado por Tirica¹⁷, última maneira que este encontra de reafirmar sua masculinidade posta em dúvida. Eliminar esta personagem, que revela a violência que o primeiro sofreu no passado, humilhando-o, torna-se eficaz para a figura dramática na legitimação do gênero masculino elencado coletivamente. Também é uma forma de abster-se da responsabilidade de não ter participado da curra do garoto. O assassinato ocorrido na cela é visto pelos policiais como uma prática corriqueira, sendo que a única coisa que os enfurece é o fato do crime ter sido cometido em seu turno de trabalho: “Não podia esperar mais um pouco para aprontar o salseiro? Mais dez minutos e era a rendição que iria resolver essa alteração”. (MARCOS, 1976, p. 58), evidenciando a violência como uma prática natural.

Norberto Bobbio ressalta que a violência é “a intervenção de um indivíduo [...] sobre outro indivíduo [...] exerce a violência quem, não obstante à resistência imobiliza ou manipula o corpo do outro”. (BOBBIO, 1986, p. 129). Diante desta premissa, percebemos que, na narrativa de *Barrela*, embora os presos estejam sob a custódia do Estado no ambiente prisional, não há nenhuma garantia de segurança devido às normas técnicas edificadas pelos mesmos. E, na esteira desta questão, percebemos que matar ou morrer conjuga-se a ideia da masculinidade como algo viril, imponente e de caráter despótico, opondo-se ao feminino passivo e vulnerável. Ser homem é ser dono da situação, e, se possível, manter o outro em uma posição de dominação simbólica, requisito primário para a condição masculina no ambiente carcerário.

5 APONTAMENTOS CONCLUSIVOS: SER HOMEM, SER MULHER

Foucault (2011) observa que a necessidade de regular o sexo se dá por meio da incitação de

discursos públicos acerca da sexualidade. Discursos úteis que não se apregoam apenas à lógica da proibição. Sobre o sexo “toda uma teia de discursos, de saberes, de análises e de injunções o investiram”. (FOUCAULT, 2011, p. 33). Neste sentido, a sexualidade, ao ser alvo de uma verdadeira profusão discursiva, que não visa apenas reprimir, mas normatizar a conduta dos sujeitos é produzida de acordo com os preceitos de cada grupo social. Ao encontro desta constituição societária dos indivíduos, o gênero torna-se uma teoria que busca compreender esta edificação em diferentes espaços de interação e produção humana, como na dramaturgia, que foi objeto de estudo neste artigo, uma vez que “[...] o construto gênero foi apropriado da forma as mais distintas pelas inúmeras áreas disciplinares e suas teorias [...]” (MATOS, 2008, p. 237).

Em *Barrela* de Plínio Marcos, a narrativa dramática apresenta um grupo de detentos que distingue pontualmente o que é aceito como masculinidade e o que é abrigado como feminilidade no âmago do espaço o qual habitam. A partir de regras, simbologias, valores, crenças, condutas e comportamentos, os presos constroem representações de gênero que pautam a normatividade do sexo masculino em detrimento do feminino. Não vetante, percebemos que, mesmo tratando-se de uma obra ficcional, a ideia de heteronormatividade fixada pelas personagens plinianas, pautada na violência e na agressividade, é significativa, pois traz em si uma carga imaginária da própria sociedade observada pelo autor, já que os presidiários referem-se à realidade extramuros ao longo da narrativa para elencar as feições de si e do outro. Deste modo, a mistura das normas técnicas criadas no ambiente prisional, quase todas fixadas na agressividade, com as representações sociais postuladas pela exclusão social na qual estão abstraídos, denota a masculinidade dos consortes de cela e seus referentes imaginários acerca do que é ser homem e ser mulher.

¹⁷ Como mencionando neste trabalho, *Barrela* baseia-se em uma notícia de jornal e, na história verídica, quem mata os consortes de cela é o garoto violentado, para se vingar dos agressores. Na peça teatral, entretanto, Tirica mata Portuga na tentativa de reafirmar sua masculinidade.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Juan Rodrigán e Plínio Marcos: Contextos e Textos Dramáticos e Espetaculares.** (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 14 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 1999.
- BRANCO, Lucio Allemand. **Anomia e divergência em Barrela de Plínio Marcos.** In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 25, Brasília, janeiro-junho de 2005, p. 37-55.
- BUTLER, Judith. **Críticamente subversiva.** In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgressoras: Uma antologia de estudos queer. Barcelona: Icária Editorial, 2002, p. 55-81.
- CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil.** São Paulo: Editora USP, 1986.
- CHARTIER, Roger. **Diferenças entre os sexos e dominação simbólica.** In: Cadernos Pagu, n. 4, 1995, p. 37- 47.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber.** São Paulo: Graal Editora, 2011.
- FILHO, Almícar Torrão. **Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam.** In: Cadernos Pagu, n. 24, 2005, p. 127- 152.
- FILHO, C. M. **Violência fundadora e violência relativa na cultura brasileira.** São Paulo em Perspectiva. São Paulo, v. 15, n. 2, p. 20-27, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 20 nov. 2013.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Tendências & Impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAURETIS, Tereza de. **As tecnologias do gênero.** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira.** São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MARCOS, Plínio. **Barrela.** São Paulo: Parma, 1976.
- MATOS, Marlise. **Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências.** Estudos Feministas, Florianópolis, n. 16, 2008.
- MEYER, D. E. E. **Educação e Gênero: teoria e política.** In: LOURO, G. L.; NECKEL, J. F.; GOELLNER, S. (Orgs.). Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2003, p. 9-27.
- ODALIA, N. **O que é violência?** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.
- OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do teatro brasileiro.** Curitiba: Juruá, 2000.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres, prisioneiros.** São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. In: Educação e Realidade, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SAFFIOTTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SOARES, Maria de Fátima Bessa. **Porta-vozes do "Poeta maldito"**: Gênero e Representação no teatro de Plínio Marcos. (Dissertação de Mestrado) - Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZALUAR, Alba. **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro, RJ: FGV Editora, 2004.