

## NAVALHA NA CARNE, DE PLÍNIO MARCOS: UM JOGO DE ESPELHOS FRATURADOS

*NAVALHA NA CARNE, BY  
PLÍNIO MARCOS:  
A FRACTURED MIRRORS PLAY*

**Dimas Evangelista Barbosa Junior<sup>1</sup>**  
(UNEMAT)

**RESUMO:** O presente artigo expõe uma apreciação do texto dramático *Navalha na carne* (1967), do escritor brasileiro Plínio Marcos de Barros, visando a demonstrar como a obra se estrutura num denso conflito existencial entre os personagens. A agressão que nasce dos diálogos plinianos, nessa peça, não condiz apenas à condição de extrema marginalidade social do qual os personagens provêm, mas exibe uma profunda angústia, cuja raiz permanece obscura, mas seu efeito é explicitado no combate dialogal incessante entre as criaturas dramáticas. Para aprofundar

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra - MT/ Brasil. E-mail: cba18junior@hotmail.com

nosso raciocínio, fundamentamo-nos, especialmente, nas ideias dos seguintes autores: Jean-Paul Sartre (2011), Helciclever Barros da Silva Vitoriano (2012), Paulo Roberto Vieira de Melo (1993).

**PALAVRAS-CHAVE:** Moderna Dramaturgia Brasileira; Plínio Marcos; Conflito dramático.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the dramatic text *Navalha na carne* (1967), by Plínio Marcos. We'll to demonstrate that play's structure is an intense existential conflict between the characters. The play's dialogue is aggressive because it arises from inner anguish of the characters. This existential angst makes they attack each other. We'll use the ideas of the following authors to prove our observation: Jean-Paul Sartre (2011), Helciclever Barros da Silva Vitoriano (2012), Paulo Roberto Vieira de Melo (1993).

**PALAVRAS-CHAVE:** Modern Brazilian Dramaturgy; Plínio Marcos; Dramatic conflict.

*Navalha na carne* (1967) conta a história de três personagens, cujas diferenças e visões de mundo corroboram para que haja conflitos intensos em um ato. O texto se inicia quando a personagem Neusa Sueli volta das ruas, lugar de onde exerce o ofício da prostituição, e entra no seu quarto, encontrando o personagem Vado deitado na sua cama, lendo revista em quadrinhos. Ele começa a agredi-la verbalmente, uma vez que não encontra o dinheiro que ela afirmara ter depositado no criado-mudo. Para compensar o abandono e a vida degradante, a prostituta paga pelos serviços sexuais de Vado, que lhe retribui de maneira extremamente rude, fazendo questão de afirmar o tempo todo que só a suporta por causa do dinheiro. Neusa Sueli, por sua vez, aceita resignadamente as humilhações, já que não tem autoestima.

Assim como em *O abajur lilás* (1969), *Navalha na carne* também apresenta a temática da baixa prostituição, mas a segunda obra traz

uma tonicidade existencial ao falar da mulher que, por causa da sua condição de prostituta, implora por amor e recebe apenas desprezo. Nessas duas obras, as prostitutas tentam se estabelecer frente à miséria que vivem. Porém, no caso de *Navalha na carne*, é no terreno das emoções que a protagonista Neusa Sueli quer se estruturar. Nesse solo é onde a personagem mais sente a dor do estigma de sua situação social. Aqui, observamos o conflito entre a circunstância de se prostituir e exercer o papel de mulher, resultando na reflexão de que os discriminados são, acima de tudo, seres humanos e possuem necessidades afetivas como todos.

Estabelecer uma aproximação entre *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, e *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, é inevitável, porque ambas as obras trazem a arrefecimento do humano na prostituta. Boal (1991, p. 59), ao refletir sobre o texto cênico de Dumas, diz que a peça traz uma *harmathia*<sup>2</sup> negativa e *ethos* social negativo, pois a personagem principal, apesar de apresentar condutas negativas, é aceita pela sociedade que, em contrapartida, rejeita sua única virtude, que é a de amar. Na interpretação da peça, Boal percebe que o discurso veiculado pela peça de Dumas é o de que a prostituta não terá o direito de amar, pois, se ela amar só uma pessoa, poderá perder a eficácia do seu ofício, que é dar prazer sexual a todos que puderem pagar.

Em *Navalha na carne* quase não há menção do espaço exterior ao quarto, da mesma maneira que as personagens não mencionam um passado, uma família que os apoie ou algum propósito que possuem. Essa é uma marca peculiar dos textos de Plínio Marcos: a ênfase constante no presente da ação. Principalmente nos textos da fase de Constatação (anos 1960 até meados dos anos 1970), não há fé que guie os passos das personagens, nem consciência das forças e engrenagens sociais que os abarcam. De maneira que elas acabam se perdendo na alienação, como alguém que se perde num labirinto. Acerca disso, Sábato Magaldi (apud VIEIRA DE MELO, 1993) diz que as peças de Plínio Marcos apresentam o homem como alguém que é sutilmente manuseado por potências que ignora. A violência

dos seus primeiros dramas não corresponde apenas à situação marginal/subalterna das personagens. Interpretamo-la, também, como um reflexo estético da luta do homem contra essa força desconhecida que lhe supera. Seria uma nova reconfiguração do conflito trágico do homem contra a *moira* que, desta vez, se afiguraria como o desconhecido.

A situação inicial da peça já comporta o conflito desde as primeiras réplicas entre Neusa Sueli e Vado, de modo que o choque de forças entre as personagens segue intensamente até o final, que termina sem nos apresentar uma mudança, uma transformação efetiva do primeiro estado. A obra segue numa crescente intensificação da circunstância primeira. Tensão que raras vezes se ameniza, como afirma Yan Michalski:

*Navalha na carne* é uma peça estruturada com raro virtuosismo, e que nada fica a dever, sob este ponto de vista, a muitas obras de autores estrangeiros universalmente consagrados que temos visto recentemente. O autor começa a peça em alta tensão, e leva essa tensão rapidamente ao paroxismo. Mas quando esse paroxismo chega ao desfecho, e quando achamos que a densidade da ação vai forçosamente cair, ele encontra sempre um meio de introduzir imediatamente, e com perfeita coerência a naturalidade psicológica, um novo conflito de forças (MICHALSKI, 2004, p. 98).

De acordo com Sábato Magaldi (1967), a peça se organiza de maneira concentrada, sem artifícios para estendê-la. As falas são “vomitadas” pelas personagens. As construções frasais são sintéticas, objetivas, econômicas, que ordenam um ritmo de intenso clímax, intercalado por cenas de desaforo cômico, aliviando, momentaneamente, o ânimo do leitor/espectador, mas novamente reintroduzindo o conflito. O público participa à força dessa realidade crua.

Privilegiando o acaso, o improvisado e a frustração da inércia que geram a agressão, a poética de Plínio Marcos rejeita o modelo

de peça bem-feita<sup>3</sup> da convenção naturalista (ESSLIN, 1986), que abarca um conjunto de obras com a situação inicial, o desenvolvimento, o clímax, o suspense e o desfecho bem demarcados. As obras do autor santista, pelo contrário, não apresentam uma modificação profunda da situação. Semelhantes ao Teatro do Absurdo, as principais obras do dramaturgo não caminham do “Ponto A” para o “Ponto B” e a morte não dá fechamento para o conflito. *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *O abajur lilás* e *Navalha na carne* se estruturam sob um clímax interminável e febril, sendo que o pretexto mais banal é motivo de brutalidade. Acerca da constituição do conflito dramático, David Ball afirma que essa categoria

se distingue das outras modalidades de conflito. O conflito de um romance pode ser – livre-arbítrio *versus* destino. O conflito de um poema pode ser – juventude *versus* velhice, ou a cidade *versus* campo. Mas, o conflito de uma peça situa-se entre aquilo que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo (1999, p. 49).

Se, por um lado, as peças plinianas dão enfoque ao conflito interpessoal (Eu contra os outros indivíduos), como é o caso de *Navalha na carne*, a violência que atravessa a obra também pode ser vista como resposta do indivíduo para a uma força desconhecida que sobrepuja seu caminho. David Ball (1999) ainda afirma que o personagem dramático é motivado a falar para obter aquilo que ele deseja. É por meio das falas que o dramaturgo faz saber tudo o que precisa sobre as personagens, o desenvolvimento, o tema etc. No drama, a fala deve ajudar na simulação da personificação, uma vez que os personagens dramáticos refletem um comportamento humano reconhecível na maneira como articulam a fala. Segundo Peter Szondi (2001), nesse tipo de expressão artística, o enredo incorpora um processo, envolvendo o espectador, que é deslocado para dentro da ação, possibilitando sentidos, transmitindo-lhe vivências, o que diminui a distância entre leitor/espectador e a ação simulada.

Em conformidade com David Ball (1999), devemos analisar um drama partindo da compreensão dos obstáculos que os personagens desejam ultrapassar, ou mobilizar, quando objetivam suas subjetividades através da fala. Por exemplo, quando Giro, de *O abajur lilás* (1969), aconselha as prostitutas a lucrarem pelo bem delas, o que ele quer, na verdade, é obter lucro para si próprio. Logo, o que lhe move é a ambição. Quando Paco, de *Dois perdidos numa noite suja* (1966), obriga Tonho a demorar-se no quarto onde os dois dividem as despesas, o que ele deseja é fugir da solidão. Logo, o que lhe move é o medo de encarar-se a si mesmo, face ao abandono em que vive. Paco deseja antes alienar-se dessa realidade a constatar-la e sofrer. David Ball (1999) classifica em quatro categorias fundamentais o obstáculo que, contraposto à vontade do protagonista, gera o conflito dramático: “Eu contra mim mesmo”; “Eu contra os outros indivíduos”; “Eu contra a sociedade”; “Eu contra o destino, ou o universo, ou as forças naturais, ou Deus, ou os deuses”.

Em *Navalha na carne*, o personagem Vado quer desvencilhar-se de Neusa Sueli, por isso suas palavras são ditas a fim de fazê-la afastar-se dele. Mas não o faz somente com esse propósito, pois vemos que, ao mesmo tempo em que ele a humilha, o personagem exalta suas próprias qualidades, agindo com narcisismo. Na verdade, o que ele realmente quer (e isso fica claro quando o personagem se confronta com o ardiloso Veludo) é vangloriar-se, assumir o poder. A finalidade da sua existência repousa em se autoafirmar, e uma das maneiras que o michê evidencia esse alvo é por meio do contraste que institui entre si e Neusa Sueli. A respeito da constituição do personagem Vado, Décio de Prado tece suas considerações:

Vado, o proxeneta, se teve algum dia sensibilidade em relação ao próximo, recalcou-a por completo. Representa com aplicação e habilidade diríamos profissional o seu papel de homem forte – ou seja, impiedoso –, viril – ou seja, egocêntrico –, e esperto – ou seja, safado – que, por bem ou por mal, pela lábia ou pela força, vence qualquer parada. Ele se vê e se descreve através de clichês e *slogans* sociais: é o Vadinho das

Candongas, capaz de tirar de letra qualquer jogada, que judia das mulheres para elas gamarem. A culpa não é sua se a lei do mais forte faz que os outros paguem o preço da sua superioridade. Se ele não explorasse, se não agredisse, se não jogasse com Neusa Sueli o jogo do gato e do rato, se não provasse a sua preeminência, deixaria simplesmente de existir (PRADO, 1967, p. 217).

Quando o gigolô afirma constantemente que a prostituta é feia e velha, é para reforçar sua autoimagem, porque logo em seguida ele argumenta que está perdendo tempo e mocidade ao lado dela: “Senti uma puta pena de mim. Um cara novo, boa-pinta, que se veste legal, que tem um papo certinho, que agrada, preso a um bagulho antigo” (MARCOS, 2003, p. 160). Podemos constatar que o narcisismo é um traço ideológico subordinado à estética que atravessa a construção do comportamento de muitos personagens plinianos, como afirma Melo:

A única coisa que parece comum a todas as personagens *outsiders* de Plínio Marcos, quer sejam bandidos, prostitutas, proxenetas ou subproletários, é a tendência de em algum momento fazer um elogio a si, ao seu valor, a sua crueldade, ou, simplesmente, uma autoadmiração inocente como a de Zé, o operário desempregado de *Quando as máquinas param*, alardeando sua habilidade com o toque de bola, independentemente de o seu pretense talento para o futebol estar sendo praticado com crianças na rua, como é o caso (MELO, 1993, p. 38).

Como vemos, o narcisismo parece suprir, mesmo de maneira efêmera, uma carência material ou afetiva na vida das personagens. Contudo, o narcisismo revela uma ligação imediata com a constituição do mal na sociedade. Segundo Jeffrey Burton Russel (*apud* MELO, 1993, p. 37) uma das primeiras manifestações do mal na história da humanidade é a negação da sua existência, refletida na ação que os homens têm de recusar ver a maldade dentro de si, apontando constantemente no Outro. Projetar nossa maldade e

vícios naqueles que são diferentes de nós, faz que nos alienemos, pois não reconhecemos o mal em nossos atos. Isso explica o motivo de Vado desmoralizar constantemente Neusa Sueli. Há nesse personagem, o anseio de afugentar, dos seus próprios olhos, toda sua devassidão. Por isso, ao invés de se autopunir, utiliza a protagonista como “bode expiatório”, como válvula de escape para suas frustrações. Considerando que os dois personagens se prostituem, elas são iguais. Mas o michê quer apagar essa característica em si. Assim, percebemos que o nojo que o cáften sente pela prostituta, é também o nojo que ele sente de si mesmo. Essa dinâmica alimenta a violência do personagem, por causa da decepção em tentar ocultar inutilmente sua semelhança com a prostituta. Vieira de Melo (1993) compreende o narcisismo nos personagens plinianos como uma maneira das criaturas representadas darem algum sentido para suas vidas improdutivas:

Poder e narcisismo são dois polos homogêneos de uma relação gratuita, vazia de valores humanos ou sociais, porque não conduzem à satisfação de um desejo comum a todos os párias, qual seja, o de ser igual aos que têm conduta decente na vida. O narcisismo tenta acrescentar, mesmo que ilusoriamente, algum sentido na relação estéril que vivenciam, de tal maneira que se torna natural e inerente à condição de quem tem a força e, conseqüentemente, detém o poder (MELO, 1993, p. 37).

Poder e vaidade estão intimamente ligados na obra do dramaturgo paulista. Em *Navalha na carne*, é o personagem Vado quem detém o poder da margem. E ele usa Neusa Sueli para promover sua arrogância. Em *O abajur lilás*, o poder se concentra na figura de Giro, que não mede palavras para louvar a si próprio como solidário, altruísta, mesmo que depois de um conselho aparentemente amigável, acrescente uma ameaça. Em *Dois perdidos numa noite suja*, Paco deseja transmitir uma falsa imagem de si por meio dos veículos de informação como o jornal, imagem que imporia respeito nas pessoas, por causa da crueldade dos crimes que

cometeria, e da eficácia com que ficaria impune. Em Paco, o narcisismo está atrelado a uma inocência que chega a ser infantil, de alguém que busca inutilmente dar sentido a vida vazia, sem afeto e anônima tal ingenuidade ultrapassa seu mau caráter, o que gera um *pathos* de piedade no leitor.

Em *Navalha na carne*, enquanto Vado mantiver o poder de influência sobre as demais personagens, sua autoimagem altiva será preservada. Em Neusa Sueli, ele não encontra problema algum para isso, porque ela se resigna diante das humilhações dele. Mas quando surge em cena o personagem Veludo, o poder do michê é relativizado.

Veludo é um personagem homossexual que vai limpar o quarto de Neusa Sueli no momento em que ela sai para trabalhar e enquanto Vado dormia. A fim de obter serviços sexuais de um rapaz pelo qual nutria grande desejo, o homossexual rouba o dinheiro de Neusa Sueli, causando a fúria de Vado e gerando o conflito principal em que se arma a obra. No momento em que Vado destila toda a sua desconfiança à Neusa Sueli, ela, na busca de uma explicação para o sumiço do dinheiro, lembra-se de que o faxineiro havia entrado no quarto quando ela saíra. Então, chama Veludo para prestar esclarecimentos. Quando o personagem entra no quarto é encurralado pelo casal e, com uma navalha na mão, Neusa Sueli força o homossexual a confessar o crime. Mediante a tal ameaça, Veludo confessa que utilizou metade do dinheiro para dar ao rapaz do bar, e outra metade para comprar drogas.

Nesse momento da obra, quando Vado passa a fumar as drogas que Veludo comprou, o diálogo entre os dois personagens assume uma tonalidade ambígua. Confusão que reflete a atmosfera de embriaguez gerada pela erva. Ebriedade que possibilita a suspensão momentânea dos códigos da ética heteronormativa, gerando um tipo de tensão homoerótica na conversa dos dois. Como Veludo não faz parte do terreno que Vado domina, este se utiliza da maconha para exercer influência naquele. O homossexual suplica, com

insistência, para que Vado lhe deixe fumar, mas este sempre lhe nega, até tentar manipulá-lo por meio de uma pergunta:

VADO — Gosta de fumo, é?

VELUDO — Sou tarado.

VADO — E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por quê, 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 o senhor é mau, Seu Vado.

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

Ciente do poder que o entorpecente causa em Veludo, Vado assume o controle desse prazer, utilizando-se da droga para instigar o desejo do outro, e para exercer sua autoridade: “Veludo quer apenas uma baforada e se inicia uma cena ambígua entre os dois” (MAGALDI, 1967, p. 208). O michê quer exercer poder de influência sobre o homossexual para sentir-se no domínio da situação e alimentar o seu narcisismo. Contudo, Vado pede que Veludo o respeite, mas este não atende ao seu pedido. E nem a surra que o gigolô dá no homossexual faz que o faxineiro se resigne diante da força física dele:

VELUDO — Bate mais.

VADO — Nojento!

VELUDO — Bate, seu bobo, bate.

*(Vado fica vencido, impotente.)*

VELUDO — Pode bater. A cara está aqui.

VADO — Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem-vergonha!

VELUDO — Bate em mim, machão. Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus Cristo. (MARCOS, 2003, p. 155).

Vado encontra, na resistência de Veludo, o limite do seu poder de autoridade. O personagem se sente impotente, sem forças. Se para Neusa Sueli, o personagem se afigura dominador, para Veludo se transforma em impotência. A força física do antagonista só é válida por causa do sofrimento, do medo e do respeito que ela provoca. Acerca disso, Décio de Almeida Prado (1967) argumenta que, apesar de Vado e Veludo se completarem perfeitamente, enquanto comportamento sádico e masoquista, respectivamente, isso não assegura o domínio do personagem proxeneta, uma vez que é, paradoxalmente, a conduta masoquista que faz do homossexual invencível, porque:

[...] qualquer ato de violência física ou verbal é imediatamente transfigurado por ele em dúbio prazer de natureza sexual, envolvendo o agressor, voluntária ou involuntariamente, em seu universo particular. Vado sabe como dominar Neusa Sueli, porque ela é sensível à ofensa, à ameaça, à agressão. Mas a ambiguidade sexual, psicológica e moral de Veludo deixa-o desorientado, duvidoso inclusive da própria virilidade. Ele mesmo não sabe se foi algoz ou cúmplice de Veludo, se não acabou por aceitar o jogo do adversário (PRADO, 1967, p. 217).

Veludo entra em cena e transgredir o código na relação entre a prostituta e o gigolô. Acerca desse efeito, Décio de Almeida Prado afirma que o personagem “homossexual, introduz uma nota mais acentuada de perversão física e psíquica, sentindo a necessidade de turvar e perturbar a relação relativamente simples estabelecida entre

os dois” (1967, p. 217). O faxineiro assume o posto de intermediário na relação de Vado e Neusa Sueli, que configuram a dinâmica do dominador e submisso, respectivamente.

Vado quer a todo custo exercer autoridade sobre Veludo. Porém, percebe que a agressão não é mecanismo eficaz nesse processo. Assim, vendo que a violência não seria capaz de manipular o homossexual, o jogo se altera. Agora é o michê que suplica para que o faxineiro fume o narcótico. Deste modo, se antes o poder queria se autoafirmar mediante a violência, agora o busca pelo prazer. Entretanto, Veludo, astuciosamente, não aceita fumar a erva, ação que demonstra orgulho por parte do personagem. Impossibilitado de fazê-lo ceder ao seu poder, o gigolô apela a Neusa Sueli:

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

VELUDO — Nem você me pedindo de joelhos.

NEUSA SUELI — Pelo amor de Deus, Vado, para com isso! Para com isso! Eu não aguento mais! Eu não aguento mais!

VADO — Sueli, meu amor, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda! Sueli, segura esse veado nojento. Segura ele, Sueli! Eu quero fazer ele fumar maconha. Eu quero que ele fume! Eu quero! Por favor, Sueli, segura ele!

NEUSA SUELI — É só isso que você quer, seu porco?

VADO — É só o que eu quero. Me ajuda! Por favor.

NEUSA SUELI — Eu te ajudo! Eu te ajudo!

VELUDO — Ai, ai, tenho cócegas! Ai, ai, ai! Meu Deus, que loucura! Que loucura divina! (MARCOS, 2003, p. 158).

Nesse fragmento, nota-se o desespero com que Vado implora para que a prostituta faça ocorrer sua ordem. No entanto, o homossexual começa a provocar a hegemonia masculina estabelecida no quarto: “Quem manda aqui é a galinha velha!” (MARCOS, 2003, p. 156). Esse personagem deturpa a ordem dos papéis sociais naquele quarto, sempre questionando o poder de Vado:

Há ainda uma carga subjetiva em seus atos e suas palavras que o autor manipula com visível maestria. Cite-se a mistura do prazer masoquista de afirmação de honra que há na recusa de Veludo fumar o cigarro que Vado quer impingir-lhe. Veja-se, principalmente, a ambiguidade que salta da aparente repulsa de Vado pelo homossexual – uma atração disfarçada pela surra que pretende aplicar-lhe, negando-lhe de início o cigarro (MAGALDI, 1967, p. 208).

De acordo com o seu bel-prazer, o faxineiro manipula o michê para fazê-lo voltar-se contra Neusa Sueli. Décio de Almeida Prado (1967) assevera que, em *Navalha na carne*, Plínio Marcos dá continuidade ao mesmo trabalho de prospecção iniciado em outras obras, como *Dois perdidos numa noite suja*. Nos dois textos, o autor santista nos conduz a uma dupla jornada de prospecção. Um passeio pelas esferas mais marginalizadas da sociedade e pelas camadas mais indignas, ou menos nobres, da personalidade humana, que formam um teatro da crueldade no seu estado bruto e realístico:

Sua *Navalha na carne* é intensamente verdadeira. Aquele triângulo existe com muito mais frequência do que a imaginada. Seu corte transversal naquele mundo submerso, marginalizado pela sociedade e pelo Estado, antes de ser brasileiro é universal de todas as latitudes humanas. Sua fotografia é perfeita e sem retoques. De um realismo que vai até a crueldade ao focalizar a imagem da paisagem sub-humana na sua nitidez feroz e amarga (JAFFA, 15/10/1967).<sup>4</sup>

Outra característica, ressaltada por Prado (1967), da obra de Plínio Marcos, é a maneira como palavrão é utilizado para dar as devidas particularidades subjetivas aos personagens, ou seja, como o palavrão é usado para simular um comportamento humano, uma vez que, em *Navalha na carne*, todos fazem uso de um arsenal de palavras de baixo calão, mas cada um o faz para expressar um modo de existência e um anseio pessoal. Em Vado, o palavrão e as gírias simbolizam virilidade. Em Neusa Sueli, é resultado do estado de

desespero, e como forma de reclamar contra as injustiças do mundo. Em *Veludo*, as ofensas verbais com que ele se dirige ao Outro ganham sofisticação. O que faz os personagens se assemelharem é a luta constante que promovem para defenderem suas posições, que culmina em vitimar para não ser vitimado:

O ponto de convergência entre os três é a luta feroz em torno de posições de superioridade e inferioridade, a ânsia de agredir para não ser agredido, de dominar para não ser dominado. Os processos são brutais, mas as relações pueris porque os três não amadureceram moralmente, permanecendo para sempre no estágio de egocentrismo infantil. Isolados, murados não tanto pela miséria econômica como pela abjeção moral, sofrem e descontam sobre os outros o próprio sofrimento. Os mecanismos que os movem são comuns a todos nós, mas eles, como as crianças, não sabem disfarçar: buscam a autoafirmação diretamente, através de meios estúpidos e grosseiros (PRADO, 1967, p. 218).

No que diz respeito à conformação das personagens, Sábato Magaldi (1967) afirma que elas são construídas de maneira sintética, rastejando seus sentimentos, constantemente jogados ao solo. O principal sentimento trabalhado é a tristeza, e suas diferentes derivações. Vado e Veludo são prisioneiros do vício do entorpecente. Além disso, nutrem-se de uma deprimente ilusão. Veludo pensa que o dinheiro lhe traria o afeto de um rapaz. Vado, ainda que queira transparecer uma malandragem e esperteza, é sustentado por Neusa Sueli, que não consegue ter suas pequenas ambições suprimidas. A preocupação da prostituta com os seres daquele quarto transcendem as questões do cotidiano, revelando conotação metafísica, sobre o questionamento do que é ser humano:

A condição de objeto, de criaturas exiladas no mundo (no submundo), que Sueli intui, implica uma bonita nostalgia de transcendência, que engrandece a personagem e a recusa para uma ética superior. Aliás, a

insubmissão a desvios, ressaltada no texto, já caracteriza a moralidade congênita de Sueli, não obstante o trabalho a que se dedica (MAGALDI, 1967, p. 210).

Movidas a ser agredirem reciprocamente, a peça de Plínio Marcos se aproxima bastante da peça de *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre. Essa semelhança já foi ressaltada por Décio de Almeida Prado:

Como estrutura, *Navalha na carne*, sem nenhum intuito de ironia ou menosprezo, é uma espécie de *Hui-Clos* dos pobres: três pessoas se estraçalhando mutuamente, experimentando todas as formas de agressão, dentro de um espaço fechado (1967, p. 217).

Helciclever Barros da Silva Vitoriano (2012) faz uma reflexão contundente sobre as duas peças supracitadas, no sentido de apontar-lhe as semelhanças e diferenças. Para ele, a principal característica que une as peças é a figurativização da ideia de inferno através dos personagens e do espaço. *Entre quatro paredes* é uma peça de Teatro Existencialista que trabalha com a tese sartreana “o inferno são os outros”. Máxima, inclusive, pronunciada por um dos personagens no decorrer do enredo dramático. A fábula da obra gira em torno de três personagens-defuntos que são condenados a morar em um quarto luxuoso, estilo Segundo Império, por toda a eternidade. Lugar onde irão recordar seus crimes e sofrer com o peso das suas culpas, que são fortalecidas, constantemente, através do olhar inquisidor alheio. A falta de objetos com a função de auxiliar o descanso físico dos personagens, ou ocupá-los com tarefas que remetem ao cotidiano de cada um, como camas, janelas, escovas de dente e espelhos, corrobora para que haja um estado de interminável lucidez, que, a propósito, materializa-se no fato de as lâmpadas jamais se apagarem, mantendo uma luz que chega a incomodar:

As implicações disto se revelam pouco a pouco como insuportáveis a todos os presentes no quarto. Todos perdem seus padrões de referência, especialmente os externos àquela realidade. Devem se direcionar para analisar a própria consciência, carregada de culpa e frustrações, rememorando suas angústias, ações condenáveis, e como estas repercutiram nos vivos que ainda os criticam e os condenam duplamente (VITORIANO, 2012, p. 87-88).

Nessa trama, cada personagem assume a função de vítima e de vilão, sofrendo e causando o sofrimento do outro, através do olhar que reflete a devassidão alheia:

Todos os personagens funcionam como “carrascos” mútuos num universo em clausura altamente sufocante, sendo que esta sensação também está presente em *Navalha na carne*, em que as personagens, em espaço opressor, se sufocam num jogo sarcástico (VITORIANO, 2012, p. 99-100).

Um ponto interessante demarcado por Vitoriano (2012) é a questão de como a ausência de espelhos em *Entre quatro paredes* simboliza a impossibilidade de os personagens se contemplarem, vislumbrarem o seu próprio Eu, possuir algum controle sobre sua imagem, depositar sobre si próprio o olhar piedoso, ou simplesmente manterem suas identidades ao contactá-las através do olhar interior. Apesar dessa falta, o elemento especular continua latente no texto, uma vez que o Outro assume a posição deixada pelo espelho. Barbosa (2005) afirma que retirar o espelho da peça leva os personagens a uma desorientação psicológica, um desequilíbrio de consciências, condenadas a se chocarem para sempre. Assim, a carência de reflexos é preenchida pelo olhar alheio, cheio de preconceitos e diferentes posicionamentos. Os personagens lançam os defeitos uns dos outros de maneira visceral e sem misericórdia, julgando-os sob os próprios termos.

Sanches Neto (2011), por sua vez, afirma que a presença de personagens-espelho auxilia na composição infernal da peça

sartreana, uma vez que o inferno é o lugar em que a tensão faz que cada um dos condenados se confronte com forças ocultas, escondidas dentro de si. O personagem Garcin sofre eternamente com a frustração de não ter sido o herói que sempre idealizou ser. Estelle, com a perda de importância que a sua beleza física possuía. Enquanto isso, a lésbica Inês funciona como espelho deformador para si e para os outros, devido aos seus ácidos comentários:

O inferno concebido por Sartre nada deve à noção comum de inferno, exceto quanto a ser um lugar de infinito sofrimento. Esse sofrimento, porém, não decorre de processos tradicionais de tortura, de nenhum sofrimento físico. Aquelas pessoas que não foram encerradas “entre quatro paredes” para passar por experiências que fujam, pelo horror, à nossa condição humana. Ao contrário, o inferno para elas consistirá exatamente em reviverem, pela memória, sua existência normal e cotidiana, repetindo por toda a eternidade os gestos e as atitudes que as caracterizaram no passado. Só há uma grande e essencial diferença: a morte cortou de vez o fluxo abundante e imprevisível da vida, imobilizando-as tais quais foram indefinidamente. Enquanto vivemos, persiste sempre a possibilidade de – a esperança diriam outros – de algum gesto que nos renove a personalidade. Mortos, seremos para sempre apenas a soma total de nossos atos – eis o terrível inferno de um Garcin, de uma Estela, de uma Inês (PRADO, 2001, p. 245-246).

Uma das semelhanças entre a peça de Plínio Marcos e de Sartre é a abordagem da homossexualidade configurada como intrusa na relação basicamente simples de dominador/dominado dos outros personagens. A presença do personagem homossexual vai relativizar a perenidade das posições que as outras personagens assumem nas obras. Afigurando-se como um intermediário, tanto no se refere à conduta sexual quanto no sentido de mediar, manipular a relação do casal a fim de provocar um atrito entre os dois. A presença especular, nessa obra, perde a função passiva e adota uma carga de impiedade, porque não há onde correr do inferno, que é o pequeno espaço entre eles, mais trágico que uma cela de prisão. Acerca da

transformação que o espelho sofreu de cristal passivo em objeto transmissor de mistérios sobre a condição humana, Eliza Redondo Ferreira (2001) assevera que

na antiguidade, os espelhos invadiram salões e palácios, e, de simples objetos de decoração, ornamentos a serviço da vaidade, acabaram por adquirir uma forte carga simbólica que os transformaram em mediadores entre homens e mistérios. [...] símbolos da multiplicação e da reprodutividade humana que sugere uma temida irrealidade, abrindo possibilidades perturbadoras. Ilusórios e inquietantes, esses objetos se associam ao duplo, desencadeando a angustiada experiência da metamorfose de um eu (FERREIRA, 2001, p. 24-25).

Outra questão interessante a ser destacada é a de que quando se aproxima dois espelhos face a face, os reflexos não cessam de se reproduzirem, de modo a espelhar o vazio. De igual maneira, os personagens-espelhos de Jean-Paul Sartre, refletindo-se incansavelmente por toda a eternidade, oferece-nos uma pequena visão do abismo, fragmentada em um ato dramático. Além disso, Vitoriano salienta a relação do espelho com a identidade:

O objeto “espelho”, ou melhor, as considerações sobre ele, em *Entre quatro paredes*, funcionam basicamente para demonstrar que os desejos de se olhar naquele objeto são na realidade uma busca por confirmações sobre a autoimagem ou uma desesperada luta por uma recuperação identitária. Além do objeto em si, o olhar do “outro” pode configurar-se como espelho e [...] ser o nosso maior castigo, pois não nos deixa esquecer as fraquezas recorrentemente atreladas à precária condição humana (VITORIANO, 2012, p. 93).

Essa busca identitária que as personagens da peça sartreana empreendem quando buscam no olhar do Outro a própria imagem, também ocorre na peça de Plínio Marcos, e a personagem que deixará essa procura mais evidente é Neusa

Sueli. A prostituta não busca apenas um amor que lhe traga de volta um significado a sua vida de miséria e sexo involuntário que se vê obrigada a praticar para sobreviver. Ela também procura por uma nova imagem de si mesma, autoimagem renovada que acredita poder encontrar num olhar que lhe deite a piedade e a resgate do infortúnio. Contudo, o destino, ironicamente, põe em seu caminho alguém que contraria intensamente suas expectativas. O personagem Vado apenas reafirma a autoimagem retorcida de Neusa Sueli. Esta, por sua vez, sente mais intensamente a deformidade, porque o juízo emitido pelo gigolô vem acrescido do afeto que ela nutre por ele. O personagem michê é um tipo de metonímia, de filtro canalizador de um conjunto de valores e preconceitos em que a personagem meretriz se olha e se nega. A procura que ela empreende é frustrada, pois ao invés de obter uma imagem positiva e digna de si mesma através de alguém que lhe insuffle a vontade de viver, Neusa Sueli tem seu estigma reforçado, sua ferida ainda mais retalhada:

VADO – Você está velha. Outra noite, cheguei aqui, você estava dormindo aí, de boca aberta. Roncava como uma velha. Puta troço asqueroso! Mas o pior foi quando cheguei perto pra te fechar a boca. Queria ver se você parava com aquele ronco miserável. Daí, te vi bem de perto. Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta. Essa pintura que você usa aí pra esconder a velhice estava saindo e ficava entre as rugas, que apareciam bem. Juro, juro por Deus, que nunca tinha visto nada mais desgraçado. Eu até... [...] Fiquei bronqueado. Porra, ainda tentei quebrar o galho. Pensei comigo: mas de corpo ainda é uma coisa que se pode aproveitar. E sem te acordar, tirei a coberta, tirei tua camisola, tirei tua calcinha e teu sutiã. As pelancas caíram pra todo lado. Puta coisa porca! Acho que até um cara que saísse de cana, depois de um cacetão de tempo, passava nesse lance. Pombas, que negócio ruim era você ali dormindo. Juro por Deus, nunca vi nada pior. Se não fosse o desgraçado do ronco de porca velha, eu tinha mandado te enterrar. Porra, e não se perdia nada. Me larguei. Não aguentava (MARCOS, 2003, p. 160).

Nesse fragmento, o autor santista traduz a ideia de imobilidade por meio da imagem da personagem adormecida, imóvel diante do Outro e sem consciência de sua presença. Aqui, Neusa Sueli se torna presa indefesa da consciência de Vado, que, com escárnio e repugnância, tonaliza seu relato. Os contrastes (consciência x inconsciência) e (acordado x dormindo) ajudam a compreender o processo pelo qual Neusa Sueli é “petrificada”. Plínio Marcos atualiza e dá um novo aspecto ao conceito abstrato de inferno. Tal como o procedimento empregado por Jean-Paul Sartre, em *Entre quatro paredes*, obra que mostra cada personagem a representar o inferno do outro, vemos, em *Navalha na carne*, dois elementos influírem na perspectiva literária do inferno: o espaço e as personagens, que funcionam como consciência aniquiladora da paz e provedora da condenação entre si. Acerca da violência com que o personagem Vado se dirige a Neusa Sueli, trazemos uma reflexão que Pierre Bourdieu (2012) faz sobre a constituição da mulher como ser-percebido e, por isso, submetido a uma insegurança constante:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (BOURDIEU, 2002, p.82).

A imagem de Neusa Sueli, adormecida e nua, indefesa ante o olhar inquisidor de Vado, traduz o conceito de coisificação do ser humano que torna o Outro o objeto mediante o olhar. Sob a

arbitrariedade do olhar do gigolô, Neusa Sueli deixa de ser personagem-sujeito, dona de sua própria voz, para ser, por um instante, personagem-objeto, falada por outro. O espelho adquire valor simbólico na peça, podendo ser lido como extensão do olhar do antagonista. Assim, nota-se, na obra, a inserção sutil do mito da Medusa.

De acordo com Thomas Bulfinch (2002, p. 143), a Medusa era uma bela donzela, orgulhosa dos seus atributos físicos, especialmente dos seus cabelos. Porém, porque tentou competir com a beleza da deusa Minerva, esta lhe retirou a beleza e transformou seus cabelos em cobras horrendas, tornando-a um monstro cruel, cujo aspecto era tão horrível a ponto de petrificar quem a contemplasse. Ao redor da caverna onde ela morava, havia imensa coleção de estátuas de pedras de homens e de animais que haviam arriscado observá-la. Então, Perseu, com um escudo concedido por Minerva e sandálias aladas de Mercúrio, decidiu enfrentar a Medusa. Evitando olhar diretamente para o terrível monstro, adentrou em sua caverna enquanto ela dormia, e, guiando-se pelo reflexo da criatura em seu brilhante escudo, decepou-a e prendeu sua cabeça na Égide.

De acordo com Vitoriano (2012), em *Navalha na carne*, a personagem Neusa Sueli é tipo de Medusa, mas, ao contrário do mito, quem é petrificada é a personagem, diante da própria imagem refletida no espelho, que Vado utiliza para torturá-la:

VADO — Você está uma velha podre.

NEUSA SUELI — Nojento!

VADO — Nada mais nojento que puta velha. Porra, como incomoda!

NEUSA SUELI — Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! Eu estou gasta nesta putaria!

VADO — Depois de cinquenta anos, qualquer uma se apaga.

NEUSA SUELI — Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos! Apenas trinta anos!

VADO — Mentirosa! Enganadora! Vadia velha! Mostra os teus

documentos. Mostra! Não tem coragem? Já sabia. Mentiu a idade, mas não engrupe ninguém. Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (*Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele.*) Olha! Olha! Olha!

NEUSA SUELI — Por favor, Vado, para com isso!

VADO — Olha! Olha bem! Vê! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI — Vado, por favor, para com isso! Para com isso!

VADO — Cinquenta anos! Velha nojenta! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI — Chega! Chega, pelo amor de Deus!

VADO — Olha, olha bem, velha! Bem velha! Cinquenta anos no mínimo!

NEUSA SUELI — Por piedade, Vado. Pelo amor de tua mãe!

VADO — Cinquenta anos! Fim da picada! Toda ruim. Ainda com essa meleca na cara, maquilagem e tal, engrupe os trouxas. Mas sem essa droga, deve ter bem mais de cinquenta.

NEUSA SUELI — Vado, chega! Por favor, chega!

VADO — Olha bem! Olha bem! Velhota! Coroa! O Veludo tinha razão. Galinha velha! Vamos ver sem essa meleca quantos anos tem.

(Vado tira o lençol da cama e o esfrega no rosto de Neusa Sueli.)

NEUSA SUELI — Não, Vado! Não! Por favor, não!

VADO — Cem anos! Cem anos ou mais! Quanta ruga! Que cara amassada! Que bagaço!

NEUSA SUELI — Para! Para com isso!

(Vado pega o espelho e faz Neusa Sueli olhar-se nele.)

VADO — Vê, puta, quanta ruga!

NEUSA SUELI — Chega! Chega! Chega! Não aguento mais. Chega!

VADO — Chega mesmo! Chega mesmo! Mesmo! Sou um cara boa-pinta, não vou perder minha mocidade ao lado de um bagaço.

(MARCOS, 2003, p. 164-166).

Nesse fragmento, observa-se que o elemento mitológico da Medusa é insinuado no estado simbolicamente “petrificado” da protagonista diante da própria imagem refletida no espelho que materializa a visão, o olhar do gigolô. O estado de espírito imobilizado da personagem apresenta-se como uma nova configuração da representação mitológica da “estátua de pedra”, a fim de delinear a extrema desilusão a que a meretriz é acometida. Desengano que míngua qualquer esperança em elevar-se da infeliz

condição em que se encontra, pois o olhar lúcido e agressivo de Vado acaba por torná-la um objeto condenado a sua imutabilidade.

É importante notar o artifício do espelho no processo de coisificação de Neusa Sueli, uma vez que Vado não olha diretamente para a prostituta, porque se talvez ele o fizesse, ela poderia lhe apontar os defeitos. Então, o que se tem na cena é o julgamento de uma personagem, e a escamoteação de outra: “quando duas pessoas se medem pelo olhar, é inevitável que uma tente paralisar a outra, apossar-se da liberdade da outra. O ser-para-outro é estruturalmente conflituoso”. (SILVA, 2004, p. 189).

A cena em que Vado obriga Neusa Sueli a se olhar no espelho traz a noção de tortura infernal. Mas essa tortura é mais subjetiva do que corporal, como no inferno concebido na Idade Média. O personagem emprega o espelho para agonizá-la. A imagem refletida da protagonista apresenta a miragem da existência aprisionada no objeto de vidro, porque este é usado com o fim de apresar, de diminuir o ser, ao invés de elevá-lo. A respeito disso, Bachelard (1998) diz que o espelho d’água possui uma diferença crucial que o separa do espelho de vidro, porque enquanto aquele pode ser transposto, atravessado (como o fez Narciso), este jamais o será, uma vez que o espelho de vidro aprisiona a imagem.

Ao mesmo tempo em que Vado aproxima a personagem da sua própria imagem, ele a distancia de si mesma, uma vez que o acordo dialógico entre os dois olhares, entre as duas consciências, faz que a consciência da prostituta seja anulada para que a do michê seja consolidada. Tornando por fazê-la compreender a sua própria miséria, quando ela diz “estou perdida”. Assim, já que a protagonista não conquistou o amor e a dignidade, ela se contenta em satisfazer-se pelo sexo e por constituir-se objeto de desejo de Vado, que lhe rejeita novamente:

Ao insultá-la e destrató-la, Vado funciona como agenciador do *pathos*, fomentando a empatia e a piedade em relação à personagem, pois a

prostituta se vê pelo olhar e pelo discurso do cafetão. Seguindo esse pensamento, faz sentido a comparação feita por Sábato Magaldi com *Hui Clos*, pois tanto na peça de Jean-Paul Sartre quanto na de Plínio Marcos, o personagem encontra seu “inferno” no olhar do outro, pelo confronto com imagens negativas que lhe são impostas (LIMA, 2005, p. 218).

A cena em que Vado humilha Neusa Sueli pode ser vista sob dois ângulos. O primeiro, e o mais aparente, é o do jogo de dominação e dominado em que o michê coisifica a prostituta em nome do triunfo da sua consciência, do seu olhar. Contudo, Sartre nos orienta que uma consciência jamais predominará plenamente sobre a outra. Talvez isso explique a violência do michê: apesar de humilhar e destratar ao extremo a personagem, Vado sabe que a presença dela jamais será minguada da sua vida, não importando o quanto de asco ele a veja. Sabendo-se impossibilitado de livrar-se dela enquanto parte do seu *eu*, ele, inutilmente, dá início a uma crescente agressão. O segundo paradigma, estrutura-se sob a sutil projeção que o gigolô transfere da sua esfera pessoal, interior, no momento em que destrata violentamente a protagonista. Em conformidade com Vitoriano (2012), a exposição de Neusa Sueli no espelho é mera comprovação da realidade inescapável da personagem. Num primeiro instante, a aflição do episódio parece agredir apenas a situação corporal abatida de Neusa Sueli. Contudo, a angústia dessa cena atinge também Vado, que demonstra pressa em sumir daquele quarto, porque o cáften se vê através da decrepitude da prostituta, identificando-se como um componente daquele contexto de decadência. Escamoteando sua presença, o michê ordena a prostituta a se vislumbrar no espelho, já que ele não o faz:

Como notamos, os espelhos em *Navalha na carne* exorbitam a realidade, mas servem acima de tudo para reafirmá-la, quer dizer, a condição de cada personagem é normalmente fixada por eles mesmos, ainda que lutem para mudar os rumos de suas próprias histórias. Os espelhos

funcionam como essa verdade inescapável, mesmo que Vado, Neusa e Veludo busquem incansavelmente outras coisas que não sejam as suas ruínas existenciais (VITORIANO, 2012, p. 123).

É importante salientarmos que a violência em Plínio Marcos tem caráter fortemente estético, porque não funciona apenas como elemento de verossimilhança da situação cruel dos marginais representados. A violência, na peça, é uma das respostas estéticas à vida de tédio e nulidade a que se encontram as personagens plinianas que, sem passado e sem futuro, confundem suas vidas com o nada e usam a agressão como escapismo, descontando sua angústia no outro:

A violência no teatro de Plínio Marcos [...] tem profunda conotação estética, estendendo suas raízes teóricas tanto no Teatro do Absurdo quanto na filosofia sartreana, quando a existência confunde-se com o nada e o individualismo gradualmente transforma-se em escapismo contra as frustrações sociais. É preciso dizer também que essas tendências não eram invenções nossas, mas um movimento intenso de rebeldia que se estendia pelo mundo e estava presente, inclusive, no discurso do movimento *hippie*, que aparentava ser a expressão contrária a todo o individualismo reinante (1993, p. 42).

No final da peça *Entre quatro paredes*, o personagem Garcin pronuncia a seguinte frase: “pois bem, continuemos”, sintetizando toda a carga fatídica do ser humano impossibilitado de sair do circuito fechado. Interessante salientar a semelhança das últimas palavras dessa personagem, com as de Bereco, da peça de Plínio Marcos, *Barrela* (escrita originalmente em 1959, mas reescrita em 1980): “É, mais um dia”. Essas frases carregam, sob o falso aspecto de trivialidade, forte carga trágica. De igual maneira, trazemos, a essa aproximação, a expressão desistida com que Neusa Sueli come um sanduíche e olha o vazio “prosaicamente”, ao final da peça. É a expressão estética da experiência humana no vácuo. A nugacidade,

o fastio e a falta de esperança alcançam graus extremos no homem horrorizado por duas grandes guerras, pelas falácias totalitárias, culminando numa perda dos paradigmas passados. Desilusão e resignação. É o congelamento do homem face às atrocidades humanas: um espelho no qual ele se vê e se nega.

## Referências

BACHELARD, Gastón. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALL, David. **Para trás e para frente**: uma guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARBOSA, Sidney. “*Hui Clos* de Jean-Paul Sartre: o duro olhar do outro no teatro existencialista”. **Revista Reencontros** (PUC-SP), São Paulo, n° 10, p. 163-182, junho, 2005.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BULFINCH, Thomas. **O livro de Ouro da Mitologia** (a Idade da Fábula): História de Deuses e Heróis. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 26ª Edição, 2002.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FERREIRA, Eliza Redondo. **Espelho de papel**: um espelhamento entre Machado e Tchekhov. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) UNESP Araraquara/São Paulo, 2001.

LIMA, Rainério dos Santos. **Inútil pranto para anjos caídos**: Mimeses e representação social no teatro de Plínio Marcos. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura: Tradição e Modernidade) João Pessoa – Paraíba, 2005.

MICHALSKI, Yan. A navalha na nossa carne, 1967. In: **MARCOS, Plínio**. Sítio oficial. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acessado em

10/01/2012, às 18 horas.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. “Navalha na carne”. (Crítica de 1967). In: PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo: Crítica Teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANCHES NETO, Miguel. O inferno segundo Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 6ª Edição, 2011, p. 9-21.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 6ª Edição, 2011.

SILVA, F. L. **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIEIRA DE MELO, Paulo Roberto. **Plínio Marcos: a flor e o mal**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993. (Tese de Doutorado).

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. **Navalha na carne, Entre quatro paredes: imagens especulares e infernais**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

## Notas

<sup>2</sup> De acordo com Patrice Pavis, em *Dicionário de teatro*, a *harmatia* era, na tragédia grega, o erro de julgamento e a ignorância que provocavam a catástrofe: “o herói não comete uma falta por causa de ‘sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu’” (ARISTÓTELES apud PAVIS, 1999, p. 191). Segundo Vernant (1972, p. 38 apud PAVIS, 1999, p. 191), “a *harmatia* é concebida como ambígua: com efeito, ‘a culpabilidade estabeleceu-se trágica entre a antiga concepção trágica religiosa da falta-mancha, da *harmatia*, moléstia do espírito, delírio enviado pelos deuses, gerando, necessária porém involuntariamente, o crime, e a concepção nova em que o culpado, *hamartón* e, sobretudo, *adkón*, é definido como aquele que, sem ser obrigado a isso, escolheu, deliberadamente, cometer um delito”.

<sup>3</sup> “Historicamente situada, a peça bem-feita descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada; torna-se sinônima de peça cujos cordéis são

suficientemente grossos e numerosos para serem repertoriados” (PAVIS, 1999. p. 281).

<sup>4</sup> Trecho de crítica disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-riovanjafa.htm>>. Acessado em 19/07/2014.