

**“ME MATA, MEU HOMEM!”:
VIOLÊNCIA E SEXUALIDADE EM *NAVALHA NA CARNE***

**“ME MATA, MEU HOMEM!”:
VIOLENCE AND SEXUALITY IN *NAVALHA NA CARNE***

Rainério dos Santos *LIMA* (UFOPA)

Resumo: Esse artigo analisa a peça *Navalha na carne*, do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos, com foco no vínculo entre violência e sexualidades que define as relações intersubjetivas entre os sujeitos ficcionais. Parte-se das considerações de Peter Szondi sobre “a peça de um só ato” e do drama de confinamento para se entender as relações de poder entre os personagens do drama. Marginais do *lumpen*, os três personagens de *Navalha na carne* – Vado, Neusa Sueli e Veludo – se caracterizam como sujeitos marcados pela violência, pelas sexualidades e pela sociabilidade degradada, cujas ações exteriorizam os traumas de vida e estabelecem um perverso jogo de poder e de exploração mútua.

Palavras-chave: Violência. Dramaturgia. Plínio Marcos.

Abstract: This paper analyzes the play *Razor in the flesh* by Brazilian playwright Plínio Marcos, focusing on the link between violence and sexualities that define the intersubjective relationships among fictional subjects. The paper begins with Peter Szondi's considerations about the "one-act play" and the drama of confinement to understand the power relations between the characters in the drama. Declassed people of lumpen, the three characters of *Razor in the flesh* - Vado, Neusa Sueli and Veludo - are characterized as subjects marked by violence, sexualities and degraded sociability, whose actions exteriorize the life traumas and establish a perverse game of power and mutual exploitation.

Keywords: Violence. Dramaturgy. Plínio Marcos.

“É bom mergulharmos, de vez em quando, no lado tenebroso da existência”.
Hjalmar, em *O pato selvagem*, de Henrik Ibsen

“Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”
Susan Sontag, *Contra a interpretação*.

Un quart d’heure

Montada em 1967, *Navalha na carne* consagrou Plínio Marcos na dramaturgia brasileira moderna, repercutindo positivamente em sua carreira artística, tanto que Décio de Almeida Prado a considerou uma espécie de “*Hui clos dos pobres*” em alusão ao texto dramático de Jean-Paul Sartre (*apud* VIEIRA, 1994, p.76). No drama do filósofo francês, os personagens Inês, Estelle e Garcin, depois de mortos, estão condenados a um presente eterno, vivenciando o inferno ao se espelharem no olhar do outro (SARTRE, 2005). Do ponto de vista

formal, o texto de Plínio Marcos assemelha-se à peça do filósofo existencialista. O conflito psicológico baseado no jogo de espelhos e a organização espacial do drama de confinamento aproximam *Hui clos* das relações intersubjetivas e das motivações psicológicas que os três personagens da peça de Plínio Marcos – a saber, Veludo, Vado e Neusa Sueli – estabelecem entre si. Entretanto, para entender melhor essa comparação convém partirmos da noção formal da peça de um só ato.

Segundo Peter Szondi (2001), com a crise da forma do drama no século XIX, entre as tentativas de salvar o gênero, houve o uso da peça de um ato só na qual os fatos dramatizados se concentrariam em acontecimentos anteriores à *catástrofe*. Com a quebra do diálogo, meio de expressão próprio do drama, em decorrência da necessidade de representar os processos sociais que a forma de origem burguesa não teria mais como configurar, há também a urgência de tratar artisticamente de personagens cada vez mais isolados que, ao invés de manterem relações intersubjetivas, fechavam-se na intrasubjetividade, no isolamento propício à reflexão monológica. Com os personagens extremamente interiorizados, não poderia haver ação transgressora, a subjetividade não se exteriorizaria de modo a gerar uma “ação”, os personagens não poderiam, portanto, superar as condições hostis do mundo objetivo. Ao invés, se perderiam em reflexões interiores.

O uso pelos dramaturgos da peça de apenas um ato seria uma forma de mimetizar a impotência do homem moderno que, ao invés de grandes feitos heróicos e honrosos, está preso em cenas curtas, cotidianas e banais. “Uma cena, um ‘*quart d’heure*’, parece ser o tipo de peça teatral adequado para os homens de hoje”, afirma Strindberg em 1889 (*apud* SZONDI, 2001, p.110). Seguindo o modelo da cena dramática, a moderna peça de um só ato seria uma parte do drama que se projetaria como totalidade do texto teatral, e teria como ponto de partida a situação e não a ação dramática e nem a tensão das relações intersubjetivas com fins opostos. Na argumentação do filósofo húngaro, “uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na sequência” (*ibid.*, p.110). Obedecendo a esse imperativo formal, a peça de um só ato se definiria como própria para expressar o “drama do homem sem liberdade”. O homem impotente, impossibilitado de lutar pelos seus objetivos, lançaria o texto para a focalização apenas de “situações”.

Todavia, o conflito voltaria à forma do drama burguês quando os personagens, mesmo isolados, são obrigados a confrontarem-se confinados em pequenos espaços. Esse imperativo faria com que a tendência ao monólogo, ao silêncio e à fala intrasubjetiva seja contida, forçando

os personagens ao diálogo com e para o outro, restaurando as relações intersubjetivas. São textos dramáticos nos quais a unidade de lugar circunscreve a peça em espaços definidos, fechados, forçando os personagens a confrontarem-se como em “uma prisão”, “uma casa aferrolhada”, “um esconderijo”, “ou um posto militar isolado” (*ibid.*, p. 117). Os homens isolados, “cujos discursos fazem ferida no confinamento do outro”, seriam obrigados a falar, “o discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à replica” (*ibid.*, p.114). Entre os dramaturgos que produziram nessa linha, estariam Strindberg (*A dança da morte*, 1901), Jean Paul Sartre (*Hui clos*, 1944) e Frederico Garcia Lorca (*A casa de Bernarda Alba*, em 1936), podendo ser analisados também como “dramas analíticos” ou “dramas subjetivos”.

Esse diálogo com a tradição da peça de apenas um só ato, própria da representação de personagens sós e isolados, levou os críticos a compararem *Navalha na carne* a *Hui-clos*, inclusive, localizando no conflito uma “strindberguiana ‘batalha cerebral’” entre os personagens (ANDRADE, 2013, p.241). Essa filiação encontra ainda ecos e se mantém presente em pesquisadores contemporâneos, compreensível se considerarmos que August Strindberg, a quem Plínio Marcos é comparado por Welington Andrade (2013), seria o dramaturgo da “psicologia dinâmica”, capaz de combinar uma temática de origem naturalista a lutas de classes e de gênero, com personagens bem delineados subjetivamente, cujos conflitos interiores são exteriorizados para o embate destrutivo contra a sociedade.

Claro que não podemos afirmar que *Navalha na carne* é uma típica peça de um só ato, tal como delineada por Peter Szondi, na qual os personagens fragmentados estão impossibilitados de agir e caem na solidão da reflexão monológica. Muito menos devemos defender sua posição enquanto peça que dramatiza o conflito de sujeitos que são obrigados ao confinamento com outros indivíduos e, por isso, desembocam inevitavelmente na agressividade mútua. Contudo, urdida em um só ato, seria melhor definir *Navalha na carne* como um “drama de um ato só”, de ação linear e com extrema unidade de lugar e de tempo, que tem como eixo da ação dramática o conflituoso jogo de violência, sexo e poder entre três personagens oriundos do *lupanar*, da zona de prostituição e do crime. *Navalha na carne* é composta por personagens que, em ação, revelam agudos conflitos internos, que são exteriorizados através da violência contra os seus iguais, impossibilitando uma convivência harmoniosa. São personagens que convivem baseados em estranhas relações de parasitismo e de exploração do semelhante, mas que não deixam de serem explorados também.

“Adoro esse nome: Neusa Sueli.”

Em *Navalha na carne* o desenrolar dos fatos revela as relações, a hierarquia e as estruturas de poder na marginalidade, no *lúmpen*, espaço simbólico e socialmente problemático, onde o mínimo de afeto e satisfação sexual é barganhado como mercadoria. Jurandir Freire Costa (1994, p.98) afirma que no gueto, como no *lúmpen*, reina “o mercado do orgasmo”, “o lugar do gozo” sendo “o corpo do outro”, nem que, para isso, o outro seja violentado e desmoralizado durante o ato erótico. Na trama de *Navalha na carne*, percebem-se claramente as relações mercadológicas impregnando e mediando os processos sociais, as relações intersubjetivas e reificando a todos, transformando os sujeitos ficcionais em coisas e em objetos que podem ser mercantilizados. Neusa Sueli, a prostituta, pelo próprio imperativo da profissão, vende seu corpo e sua sexualidade aos clientes que a abusam e exploram. Sendo que, ao redor da prostituição existem os policiais que extorquem as mulheres pegando “caixinha”. Para Neusa Sueli, a afetividade sincera deveria vir de “seu homem”, na verdade um proxeneta do qual é dependente emocionalmente a ponto de suportar maus tratos.

Neusa Sueli é caracterizada pela profissão e pela relação de submissão e dependência emocional que estabelece com Vado, caracterização esta revelada nas suas reações em diversos momentos do drama. Mesmo quando Vado começa a destratar-la, Neusa ainda o chama carinhosamente de “meu bem”, importando-se com a saúde do rufião, dando a entender que seria comum Vado tomar atitudes violentas contra a mulher. A submissão de Neusa Sueli ao cafetão é latente, pois, mesmo depois de espancada, ao invés de enfrentá-lo ou até mesmo abandoná-lo, ela rapidamente suspeita se não seria intriga de outra mulher, se “a vadia lá do 102” não estaria tramando para Vado espancá-la (MARCOS, 2003, p.139).

A internalização da violência sofrida diariamente e a fragilidade diante de um meio social hostil, configuram uma subjetividade violentada e combalida que formará discursos e exteriorizará ações que neguem sua condição social, fazendo com que Neusa procure respostas das atitudes violentas do cafetão não na própria relação erótica degradada, mas na “mulher do 102”. O que motiva esse comportamento é o medo de perder o homem em que ela imagina encontrar segurança e fidelidade, sendo capaz, para isso, de ameaçar cortar o rosto da outra com gilete. Para os códigos femininos na prostituição, adotados convenientemente por Neusa Sueli, mais vergonhoso do que apanhar de “seu homem”, o que seria normal, é ser “corneada por uma

jogada-fora” (*ibid.*, p.140). Se isso acontecesse, a culpa não seria do parceiro explorador, mas da concorrente, como se apreende de uma de suas falas, após ser espancada por Vado:

NEUSA SUELI – Aquela filha-da-puta [a mulher “do 102”] te enrolou, eu sei. Ela fez assim com o macho da Mariazinha. Caguetou pra ele que ela estava se escamando na viração porque estava prenha. O cara foi lá e malhou a Mariazinha. A coitada até abortou de tanta porrada que levou. Depois, enquanto a desgraçada se danava no hospital, o sacana ia na leve com a grana da cadela do 102. Também, a Mariazinha é uma trouxa. Saiu do hospital e aceitou o miserável do homem dela de volta. (MARCOS, 2003, p.140).

No discurso de Neusa Sueli notamos as razões do isolamento das mulheres prostitutas: a necessidade de afirmar-se não se faz contra os cafetões, contra as classes hegemônicas, os clientes, ou contra as instituições governamentais, mas contra as demais da mesma categoria profissional. Ameaçada constantemente pela perda de “seu homem” para outra prostituta que pague melhor e que seja mais nova, pela ameaça de espancamento e de doença venérea, Neusa Sueli elabora uma fantasia de companheirismo conjugal que justifique a real condição subalterna. Para tanto, constrói valores éticos e morais que a diferenciam do mundo marginal, filiando-se a anseios próprios da sociedade burguesa a qual desejava pertencer. A personagem, embora seja prostituta, mascara-se de valores morais que realmente não são adequados ao seu meio de convivência. Nos valores reinantes no *lúmpen*, a prostituta não deveria ter escrúpulos sexuais, estando sempre disponível a todas as situações eróticas. Entretanto, Neusa Sueli ainda deseja, embora pagando, manter com Vado uma vida conjugal à maneira da família tradicional burguesa.

A permanência dessa concepção de moralidade e de uma ética burguesa em Neusa Sueli revela-se contraditória em relação ao universo representado. A primeira manifestação dessa característica da prostituta é o repúdio ao uso de drogas por parte do cafetão e o receio de desagradar Dona Tereza, patroa de Veludo, que “não gosta de bagunça” na pensão. A segunda é, então, a surpreendente moralidade sexual. Neusa Sueli recusa-se a participar na coação de Vado contra Veludo, ao julgar que aquele, movido pelo alucinógeno, gostaria de um *ménage à trois*. E por último, Neusa Sueli perde o controle da situação e do “seu homem” para Veludo, que passa a manipular a agressividade de Vado de modo a colocá-lo contra ela. Essa moral de Neusa Sueli – que sonha com a saída da zona – é diferenciada da moral dos demais sujeitos do *lúmpen*, construída em um código determinista segundo o qual uma prostituta não poderia recusar nenhum tipo de atividade sexual:

VADO – E eu nunca pensei que você fosse tão chata.
NEUSA SUELI – Não sou é descarada.

VADO – Vai ser freira, então.
 NEUSA SUELI – Eu tenho moral.
 VADO – Depois de velha, até eu.
 NEUSA SUELI – Velha, não! Eu só tenho trinta anos.
 VADO – De puteiro?
 (MARCOS, 2003, p.159).

Diante dos demais componentes da zona, as recusas de Neusa Sueli sugerem alguns traços de dignidade que a distinguem e a enobrecem. Não se pode esquecer que o diferente é considerado pelos demais sujeitos como alguém que não comunga dos mesmos valores éticos aceitos coletivamente na vida social e, nesse sentido, tem chances maiores de romper tais valores vigentes – mesmo que a legislação da comunidade seja especificamente a permissividade. Por outro lado, a individualização da personagem prostituta no *lúmpen* não é plena. A prostituta, pela profissão, está sujeita às relações de poder nas quais está inserida, os obstáculos que ela enfrenta mostram-se como agenciadores de uma trajetória cerrada e determinista: Neusa Sueli está em tensão com as outras prostitutas, com os clientes e com o próprio cafetão; está em tensão com os policiais que, ou a subornam, ou a prendem, e está em tensão e competição com os gays. Neusa Sueli está à mercê de uma rede de dificuldades e de obstáculos que coordenam a vida das classes subalternas na sociedade moderna, encontrando-se socialmente condenada a uma existência que não autoriza saídas. Na dissociação entre esses dois pólos – o determinismo da trajetória da prostituta e o seu caráter diferenciado que rejeita os valores sociais do *lúmpen* – é que o drama fará a sua vítima.

Vado, de modo diferente, está completamente ajustado a essa sociabilidade mediada pelas relações econômicas. Na hierarquia que se estabelece na zona de prostituição, parece apropriado à ordem e à ética desse meio que o homem, o cafetão, com o ideal de masculinidade viril e violenta, mantenha os demais submissos ao seu controle. A sua malandragem é completamente diferente daquela que caracteriza o tradicional malandro na sociedade brasileira, sujeito perito em equilibrar-se entre o morro e o asfalto. Silviano Santiago (2004) observa que o malandro do samba seria um “ser de fronteira”, cuja capacidade de transitar “entre o morro e a cidade e entre as classes sociais” demonstraria sua importância na mediação social e, pelo mesmo motivo, esse tipo social seria “capaz de armar confrontos e sofrer a violência da repressão” (SANTIAGO, 2004, p.146). De modo diferente, na ficção teatral de Plínio Marcos, o malandro é o criminoso, esperto e oportunista, que domina as formas de vida e de sobrevivência na zona, espaço urbano marcado pela violência.

Em verdade, Vado representa o mau caráter de homem sem escrúpulos que explora os mais fracos. Vado considera-se malandro por ser o “Vadinho das Candongas”, sujeito capaz de

“tirar de letra” qualquer outra pessoa de modo fácil. Segundo Vado, ele teria “malandragem para dar e vender” e não faltariam mulheres interessadas em lhe dar dinheiro para tê-lo como cafetão. Na sua lógica, que reflete os estreitos códigos da relação homem-mulher no *lumpen*, a norma é que “mulher que quer se bacanear com cara linha de frente como [ele] tem de se virar certinho” (MARCOS, 2003, p.144). O malandro representado por Vado, nesse sentido, não é o malandro tradicional, e sim, é muito mais um parasita que não titubeia na iminência da troca de vítima, estabelecendo relações de exploração com as prostitutas, que também o deixam dependente delas. Ironicamente, lembrando Walter Benjamin (1989, p.166), ao se vender a uma ou várias prostitutas, o cafetão também se torna mercadoria, na medida em que depende do ganho daquela a quem estiver vinculado.

Um aspecto importante na caracterização de Vado é o modo como mantém o poder e o controle dos subalternos pelo manejo da linguagem, para a preservação da imagem socialmente construída de homem viril, dominador da própria sexualidade e de habilidades para lidar malandramente com as pessoas. A afirmação da identidade do cafetão, a caracterização que influencia sua volição a ser exteriorizada nas ações violentas e nas relações intersubjetivas faz-se pelo mascaramento social de suas fraquezas, ao assumir posturas e signos semiológicos de identificação social que o permitam manter a positividade de sua imagem. Essa caracterização também se afirma no uso depreciativo da linguagem agressiva e violenta para com Veludo e Neusa Sueli, de maneira a controlar as suas vontades. Sobre Veludo, Vado insulta-o de “filho-da-puta”, de “veado nojento”, de “veado de merda”, marcando verbalmente, a partir da sexualidade, características animais ao camareiro, arrancando-o da condição de sujeito humano e inferiorizando-o, de modo a deixá-lo sempre em um patamar inferior na arbitrária hierarquia que estabelece. Com Neusa Sueli, no início do drama, Vado a insulta de “vaca”, de “filha de uma cadela”, “nojenta”, “porca”, enquanto torce seu braço para trás violentamente. Na sequência, Neusa Sueli será insultada como “galinha velha”, “puta sem calça”, “puta sem-vergonha”, etc., objeto descartável e desprezível, de pouca utilidade, que não seja dar dinheiro ao cafetão.

Veludo, fazendo franca oposição à Vado, é caracterizado principalmente pelo comportamento erótico estereotipado e sua entrada é essencial ao conflito que direcionará a sorte de Neusa Sueli. Antes de aparecer em cena, Veludo é apresentado com características afetadas, afeminadas, como sendo “doido por enxame”, por confusão, sendo comum ele apelar para “a cana”, a polícia. O trecho abaixo delinea objetivamente a caracterização de Veludo em latente oposição a Vado:

VELUDO – (*Na porta do quarto.*) Chamou, Neusa Sueli?
 VADO – Entra, bichona.
 VELUDO – Com licença.
 (*Veludo entra.*)
 VADO – Vai entrando, seu putto.
 VELUDO – O senhor está aí, seu Vado.
 VADO – Estou, sim.
 VELUDO – É o senhor que quer falar comigo, ou é a Neusa Sueli? Adoro esse nome: Neusa Sueli.
 VADO – Fecha a porta e deixa de frescura.
 (MARCOS, 2003, p.146)

Em um primeiro momento, a hierarquia que coordena as relações de poder na marginalidade, imposta pela violência, relega Veludo para o último degrau de imoralidade, distanciado de uma condição humana digna, ao contrário de Vado que incorpora um malandro que não tem escrúpulos para bater tanto na mulher que o sustenta, quanto em alguém que, no seu entendimento, está em condição subalterna. A verossimilhança e a conveniência na caracterização de Veludo modulam a identidade homoerótica desse personagem como devedora do que Jurandir Freire Costa (1992), a partir de Susan Sontag, chama de subcultura *camp* – um comportamento estereotipado, exagerado e escandaloso de homossexuais que assumem atitudes ambíguas e linguagem própria direcionada para confrontar os preconceitos de heterossexuais (COSTA, 1992, p.94). Esse dado se complica nas relações de poder e nos conflitos em disputa no *lúmpen*. Não é apenas por serem hóspedes e Veludo empregado do hotel que o camareiro chama o cafetão de “Seu Vado”. Se assim o fosse, Veludo não demonstraria tanta intimidade com Neusa Sueli, chamando-a de “Neusinha” e confidenciando que estava desejoso do rapaz do bar. Além disso, Veludo afirma que não vai ao quarto de Neusa Sueli “fofocar” por causa da presença de Vado, demonstrando uma relação amigável com a prostituta. A mulher, também, não aconselharia Veludo a assumir a falta cometida – o furto do dinheiro – de maneira carinhosa, chamando-o, inclusive, pelo feminino: “Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho. É pro seu bem querida” (MARCOS, 2003, p.151), definindo com clareza as identidades femininas, da mulher e do homossexual, em tensão com o etos masculino.

Todavia, mesmo diante dessas intimidades, a prostituta fica do lado de Vado, de “seu homem”, ajudando-o na tortura de Veludo para que este confesse o furto. Tanto que a identidade feminina adotada por Veludo é usada como motivo de acirramento do conflito: em certo momento do drama, Neusa arranha o rosto de Veludo, que reage, gritando que, fisicamente, ele poderia lutar contra a prostituta, pois sendo ela mulher, estaria brigando igualmente, com o mesmo potencial belicoso. Anteriormente, ele já havia gritado com Vado, contrapondo-se femininamente à violência do cafetão: “Por que você não faz isso com um homem, seu nojento”

(*ibid.*, p.149). Veludo, com a identidade estigmatizada no *lumpen*, vê-se socialmente como uma pessoa entre o mundo da masculinidade violenta da marginalidade e o mundo feminino da prostituição. Além disso, a caracterização de Veludo é tecida como sábio conhecedor das regras que regem a sociabilidade no *lumpen* e a manipulação dos interesses nos densos conflitos, conhecimento obtido na experiência constante do tratamento com homens criminosos e violentos.

Ménage à trois

Podemos dividir a trama de *Navalha na carne* em três ciclos de violência. O primeiro corresponde ao conflito entre Vado e Neusa Sueli, o segundo ocorre entre Vado e Veludo e o último retornará para Neusa Sueli e Vado. Estruturalmente, no primeiro ciclo, há a exposição do conflito entre Neusa Sueli e Vado, realçando os traços iniciais de caracterização dos agentes; no segundo ciclo, há o acirramento da contenda com a entrada de Veludo no palco; no terceiro, a tensão e os interesses opostos entre Neusa Sueli e Vado tornam-se irreconciliáveis e caminham para o desenlace. Usaremos metodologicamente esses ciclos na abordagem do drama em questão.

O conflito intenso no início do texto serve, como frisou Paulo Vieira (1994, p.51), para estabelecer e manter o interesse da recepção logo às primeiras cenas. Quando o leitor já foi apresentado ao tipo de relacionamento parasita que une Vado e Neusa Sueli, tomamos conhecimento do motivo pelo qual Vado espancou-a na abertura da peça: por não ter encontrado o dinheiro comumente deixado pela prostituta. Esse fato é revelado de modo agressivo, com Vado forçando a prostituta a assumir verbalmente as devidas funções no *lumpen*:

NEUSA SUELI — Está na lona?
 VADO — Eu estou duro! Estou a nenhum! Eu estou a zero! A zero, sua vaca!
 NEUSA SUELI — E a culpa é minha?
 VADO — Vagabunda. Miserável! Sua puta sem calça! Quem tu pensa que é? Pensa que estou aqui por quê? Anda, responde! [...]
 NEUSA SUELI — Eu sei... Eu sei...
 VADO — Sabe, né? Então diz. Por que eu te aturo?
 NEUSA SUELI — Poxa, Vadinho, eu sei...
 VADO — Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que te arrebente. Por que eu fico com você?
 NEUSA SUELI — Por causa da grana.
 (MARCOS, 2003, p.142-143)

A reiteração do código mercadológico que rege a relação cafetão-prostituta afirma discursivamente a condição abjeta e o estado de dominação pela força ao qual Neusa Sueli está submetida. Saliente-se, desde já, que o jogo de espelhos presente nessa cena vai ser uma

estratégia estética desencadeadora da trama. De fato, a reiteração da pergunta de Vado e a exigência da repetição exaustiva da resposta por Neusa Sueli – “por causa da grana!” – define o vínculo afetivo e sexual, de notável verossimilhança, como relação de consumo. Sem dinheiro não há sexo nem companhia para aplacar a solidão e a melancolia. Estigmatizada socialmente pela sua profissão, pela força do determinismo social, embora Neusa Sueli possua todos os homens que possam pagar pelo valor do sexo, não aprofunda relações sentimentais com ninguém em especial. É possuída por todos, mas, para a sua desgraça, não possui ninguém.

Ressalte-se que, preliminarmente, o drama não tece fios empáticos na caracterização de Neusa Sueli, pois embora a prostituta apanhe sem saber o motivo, a explosão do conflito no início do texto tem como consequência a superficialidade das caracterizações, o que faz com que não haja a formulação de identidade empática, mas de estranhamento da cena pela violência dramatizada sem nexo causal. O texto, portanto, no primeiro momento do drama, descentraliza a figura de um único agente, pois embora tenha o embate inicial, o leitor não é informado antecipadamente das características e dos valores dos dois conflitantes, Vado e Neusa Sueli. Suas construções serão reveladas na trajetória da ação dramática, durante o interrogatório violento de Veludo e no final da peça.

Além disso, na tentativa de safar-se das agressões de Vado por causa do sumiço do dinheiro, Neusa Sueli rapidamente desconfia e acusa Veludo de roubo. O conflito é rapidamente deslocado para Veludo, sendo que Neusa Sueli ajudará Vado a torturar violentamente o camareiro. A entrada de Veludo na trama estabelece o segundo ciclo, o embate entre Vado e Veludo. Veludo confessa o roubo, explicando que teria dado metade do dinheiro ao rapaz do bar em frente e, com a outra metade, teria comprado maconha, prometendo devolver o valor em dobro para Vado, após o rufião ameaçar entregá-lo para Dona Tereza. Na seqüência, mesmo com as objeções apresentadas por Neusa Sueli, Vado fuma a maconha comprada por Veludo. Este, com o desejo viciado desperto, pede para o “seu Vado” deixá-lo fumar também, iniciando um jogo de desnudamento e intimidades entre ambos, conflito importante para avaliarmos o desenrolar dos fatos:

VADO – Quer bicar?
 VELUDO – O senhor deixa?
 VADO – Não!
 [...]
 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.
 VELUDO – Pega aqui na minha mão.
 VADO – Que bom.

(*Tenta agarrar o cigarro.*)
 VADO – Não vale segurar.
 VELUDO – Como o senhor é mau, Seu Vado.
 (MARCOS, 2003, p.153-154)

Parte da crítica vê no diálogo acima o início de um jogo erótico entre o cafetão e o camareiro, que chegaria a várias cenas ambíguas sexualmente, com insinuações à penetração e à felação. De certo modo, nesse ponto, Vado é caracterizado tratando Veludo de modo mais íntimo, menos agressivo, chamando-o apenas de “bichona malandra” e interessando-se pela intimidade homoerótica. A didascália, ao sinalizar que a cena deveria repetir-se várias vezes, marca também uma metáfora de movimento erótico e de jogo de sedução, “sempre Veludo tentando alcançar, com a boca, o cigarro que está na mão de Vado” (*ibid.*, p.154). No entanto, insistimos para que sejam observados outros aspectos da caracterização dos personagens que não se concentrem apenas nas sexualidades. As sexualidades são elementos importantes para a definição das subjetividades dos personagens, para as suas caracterizações, e estas são propulsoras e motivadoras das ações externalizadas, mas não são determinantes e nem os personagens se reduzem a elas.

Considere-se que nesse fragmento e nas sequências posteriores, Vado estará sob o efeito do alucinógeno, logo, irá aos poucos se descontrolando até chegar ao desespero. Negando provisoriamente o jogo em torno da droga iniciado pelo cafetão, Veludo surpreende as expectativas ao enfrentá-lo. Interrogado e torturado por Vado, Veludo, progressivamente, inverte a situação ao perceber as motivações violentas do outro, e o desconcerta diante da suspeita de dar prazer a alguém que gostaria de apenas provocar dor. Pelo discurso de Veludo é possível acompanhar esse processo, de “Seu Vado” Veludo passa a chamá-lo apenas de “Vado”, por achar que “homem que” o “judia” não merece o tratamento de “senhor”. Ameaçado de continuar apanhando, Veludo afirma gozar em sofrer e pede para que Vado continue batendo, pois viraria a outra face como Jesus Cristo. Segundo as rubricas do texto, Vado confrontado ficaria confuso, “vencido, impotente”, portanto, fraco e dominado.

Se admitirmos com Aristóteles (1993, p.79) que a conveniência da virilidade é parte integrante do caráter do personagem no teatro, essas cenas são exemplares. A moral ocidental, segundo Foucault (1984) é “uma moral de homens feita para homens”, ou seja, a construção “de si como sujeito moral consiste em instaurar de si para consigo uma *estrutura de virilidade*: é sendo homem em relação a si que se poderá controlar e dominar a atividade de homem que se exerce face aos outros na prática sexual” (FOUCAULT, 1984, p.77). O filósofo francês diz que essa condição é de uma *virilidade ética* que somente sob ela é que se poderá, “segundo um

modelo de ‘virilidade social’ estabelecer a medida que convém ao exercício da ‘virilidade sexual’” (*ibid.*, p.77). Desde a cultura clássica, segundo Foucault,

o domínio de si é uma maneira de ser homem em relação a si próprio, isto é, comandar o que deve ser comandado, obrigar à obediência o que não é capaz de se dirigir por si só, impor os princípios da razão aos que desses princípios é desprovido; em suma, é uma maneira de ser ativo em relação ao que, por natureza, é passivo e que deve permanecer-lo. (FOUCAULT, 1984, p.77).

Embora tenhamos consciência da historicidade nas considerações de Michel Foucault, não podemos deixar de verificar as semelhanças com os papéis sociais e as relações de poder na verossimilhança do *lumpen* representados na dramaturgia do autor santista. Essas considerações de Foucault sobre a construção da ética sexual e de poder espelham muito bem as razões de domínio de Vado sobre Veludo. Na cena em questão e nas que se seguirão, Vado, sob o efeito da maconha, perde o controle de si e dos seus impulsos. Logo, se não pode dominar-se não pode assumir a face de dominador. Questionado nas suas noções de virilidade pela atitude afirmativa de Veludo, o cafetão perde o comando da situação dramática. Com o domínio da virilidade questionada, como Vado poderia exercer a virilidade social opressiva sobre quem deveria, no seu entendimento, ser submisso? Dentro do que é corrente no *lumpen*, o personagem gay seria submisso e, por isso, inferior e gostaria de apanhar. No entanto, se Veludo afirma espertamente que isso lhe dá prazer e cada vez que levar uma bofetada ofertará a outra face, ou seja, se Veludo afirma suportar os maus tratos, onde fica o domínio do cafetão? Se a ação exteriorizada no conflito é motivada pelo caráter, Vado percebe ou pensa que está dando prazer para Veludo e se retrai, vencido, submisso, duvidando das suas próprias intenções viris e “morais”.

VELUDO – Você viu como eu encabulei o homem, Neusa Sueli? [...]. Vê a carinha do Vado, Neusa Sueli. Vai fazer um carinho pra ele. Ele está tristinho. Vai lá, bobona. Vai agradecer teu homem. [...].

NEUSA SUELI – Pára com isso, pombas! [...] Por que você não se manda daqui? Vai lá pro teu quarto! [...]. Anda, te arranca que é melhor pra você. Já estou invocada. Muito invocada.

VELUDO – Desculpe. [...] Não quer eu aqui, me mando e pronto. [...] Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha.

NEUSA SUELI – Galinha velha é a tua mãe!

VADO – Ela se queimou.

VELUDO – Pôs a carapuça porque quis.

NEUSA SUELI – Vai saindo!

(*Veludo vai se dirigindo para a porta.*)

VADO – Fica! Só sai quando eu mandar.

VELUDO – Ela está invocada comigo. Não quero encrenca. Vou embora.

VADO – Ela que se dane! Fica!

NEUSA SUELI – Você vai pagar, sua bicha. Está botando o meu homem contra mim.

VELUDO – Eu quero ir embora, ele não deixa.

(MARCOS, 2003, p.155-156)

Nesse segundo ciclo, Neusa Sueli apenas observa boa parte das cenas entre Veludo e Vado. Isso permite que ela assista desconfiada o que se desenrola entre os dois, mas também abre espaços para Veludo agenciar os discursos e assumir o comando do jogo de poder. Ao manipular a linguagem, ao escolher as expressões linguísticas adequadas – chamando a mulher de “galinha velha” e desafiando a vaidade masculina de Vado, insinuando que, no quarto, ele não “cantava de galo”, isto é, o homem não dava a última palavra – Veludo provoca Vado a não perder o controle do relacionamento com a mulher na ação representada e, desse modo, coloca-o contra Neusa Sueli. Veludo manipula a linguagem como estratégia de controle das ações de Vado, por isso, Vado insiste para que Veludo fique – “Fica! Só sai quando eu mandar!” –, mantendo Neusa Sueli submissa ao cafetão e afrontada pelo camareiro.

As ações consecutivas poderiam ser modificadas, reversíveis, se Veludo tivesse saído de cena nesse momento, mas Vado, contrariando Neusa Sueli, insiste para que ele fique, mudando a trajetória da fábula e eximindo-se da responsabilidade sobre o que possa vir a acontecer no recinto. É interessante notar que Neusa Sueli mantém uma postura moralizadora em relação ao violento jogo erótico estabelecido entre Veludo e Vado, formulando recriminações eticamente orientadas que a tornam diferente dos outros marginais, apenas observando e intervindo em alguns momentos de modo reprovador à ação, como se depreende das suas falas: “Não vai queimar essa porcaria aqui” (*ibid.*, p.152) e “Não estou gostando nada dessa zoeira aqui dentro” (*ibid.*, p.154). Em seguida, Vado insiste violentamente que Veludo fume o cigarro de maconha:

VADO – Estou mandando fumar.
 VELUDO — Você não é meu homem, não me manda nada.
 VADO — Chupa essa fumaça!
 VELUDO — Nem por bem, nem por mal.
 (*Vado desespera-se e começa a bater em Veludo.*)
 VELUDO — Bate! Bate! Bate!
 VADO — Eu te mato! Eu te mato!
 VELUDO — Mata! Mata! Mata mesmo, homem, mas eu não fumo sua maconha! Não fumo!
 VADO — Fuma essa merda! Fuma! Não escutou eu mandar?
 (*Vado vai tentando, desesperadamente, colocar o cigarro na boca de Veludo, para que ele fume. Veludo não deixa.*)
 VELUDO — Me mata, meu homem!
 (MARCOS, 2003, p.157)

Ao manipular o descontrole de Vado, a ação exteriorizada de Veludo afirma a identidade homoerótica que radicaliza o comportamento estereotipado, reagindo ao domínio preconceituoso e violento do cafetão confrontado e, agora, descontrolado. Veludo sairá do quarto, expulso da cena não pela brutalidade do cafetão, mas pela prostituta enciumada, “Cai fora daqui, bicha sem-vergonha! Cai fora!” (*ibid.*, p.158). No auge desse conflito, quando

Veludo está sendo surrado por Vado, ele o chama por “meu homem”, marcando um domínio discursivo sobre o cafetão, uma posse sobre as paixões descontroladas deste, que se vê momentaneamente vencido. Se o cafetão se afirma pela imagem de virilidade e pela força bruta, é também pelo questionamento do uso prazeroso dessa força que será subjugado e controlado por Veludo.

Vado, desequilibrado, perde a postura de agenciador dos conflitos e implora, desesperadamente, para que Veludo fume o cigarro, não dispensando nem a ajuda de Neusa Sueli para atingir esse fim. O descontrole do rufião sobre o seu potencial violento caracteriza-o com receio das consequências dos próprios atos. Fora de controle, chega a implorar que Neusa Sueli o ajude no seu sádico intento: “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! (*ibid.*, p.157-158).

Com a saída de Veludo, Plínio Marcos direciona a trama para o último conflito, o embate retórico entre Vado e Neusa Sueli, o qual estamos referenciando como o terceiro ciclo de violência da peça. Estruturalmente, podemos afirmar que a entrada de Veludo em cena funciona como um erro de Neusa Sueli que, na tentativa de encontrar uma saída para a agressão do cafetão logo no início do drama, suspeita e acusa Veludo do furto do dinheiro do criado-mudo, ou seja, a mulher chama Veludo para o quarto para redirecionar a ira de Vado, mas, ironicamente, complica sua posição e finda afrontada, frustrada e fragilizada diante das investidas do rufião. Embora Veludo tenha realmente confessado o roubo e confirmado a suspeita de Neusa Sueli, sua permanência no quarto e o jogo erótico mantido com o rufião selaram o destino da relação amorosa de Neusa Sueli com Vado, uma falha de escolha diante da situação-limite, que terá consequências no modo como o cafetão a tratará no terceiro momento do drama.

“Vai ter que ser gostoso”

O posicionamento moralizante de Neusa Sueli quando recusa o que ela supõe ser um *ménage à trois*, causa um estranhamento e uma censura por parte de Vado que, mudando o assunto para ele constrangedor, passa a atacar essa “moralidade” como meio de feri-la: “A vovó das putas é metida a família, é?” (MARCOS, 2003, p.159). No desenvolvimento desse novo conflito, Neusa Sueli terá sua utopia moral fragilizada e estilhaçada por Vado. Num

desnudamento progressivo, o cafetão questiona reiteradamente a verdadeira idade da prostituta e exige a sua carteira de identidade:

VADO – [...] 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 para 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...

NEUSA SUELI – Pára com isso! Chega de escutar mentira! Pára com isso!

VADO – Mentira? Eu é que sei! Senti uma puta pena de mim. [...] 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 da 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)

O diálogo acima exemplifica a atenção do dramaturgo em construir para Vado um discurso detalhista, plástico e imagético, de modo a afetar diretamente e de forma perversa a identidade da mulher. A descrição de Neusa Sueli por Vado, reforçada por expressões que usam dêiticos – “aqui”, “essa”, “aí” – e possessivos – “tua calcinha”, “teu sutiã” – plasmam uma pintura física de Neusa Sueli de modo grotesco e indesejável. O uso dos dêiticos no discurso do personagem reafirma, trazendo para o plano visual, a negatividade das condições físicas e da idade da mulher, de modo a enfraquecer e desestabilizar suas defesas, identificando-a com o asqueroso e colocando-a em um nível extremamente baixo. Ao insultá-la e destrató-la, Vado a domina, pois a prostituta se vê pelo olhar e pelo discurso do cafetão.

Assim, faz sentido a comparação feita por Décio de Almeida Prado 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. Segundo Vado, a idade de Neusa Sueli, inadequada para a profissão, teria como consequência o pouco faturamento no trabalho nas ruas, ao contrário das meninas novas, que “tiram de letra” e não cansam fácil. Utilizando o motivo da idade, Vado aciona uma espécie de “jogo de espelhos”, comparando-a a outras prostitutas como forma de articular meios de reconhecimento social da condição de prostituta “gasta”.

No embate do casal, a bolsa de Neusa Sueli abre e o conteúdo se espalha no palco, mimetizando simbolicamente a própria identidade da prostituta sendo estilhaçada, fragmentada e jogada ao chão. Toda a dor e a ojeriza de Neusa Sueli pela zona de meretrício tornam-se insuportáveis na solidão desse jogo de poder. O lamento que segue objetiva e exterioriza o

desespero interno à procura de um interlocutor que dialogue com suas aflições. Esse monólogo, lírico-narrativo, objetiva no discurso a experiência diária da personagem nos descaminhos da prostituição, narrando parte de sua formação sentimental e rastreando um ouvinte, um companheiro que compartilhe a ideia da célula familiar:

NEUSA SUELI – [...] Pára com isso! [...]! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. [...]. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. [...]. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. [...] É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom sai fora. [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro. [...] Isso é uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 2003, p.163-164.)

O que impressiona a crítica teatral e literária nesse monólogo de Neusa Sueli é a franca consciência dos processos sociais nos quais está envolvida e contra os quais não possui forças para se libertar. Anatol Rosenfeld chega a afirmar que, ao se perguntar se ela e os outros dois personagens seriam “gente”, a fala de Neusa Sueli se modula em revolta através do questionamento dos processos de transformação da pessoa “em simples coisa e objeto, sem respeitar a sua condição humana de sujeito livre” (ROSENFELD, 1993, p.147). Por isso, *Navalha na carne* desnudaria para o leitor não somente “os mecanismos elementares do submundo”, mas também, refletiria “problemas morais e sociais muito mais amplos” (*ibid.*, p. 147).

Em verdade, Plínio Marcos desenvolve no monólogo um modelo literário de dignificação de personagens baixos, ao representá-los como capazes de propiciar empatia a partir das suas dores. E mais, o monólogo da prostituta aparece na composição do drama em um momento no qual o personagem, diante das dores, dos traumas, do sofrimento e das paixões que o atormentam, expõe sua interioridade como meio de reorganização das próprias contradições internas, deixando fluir de modo lírico e dramático a subjetividade violentada. O personagem, nessa reorganização do “eu”, narra as relações sociais que mantém com outros sujeitos, sua trajetória e a sequência de conflitos e processos que o envolveram na situação presente. As relações com os clientes cansados e que pagam mal, o nojo pela profissão de meretriz, a consciência das negligências de Vado, a cena anterior com Veludo, tudo isso aciona na personagem um aparente rompimento com as estruturas sociais que, injustamente, a

relegaram ao estado de abjeção moral. O interessante é que a solidão não é específica dos habitantes do *lumpen*, mas, enquanto doença do mundo moderno, atinge o próprio cliente – “bem instalado na puta da vida” – que procura a meretriz para encontrar uma interlocutora, ainda que pague pelo afeto.

O lamento da própria desumanização a que chegam as relações intersubjetivas entre as pessoas do *lumpen*, derrubados na solidão desesperadora da miséria, são as consequências da incomunicabilidade provocada pela segregação social. Neusa Sueli não compreende como possam existir sujeitos como ela, Vado e Veludo, que mediam as relações intersubjetivas pela violência e pela exploração constante. Talvez por isso, Neusa Sueli e Vado assumem máscaras que os distanciam de encarar de olhos abertos esse caráter cruel da realidade (ROSSET, 2002, p.19). Mas essas máscaras externalizadas são retiradas e expostas na ação e nos conflitos com outros personagens. Cansada de ser identificada ao dejetivo, ao desprezível e ao imundo, Neusa Sueli ainda tenta encontrar em Vado um sustentáculo masculino na sua triste e esfarrapada vida, mas é interrompida pelo cafetão, incompreendida e silenciada. Nessa sociabilidade, tentar a transferência da memória esfacelada para um possível interlocutor, não como simples troca de experiência, mas como apoio sentimental no submundo, é estar fadado a ser bruscamente cortado e calado: “VADO – É... é mesmo.../ NEUSA SUELI – É mesmo o quê?/ VADO – Você está uma velha podre./ NEUSA SUELI – Nojento!” (MARCOS, 2003, p.164). Na sequência do drama:

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

NEUSA SUELI – Por favor, Vado, pára com isso!

VADO – Olha, olha bem! Vê! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI – Vado, por favor, pára com isso! Pára 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, maquiagem e tal, engrupe os trouxas. Mas sem essa droga, deve ter bem mais de cinquenta.

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

(MARCOS, 2003, p.165).

Vado confronta as fantasias de Neusa Sueli com a sua própria imagem no espelho, imagem de mulher “velha” e “gasta”. Atente-se novamente à força imagética da cena: Neusa Sueli, cansada, com o rosto todo borrado de maquiagem sendo obrigada a se olhar em um “espelho de corpo inteiro”. Nessa situação não seria possível a personagem feminina manter

duas faces, uma na zona como meretriz e outra na fantasia de um lar domiciliar, no quartinho da pensão como casal que se quer pequeno-burguês, “gente de verdade”. O aniquilamento dessa fantasia, representado na fábula na limpeza forçada do rosto de Neusa Sueli por Vado com o lençol da cama, representa a eliminação da ilusão e da maquilagem que encobre a verdade a ser assumida. O olhar no espelho, a revelação negativa da verdade no drama de Neusa Sueli não é o simples reconhecimento da idade avançada para uma prostituta, mas também o reconhecimento das violações provocadas pelo parceiro e sua solidão na amargura da estigmatização social.

Obrigada a olhar-se no espelho, Neusa Sueli destrói a fantasiosa identidade social e assume a situação abjeta na exclusão. Como sujeito ou ela se aniquila de vez na impossibilidade da ação transgressora contra o homem opressor ou assume os únicos modelos de comunicação possíveis no submundo, isto é, a violência física e a lógica mercadológica que definem as relações intersubjetivas. A idealização da família burguesa almejada pela prostituta é deixada de lado para prevalecer a ética dos marginais. Neusa assume que, se quiser cobrar o que é seu por direito adquirido – a obrigação do cafetão de satisfazer sexualmente a prostituta que o sustenta –, terá que o fazer sob ameaças e armada.

NEUSA SUELI – Não, você não vai sair assim, não. Não leva minha grana? Não é meu cafetão?
 VADO – Vê se me esquece, velhota!
 NEUSA SUELI – Você não vai se arrancar!
 VADO – E por que não?
 NEUSA SUELI – Nós vamos trepar.
 VADO – Tá caducando.
 NEUSA SUELI – E vai ter que ser gostoso.
(Neusa Sueli fecha a porta do quarto e guarda a chave no seio.)
 (MARCOS, 2003, p.166).

Ela assume a condição dizendo, gradativamente, as palavras que a identificam ao indesejável e ao abjeto: “Velha, feia, gasta, bagaço, lixo dos lixos, galinha, coroa, sou tudo isso”, em seguida, “Mas você vai trepar comigo” (*ibid.*, p.166). Neusa recusa o ostracismo e projeta a expectativa típica do comportamento de uma heroína trágica, capaz de agir desmedida e desafiadoramente mesmo diante das condições adversas. Entretanto, no drama moderno esse comportamento excessivo do teatro clássico se atualiza de modos particulares e diferenciados. A noção de drama, na tradição aristotélica-hegeliana, refere-se ao entrelaço de vontades através de diálogos que tencionariam as forças opostas até a ruína de uma das partes na luta que desemboca na catástrofe (LUNA, 2008, p.202). No entanto, no sofrimento, a superação do desespero das dores pela vontade de continuar a vida ou de manter a ordem das coisas estaria no reconhecimento consciente pelo protagonista, martirizado, das próprias condições adversas

e absurdas que lhe são confrontadas. Raymond Williams denomina essa vontade na modernidade como

um reconhecimento [...] entre o insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que ele habita. Essas contradições permanentes podem intensificar-se em circunstâncias específicas: o decair da vida espontânea em uma rotina mecânica; a consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nós mesmos. Seja qual for o canal pelo qual o reconhecimento se faz sentir, o resultado pode ser um desespero intenso: uma perda de sentido e valor no nosso mundo, na nossa sociedade e na nossa própria vida imediata. (WILLIAMS, 2002, p. 228-229).

O personagem isolado manteria uma ação desafiadora para com as forças opostas, mesmo no “desespero intenso” e na desvantagem da perda. O reconhecimento da força de vontade de vida em meio ao desespero formaliza-se dramaticamente em *Navalha na carne*. A posição desafiadora de Neusa Sueli para com Vado transforma o desespero em afirmação da própria existência forçando a projeção de uma ação desmedida surpreendente. A sua imposição como parceira e cliente fixa de um cafetão, além de expressar uma postura transgressora no *lumpen*, exprime a expectativa de que a oprimida inverteria a posição e passaria à dominadora, nem que para isso tivesse que ameaçar Vado no ponto do corpo símbolo de sua masculinidade: “Vado, se você dormir, eu te capô, seu miserável! (MARCOS, 2003, p.167)

No entanto, a condição a que está submetida, a solidão e a melancolia, são os laços de afeto que a prendem ao cafetão e a toda sua história de negações e privações. A incapacidade para a ação libertadora e o aniquilamento de sua vontade prevalecem diante do imperativo desmedido, quebrando assim a expectativa projetada e distanciando-a de vez do agenciamento libertador. Enganada pela conversa habilidosa do proxeneta, submete-se totalmente ao próprio desejo de tê-lo de volta na cama, desistindo da emancipação e entregando-se a Vado. O rufião, malandro, engana-a e aproveita o descuido para pegar a chave da porta escondida nos seios de Neusa Sueli.

Formalmente, a postura desafiadora de Neusa Sueli anuncia a possibilidade de encadeamento da ação para a estruturação de outras categorias do drama, como a *peripeteia* e a *catástrofe*. Porém, com a quebra da expectativa, a tessitura textual permanece como na peça de um ato só, no “antes da catástrofe”. Em outras palavras, a trama não é composta para possuir a extensão suficiente de modo a desenvolver um fim catastrófico. O drama finda com Neusa Sueli amargando o sabor da própria derrota na mordida do sanduíche frio, clamando por Vado, que não volta e não responde. Senta-se na cama e, no vazio que parece tomar conta do quarto todo, encerra o texto dramático comendo o sanduíche de mortadela, na solidão da exclusão, à espera do dia seguinte e da volta ao batente do meretrício.

Retomando a comparação da dramaturgia de Plínio Marcos com a produção literária de Jean-Paul Sartre, Contadori Romano (2002) defende que a marginalização das prostitutas em ambos os autores embute a ideia de denúncia de formas de opressão social, pois, pela “metáfora da prostituição”, os dois escritores demonstrariam que em sociedades opressoras não seria possível manter posturas indefinidas, medianas e, sim, urgiria assumir posições efetivas. Tanto em Sartre quanto em Plínio Marcos não seria possível o indivíduo “permanecer à margem”, temendo, se assim o fizer, ser engolido pela “malha das relações” que o envolvem. Na tentativa de manterem posturas de preservação individual, as personagens não teriam lucidez “suficiente para perceberem que são oprimidas e, ao tentarem conciliar, reproduzem, potencializada, a condição de oprimidas” (ROMANO, 2002, p.339).

Nesse raciocínio, a peça de Plínio Marcos dramatiza o fracasso da tomada de posição, pois a prostituta finda deglutida pela malha de relações que a prendem a Vado e – por que não? – a Veludo. Apesar de mostrar as estruturas e formas de opressão na sociabilidade entre indivíduos do *lumpen* e de espaços de exclusão marcados pela violência urbana, na dramaturgia em questão, a prostituta, ao tentar subverter a segregação, acaba internalizando e permitindo a reprodução da própria condição submissa. Ao tentar escapar do julgo do cafetão, do determinismo do *lumpen* e da vida de prostituição, Neusa Sueli mergulha com mais profundidade na marginalidade. Incapaz de seguir seus preceitos morais, submetida a uma ordem social degradada, resta à personagem morder resignada o frio sanduíche, representação emblemática do cotidiano de miséria e solidão.

Referências

- ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIAS, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, v.2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, p.239-257.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Jogo e prostituição. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hermes Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.237 – 271.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. 11ª ed. trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

- Hegel. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Guimarães Editores, 1964.
- LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.
- MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: melhor teatro*. São Paulo: Global, 2003.
- ROMANO, Luiz Antonio Contatori. O teatro de Sartre. In: _____. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas, SP: Mercado de Letras: São Paulo: Fapesp, 2002, p.297-358.
- ROSENFELD, Anatol. Navalha na nossa carne. In: _____. *Primas do teatro*. São Paulo: EDUSP, São Paulo: Perspectiva; Campinas: EDUNICAMP, 1993, p.143-148.
- ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Trad. De José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTIAGO, Silvano. A democratização no Brasil (1979-1981), cultura versus arte. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e cultural*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004, p.134-155.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis RJ: Editora Fumo, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RECEBIDO EM 20-05-2017

APROVADO EM 01-07-2017