

Revista de Letras Norsteamentos



Este periódico está licenciado sob Creative Commons BY 3.0. Fonte:

<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norsteamentos/article/view/1295/1299>. Acesso em: 22 nov. 2017.

REFERÊNCIA

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva; GOMES, André Luís. Huis Clos e navalha na carne: inferno, alteridade e confinamento. **Revista de Letras Norsteamentos**, Sinup, Mato Grosso, v; 8, n. 15, p. 11-31, jan./jun. 2015. Disponível em:

<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norsteamentos/article/view/1295/1299>. Acesso em: 22 nov. 2017.

HUIS CLOS E NAVALHA NA CARNE: INFERNO, ALTERIDADE E CONFINAMENTO

Helciclever Barros da Silva Vitoriano¹
André Luís Gomes²

RESUMO

O artigo se propõe a explicitar e analisar algumas aproximações temáticas, estéticas e estruturais entre as peças teatrais *Navalha na Carne* de Plínio Marcos e *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre.

Palavras-chave: alteridade, existência, clausura, inferno.

Como estrutura, “*Navalha na Carne*”, sem nenhum intuito de ironia ou menosprezo, é uma espécie de “*Huis Clos*” dos pobres: três personagens se estraçalhando mutuamente, experimentando todas as formas de agressão, dentro de um espaço fechado. (PRADO, 1967).

A partir destas considerações de Décio de Almeida Prado (1967), destacadas em epígrafe, é que surgiu o interesse inicial de cotejar as peças teatrais *Navalha na Carne* e *Entre Quatro Paredes*. Trata-se, deste modo, de conceber estas obras teatrais como peças de confinamento onde a impossibilidade e indisponibilidade de conviver com o outro se torna a cada instante o inferno da existência. Esse cotejamento, entretanto, ainda carecia de aprofundamento sistemático e análise detida, pois, conforme, veremos no decorrer do trabalho, há inúmeras semelhanças formais e temáticas entre as referidas peças teatrais, e que, até agora, foram apenas indiciadas por parte da crítica literária e teatral, conforme depreendemos do pensamento Prado (1967) supracitado.

¹ Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – Inep. Mestre em Literatura pela UnB. Pesquisador do Inep. E-mail: helciclever@gmail.com

² Universidade de Brasília – UnB. Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura (TEL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Bolsista CAPES - CAPES Foundation, Ministry of Education of Brazil – BEX 4160/13-4. E-mail: andrelg.unb@gmail.com

Apresentaremos por este viés um confronto analítico entre os textos teatrais *Navalha na Carne* (1967) e *Entre Quatro Paredes* (1944).

O nosso estudo foi pensado inicialmente na perspectiva de cotejar algumas características estéticas e estruturais das peças *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, e *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre, tendo em vista que as simbologias do inferno e do espelho nos pareceram desde logo ser um fio condutor bem delimitado e observável nessas obras teatrais.

Navalha Entre Quatro Paredes: confrontos convergentes e divergentes

Neste tópico, faremos uma confrontação dos *corpora* literário-teatral do trabalho, a fim de elucidar aspectos convergentes e divergentes no campo das estéticas utilizadas e demais procedimentos composicionais das obras que serviram ao nosso estudo. Como de apresentação e contextualização da obra, oferecemos um pequeno resumo e análise inicial³ da peça *Entre Quatro Paredes* (1944) apresenta três personagens: Garcin, um jornalista e literato, que tem pouco traquejo social e é conduzido a um quarto de hotel para se “hospedar”, após seu fuzilamento por deserção por um criado⁴. Este criado é personagem aparentemente secundário, mas que compõe e completa perfeitamente a estrutura da peça, possibilitando inclusive a leitura de que se trata de um novo diabo ou, já o dissemos, um novo Mefistófeles metaforizado ou ainda pode ser visto como uma versão moderna de Menipo, o filósofo cínico ou o cão Menipo, o “que morde rindo” Sartre oferece aos personagens Garcin, Inês e Estelle a tão desejada imortalidade, contudo, esta se apresenta mais ácida e amarga do que normalmente a imaginamos. Em *Entre Quatro Paredes*, ser imortal está longe de estar no Paraíso. Todos estão bem conscientes da própria morte, que, contraditoriamente, não pôs fim às suas medíocres existências.

Garcin é um sujeito de caráter duvidoso e ficamos sabendo, no decorrer da obra, que ele é um covarde desertor ou, pelo menos, ele próprio se vê deste modo e buscará se

³ Aqui a nossa abordagem é centrada nas considerações feitas por Miguel Sanches Neto em seu texto de apresentação da ora estudada obra sartriana “O inferno segundo Sartre” (SANCHES NETO, 2011, p. 9-21).

⁴ Podemos interpretar o Criado inclusive como sendo uma reaparição moderna de Cérbero, o cão de três cabeças que vigiava a entrada do *Hades* e auxiliava o Deus infernal de mesmo nome, muito dócil na recepção, porém, feroz em qualquer tentativa de fuga dos novos habitantes.

defender a todo custo, tentando mudar a imagem que os “outros” (do mundo físico) e as “outras” (personagens que viverão com ele no hotel-inferno) fazem dele.

Em seguida, surge no ambiente do quarto, a lésbica Inês que, ao contrário de Garcin, tem plena consciência de seus crimes e já está inclusive preparada para os castigos infernais. Frisemos que Inês não é condenada por ser lésbica, mas sim porque rouba a mulher de seu primo. Esta confunde Garcin com um carrasco, tendo em vista o olhar medroso e reticente daquele. Entretanto, Inês é que desempenha melhor a função de carrasco com suas colocações e comentários ferinos.

No contato com Inês, Garcin percebe que a convivência não será fácil. O quarto do hotel, apesar de ser ao estilo “Segundo Império” não possui objetos e características básicas do cotidiano de qualquer um: não há espelhos, janelas e nem sequer escova de dente. 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.

Sartre constrói deste modo uma ação dramática moderna, ao dar diferentes perspectivas relacionais aos personagens, ou seja, do ponto de vista da ação dramática, esta se estabelece a partir do choque desigual da evidência dada a cada personagem. Vejamos o que Bentley (1987) nos esclarece:

Sartre resolve seu problema triangular com grande habilidade. A ação apressa, diminui, vira, torce para o lado, à medida que cada um dos personagens esteja em evidência. Ajunta-se B contra C, depois B abandona C para ficar contra A, depois... As possibilidades psicológicas e histriônicas dessa fórmula são exploradas ao extremo. (BENTLEY, 1987, p. 284).

Pensando em procedimentos estéticos modernos, Willams (2010)⁵, assevera que o teatro de Sartre (“compromisso trágico”) é uma recomposição da tragédia antiga⁶, ao passo que ele a nomeia de *tragédia moderna* e em pé de igualdade com as estéticas de outros grandes dramaturgos modernos, tais como Camus (“humanismo trágico”,

⁵ WILLAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

⁶ Sobre esta relação teatro sartriano e tragédia antiga, é interessante notar que o filósofo-dramaturgo francês escreveu peças exatamente na direção de remotivar e atualizar elementos míticos gregos de modo mais explícito (Cf. *As Moscas* e *Orfeu Negro*).

“desespero e revolta”), entre outros. Segundo Willams (2010), os três grandes modos de pensar modernos são essencialmente trágicos, bem como são oriundos da natureza conflituosa da condição humana a partir do século XX:

Já se disse muitas vezes que a tragédia não é possível no século XX porque as nossas suposições filosóficas não são trágicas. Menciona-se frequentemente, com evidência, o humanismo iluminista e talvez renascentista. Já discuti a inutilidade desse procedimento; o humanismo que importo não é agora igual ao humanismo da renascença e do iluminismo. O que é mais importante notar é que os três novos sistemas de pensamento característicos de nosso tempo – marxismo, freudismo e existencialismo – são todos, nas suas formas mais usuais, trágicos. O homem pode atingir uma vida plena somente após violento conflito; ele é essencialmente coibido e, na sua realidade dividida, hostil a si mesmo enquanto vive em sociedade; está lacerado por contradições intoleráveis numa condição na qual impera um absurdo essencial (WILLAMS, 2010, p. 245).

Por último, seguindo com a apresentação da peça, é lançada ao recinto a figura da infanticida Estelle, que chega com preocupações de ordem “estética”, pois o canapé indicado para ela (não há camas para os “hóspedes”), não combina com sua roupa, ao passo que o único a preencher os requisitos de adequação é o de Garcin, que acaba por trocar com ela. Estelle mata uma filhinha que acabara de nascer, fruto de uma relação extraconjugal com Roger que se mata após o infanticídio, pois queria a criança.

As preocupações estéticas de Estelle não mais condizem com a situação a que ela se encontra, pois a ordenação do mundo se esvaiu (lembramos neste sentido que o vocábulo “cosmético” tem raiz etimológica no vocábulo “cosmos”, universo ordenado). Os símbolos tradicionais e cotidianos estão em ruínas para fazer com que os personagens-sujeitos, agora talvez objetos, da peça se reconheçam nesta condição de contínuo enfraquecimento e desmobilização.

Sobre esta condição de personagens-objeto, especificamente personagens-espelho, Bentley (1987), novamente exalta o aspecto moderno deste procedimento sartriano para a construção dramática: “Portanto, ele coloca o homem no meio; duas mulheres ficam na periferia. Um antigo padrão parisiense. Mas Sartre possui intenções modernas. Suas três pessoas são três espelhos de uma ação”⁷.

⁷*Idem, Ibidem*, p. 284-285.

Entre Quatro Paredes e as ruínas do “ser”

A peça teatral *Huis Clos* (1944), a qual nos referiremos a partir de seu título em português, *Entre Quatro Paredes*⁸, é fruto de um mundo em ruínas que ainda acompanhava com grande perplexidade as atrocidades da Grande Guerra (1939-1945)⁹.

A partir desta obra teatral minaria uma série de outras obras importantes, principalmente no tocante à inovação de forma e conteúdo, tais como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, *A Cantora Careca* e *A Lição* de Eugène Ionesco¹⁰ entre tantos outros textos que encenam as consequências estéticas provocadas ou estimuladas pela carnificina do momento histórico.

Sanches Neto (2011) salienta o fato de a peça ter sido intencionalmente concebida apenas em um ato, pois a intenção do autor era transmitir uma temporalidade contínua, ou seja, ausência de noite, de descanso e intervalo, típica da visão infernal predominante nos dois últimos exemplos e completamente inversa no caso da ausência da noite. Assim, a peça, em apenas um ato, denota na realidade o último e perene ato da existência, que na mortalidade se constitui como nosso inferno pessoal. Não pagaremos por nossos erros em outra dimensão, ou, pelo menos, esta outra dimensão é exatamente a nossa, portanto já conhecíamos o inferno mesmo antes que nos lancem nele.

Vejamos senão a posição de Sanches Neto (2011) acerca do inferno moderno sartriano:

Estamos no Inferno moderno criado por Sartre, em que os aparatos simbólicos tradicionais foram aposentados. A região infernal não é lugar sórdido, tem a forma de um salão do Segundo Império, espaço propício para a convivência convencional. Desapareceu a figura do diabo, representado por serviçal lacônico que apenas conduz os condenados ao salão em que queimarão não no fogo eterno, mas na

⁸ Este título deriva da brilhante tradução de Guilherme de Almeida, o príncipe dos poetas. Cf. SARTRE, Jean-Paul. *Entre Quatro Paredes*. [Coleção Teatro Vivo]. Tradução Guilherme de Almeida, São Paulo: Abril Cultural, 1977. Em nosso estudo, entretanto, citaremos a peça sartriana a partir de recente tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak (2011) por se aproximar mais do “tom” *bas-fond* presente na peça pliniana *Navalha na Carne*.

⁹ É digna de lembrança a encenação brasileira desta peça em 1956 em que a rainha Tônia Carrero fez o papel da fútil Estelle, considerado por ela mesma em entrevista ao Programa Roda Viva o seu maior desafio nos palcos. O personagem Garcin foi interpretado pelo gigante Paulo Autran. A direção ficou a cargo de Adolfo Celi, futuro esposo de Tônia. Igualmente importante foi a atuação da mesma estrela do cinema brasileiro na montagem de *Navalha na Carne* em 1967, representando a prostituta Neusa Sueli, em meio às difíceis circunstâncias para apresentação em função da ditadura militar. Por último, é imperioso anotar que Albert Camus foi convidado para interpretar Garcin na *première*, mas após alguns ensaios, desistiu.

¹⁰ Grandes dramaturgos e peças do *Teatro do Absurdo*.

luz da própria consciência. Eternamente iluminado, o inferno não tem regiões sombrias. Pelo calor insuportável e pela falta de janelas, ele se assemelha à imagem tradicional do inferno: quente e sufocante, mas não haverá castigos físicos nem um torturador oficial. (SANCHES NETO, 2011, p. 11).

Sobre a constituição espacial deste novo “submundo”, Sanches Neto (2011) pondera que o quarto do hotel, pequeno espaço de clausura, serve para desencadear o reencontro com forças ocultas em todos os condenados. Deste modo, o inferno se constitui no espaço, especialmente construído para as finalidades estéticas de Sartre, bem como nos personagens, é “o outro infernal”. Temos assim o inferno no sentido micro e macro da existência dos sujeitos-objetos da peça:

O inferno é um espaço em que o conflito desencadeia o reencontro com forças ocultas em cada um dos condenados. Garcin sofre com a estátua, anúncio eterno do herói que ele não foi. Estelle, com a perda gradativa de sua condição de imagem congelada, que a tornava estátua social. E Inês funciona como espelho deformador para os outros e para si mesma. Dessa forma, os cristais passivos dos espelhos são substituídos pelo olhar sempre crítico do outro, por sua presença constante e impiedosa, não podendo haver maneira de se afastar dele, pois o inferno é o espaço pequeno de uma cela de prisão. (SANCHES NETO, 2011, p. 15).

Igualmente analisando a dimensão geográfica do inferno sartriano, Branco¹¹ (2010, p. 4) postula que o dramaturgo francês inova, mas também preserva traços da visão tradicional do inferno, notadamente, em relação ao seu caráter de confinamento, clausura e opressão:

Entre quatro paredes tem como cenário um lugar essencialmente fora do escopo dos desejos e da vontade humana, e que tão bem assinala uma espécie de “demarcação geográfica” da exclusão em seu nível mais primordial; em suma, trata-se do inferno, na sua clássica condição de espaço arquetípico da condenação. Para a sua devida representação, Sartre recorre a um traço estilístico que serve mesmo como a base necessária para a composição da atmosfera claustrofóbica sob a qual se desenrola seu enredo: a opção pela exiguidade. Há, na peça, uma economia de procedimentos que contribuem decisivamente para o perfil de uma construção dramática singular. (BRANCO, 2010, p. 4).

¹¹ BRANCO, Lucio Allemand. *Uma breve viagem à claustrofóbica antiesfera de Entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre, à luz do inferno dantesco de Peter Sloterdijk*. DARANDINA revista eletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 2, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo09a.pdf>. Acesso em: 23/06/2012.

Paralelamente a isso, usar eufemismos para entender a situação (Estelle os chama de “ausentes”) não contribui para amenizar os desvelamentos sórdidos de ações pretéritas do triunvirato infernal de Sartre.

Branco (2010, p. 6) ainda nos esclarece sobre a nova tragédia¹², a qual o texto sartriano pode se filiar, pois agora não se trata da tragédia da fatalidade, mas da tragédia da liberdade, do convívio aberto e franco com o mundo social, frio e calculista como a mente de um médico nazista (BRANCO, 2010, p. 6).

Podemos ver as ruínas em Sartre como a expressão estética dos resultados danosos do esclarecimento. A Guerra bem nos mostrou que o inferno está na nossa natureza beligerante e carniceira. Cabe ressaltar, no entanto, que o texto de Sartre não é apenas circunstancial, pois se assim o fosse, não faria sentido lê-lo e analisá-lo como literatura dramática do mais alto calibre, afirmação que poucos ousariam discordar e mesmo que se leia a peça sob o seu véu histórico, as marcas da Guerra Mundial ainda são tão presentes no nosso imaginário coletivo, que ainda assim isso não a desnaturaria a ponto de desqualificá-la. Sartre desmorona o *ser* para instaurar o *nada*. Isto quer dizer que a essência se esvai, ao passo que a existência se constrói. A peça *Entre Quatro Paredes* é (se constitui) (n)um laboratório sartriano para testar seu existencialismo ateu, porém, não se resume a isso, como já dissemos anteriormente.

O outro infernal

Boëchat (2005) dá a exata dimensão do estatuto da *alteridade* no âmbito da peça *Entre Quatro Paredes*: “Sartre nos proporciona com essa peça a possibilidade de uma reflexão mais cuidadosa sobre a tão complexa questão da alteridade, ou seja, o que

¹² É importante lembrar que não é unânime o enquadramento da peça *Entre Quatro Paredes* como sendo uma tragédia, pois segundo posição de Bentley, não há comédia, nem tragédia no referido texto sartriano. Este estudioso do teatro prefere a designação “melodrama filosófico”. (BENTLEY, 1987, p. 287). Por oportuno, ainda é importante pontuar que a crítica também tem postulado pela presença do trágico em Plínio Marcos: “As três peças [em referência a *Homens de papel*, *Abajur Lilás* e *A mancha roxa*] parecem configurar um novo padrão de tragédia, porém mantém-se o fio condutor da tragédia clássica, cuja característica fundamental era provocar sentimentos de terror e piedade para fazer valer o estado de purgação (catarse) das paixões, produzindo compaixão, e, por conseguinte, a identificação do público com as personagens, de acordo como o dogma clássico, não deverão ser nem “inteiramente boas”, nem inteiramente más” (ENEDINO, 2009, p. 161).

significa e qual é realmente o lugar do “outro” em nossa vida” (BOËCHAT, 2005, p. 28).

Por este horizonte, é imperioso pontuar mais algumas questões sobre *alteridade*. Esta é fundamento filosófico investigado desde pelo menos Aristóteles (Cf. *Metafísica*, IV, 9, 1.018 a 12) que o referia como um conceito mais restrito que a diversidade e mais amplo que a diferença. É, portanto “ser outro”, “colocar-se” ou “constituir-se como outro”. Bakhtin (2010, p. 324-325), ainda tratando da obra dostoiévskiana, considera a relação espelho-alteridade na dimensão de florescimento do “outro” para constituição do “eu” a partir do “outro”. Esta ponderação de Bakhtin se coaduna perfeitamente ao que pensamos acerca da obra *Entre Quatro Paredes*, tendo em vista que a *alteridade*, conforme temos defendido, funciona como contraponto essencial para a auto-percepção e autoanálise dos personagens dentro da complexidade constitutiva de cada um. É um fragmento de Bakhtin tão interessante que se tirado da obra original, bem poderia integrar a peça de Sartre, pois a visão infernal do filósofo francês continua sendo uma construção social já que a *alteridade* faz parte intrinsecamente deste universo. Igualmente, o filósofo russo considera que a alteridade é parte integrante da identidade, encarada como aspecto socialmente construído. A mira rumo ao outro serve no horizonte da peça de Sartre para confirmar o que pensamos de nós mesmos ou ainda para, desesperadamente, encontrar outra possibilidade que não se confirma frente às nossas expectativas de nós mesmos.

O espelho é a última alternativa de refúgio, pois ele pode também esconder ou falsear a realidade. Porém em *Entre Quatro Paredes*, não há essa saída, pois não existem espelhos físicos para abrigo desta hipótese. Em relação à função dramática da ausência de espelhos, é indicativa a concepção de Penha (1995, p. 78).

O vazio deixado pelos espelhos é preenchido pelo “outro”, carregado de preconceitos e posicionamentos vários, quase sempre discordantes em relação ao que imaginamos certo sobre a realidade dos fatos e da nossa existência. O mundo (o outro) não age com misericórdia, e não adianta esperar compaixão: a “verdade” é colocada visceral e eternamente à nossa disposição, sem subterfúgios capazes de alterá-la.

Garcin se surpreende com este novo inferno e inicialmente não compreende como aquele lugar aparentemente inofensivo se prestará a tal papel, mas aos poucos percebe que o lugar está preparado para os seus propósitos de flagelo e que a noção de

circularidade e eternidade do castigo (e isso é um resquício do inferno teológico na obra de Sartre, pois serve para reconhecermos exatamente este inferno “clássico” pela sua negação) está evidente, especialmente quanto à suspensão do sono e à “vida sem interrupção” (SARTRE, 1947, p. 16-17).

É de notar as peculiaridades deste inferno sartriano que inverte a lógica tradicional e a imagem construída social e historicamente da “morada do diabo”. Primeiramente, a claridade do espaço passa a ser a tônica (“*LE GARÇON Vousvoyezbien, leslampessontallumées / GARCIN Parbleu. C'estçavotrejour. Etdehors?*”) (SARTRE, 1947, p. 18)¹³, diversamente do mundo escuro e tenebroso do inferno dantesco e teológico, guardadas as observações feitas sobre a natureza também glacial do inferno em Dante, que de alguma maneira o coloca num horizonte de claridade possível dado o branco do gelo.

Como anota Prado (2001, p. 245-246), um elemento do inferno tradicional que permanece em *Entre Quatro Paredes* é a questão do sofrimento infinito, mas os meios de punição são eminentemente psicológicos, vinculados à memória dos acontecimentos mesquinhos do cotidiano conjuntamente à ideia de falência de convívio com o outro.

Contudo, cabe lembrar que o fato deste mundo infernal instaurado por Sartre também guarda outras semelhanças com a já gasta noção tradicional do inferno: há sempre uma justificativa para está lá, todos são castigados em razão de atos condenáveis, especialmente do ponto de vista cristão – Garcin é um covarde, Estelle é infanticida, crime duplamente repugnante aos olhos dos cristãos e de praticamente todos os religiosos *lato sensu*. Inês é lésbica, condição que poucas seitas ou credos específicos talvez admitam, mas que em geral é abominável na perspectiva religiosa ortodoxa sob qualquer denominação a despeito da revolução sexual e feminista que se avizinhava àquela época. Seduz a esposa de seu primo, Florence. Ao contrário dos outros dois, ela não nega suas falhas e é direta e perspicaz.

Os “clientes” no dizer do Criado do hotel-infernal ou os “ausentes” segundo terminologia de Estelle estão com as pálpebras atrofiadas, essa é a constatação de Garcin, e agora os condenados vivem como peixes sem direito a dormir e sem direito sequer de piscar¹⁴. As lâmpadas estão acesas sempre e não há interruptor disponível. Ao

¹³ “CRIADO Você pode ver, as lâmpadas estão acesas. / GARCIN Caramba. Esse que é o dia de vocês. E lá fora?” (*Idem*, 2011, tradução, p. 35).

contrário da noite, tradicionalmente associada aos seres infernais e ao próprio inferno, temos em Sartre o dia como temporalidade macabra, e neste contexto as pálpebras sempre em alerta não dão oportunidade ao sono, bem como o olhar do outro, também vigilante, tornam ainda mais insuportável o ambiente (SARTRE, 1947, p. 17-18).

É Interessante pontuar a consideração de Nascimento Neto (2008, p. 9) que recupera o termo *argumento* a partir de Argos/*Argus*, dando destaque ao animal mitológico de 100 olhos que vigiava *Ino* ou *Io* a mando da Deusa Hera enciumada de Zeus, seu marido. As duas referências (argus/argumento) são importantes para nosso trabalho, pois estar sempre em vigília pressupõe para os personagens de *Entre Quatro Paredes* ficar à mercê da discussão eterna, que aos poucos vai irritando Garcin, porém no fim da peça este se resigna e aceita seu destino, prova disso são as suas últimas palavras “Pois bem, continuemos” (SARTRE, 2011, p. 127). Portanto os olhos eternamente vigilantes servem tanto para punir¹⁵ como para manter o controle dos demais membros em clausura, além de acirrar e dar maior tensão os ânimos.

De igual modo, a peça *Entre Quatro Paredes* nos apresenta um apartamento de hotel, ou seja, os condenados à danação “sobem” em vez de “descer” ao inferno. A dor agora é psicológica em função da auto percepção que os personagens experimentam pelo convívio cotidiano e inarredável. Não há Deus ou Diabo singulares: todos somos diabos para os demais. Os “outros” se castigam mutuamente por se verem melhor do que si mesmos e, sem compaixão, explicitam as suas características mais nefastas e indignas, por isso a ausência de espelhos físicos, que garantiriam certo conforto.

No fio da Navalha: especulação sobre o inferno dos malditos

Neste tópico, pretendemos analisar pormenorizadamente a peça teatral *Navalha na Carne* (1967), tendo como fios condutores as questões centrais de nosso interesse: as imagens especulares e infernais contidas na obra, e, brevemente, considerar o respectivo contexto histórico-cultural e sociopolítico da obra e do autor, em busca de uma maior

¹⁵ Aqui lembramos a obra *Vigiar e punir*, de Michel Foucault no que toca a relação estabelecida entre estes dois verbos basilares das relações sociais “harmoniosas” e que de algum modo evidencia a necessidade de nos defendermos dos outros e, se preciso for, castigá-los.

compreensão da singular expressão intelectual de Plínio Marcos, “homem-contradição” em termos sartrianos e “exilado”¹⁶, “fora do lugar” na perspectiva de Edward Said.

A peça *Navalha na Carne* (1967) foi representada pela primeira vez no Teatro de Arena, na calada da noite, e no também apartamento dos atores Walmor Chagas e Cacilda Becker para intelectuais, tendo em vista que a apresentação que ocorreria em São Paulo, dirigida por Jairo Arco e Flexa e encenada pelos atores Ruthnéia de Moraes, Paulo Vilaça e Edgard Gurgel Aranha havia sido proibida pela censura¹⁷. O diretor teatral Fauzi Arap pouco depois monta o espetáculo no Rio de Janeiro na Cia. de Tônia Carrero, tendo no elenco os brilhantes atores Nelson Xavier (Vado), Emiliano Queiroz (Veludo), Tonia Carrero (Neusa Sueli).

Em São Paulo, a peça estava pronta para estrear quando veio à ordem dos censores para cancelar o espetáculo por ser considerada “pornográfica” e “subversiva”. A peça ficou nesta condição por treze anos, fato que ocorreu também com a obra *Barrela* (1958), que foi censurada por inacreditáveis vinte anos, apenas sendo liberada após ampla movimentação de artistas e intelectuais que pressionaram os militares¹⁸.

A favor da bandeira pliniana, ecoaram vozes como a Cacilda Becker, Tônia Carrero, Emiliano Queiroz, Nelson Xavier, Fauzi Arap, Paulo Vilaça, Jairo Arco Verde, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Yan Michalski, Sérgio Mamberti, entre outros. Mamberti (citado por Contreras et. al, 2002) inclusive sintetiza muito bem a estética pliniana, de modo que valer recuperar suas palavras, denotando até que o “dramaturgo

¹⁶ [...] a diferença entre os exilados de outrora e os de nosso tempo é de escala: nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa. (SAID, 2006, p.47). Plínio Marcos pode ser entendido sob este prisma.

¹⁷ Para maiores esclarecimentos sobre este episódio, Cf., CONTIERO, 2007, p. 242-243.

¹⁸ São marcantes as palavras do próprio Plínio Marcos acerca da condição imposta pelos militares em relação à sua obra: “[...] 1967 (ou 68, não me lembro bem). O sujeito na minha frente era um perfeito idiota. Um censor. Não falava, guinchava. Era fácil perceber que sua bundona gorda e mole suava na cadeira. Atrás de sua escrivania, ele demonstrava medo. Tinha tomado uma grande decisão: proibir minha peça *Navalha na Carne*. Pra ele, era apavorante eu não aceitar sua decisão. Por isso gritava, com o mau humor típico de censor. (MARCOS: “A censura de sempre”. *Jornal da Orla*, 29/11/1997)” (CONTIERO, 2007, p. 243). Ao mesmo tempo, a fala de Anatol Rosenfeld em defesa da peça de Plínio traduz bem o contexto de luta dos intelectuais pela liberdade artística: “Essa proibição pela censura de *Navalha* nos faz lembrar um pouco a fundação do “Palco Livre” na Alemanha, há cerca de 80 anos. Apresentava-se [...] uma peça proibida pela censura imperial de Guilherme II. Hoje, esta peça é considerada um clássico do Teatro Universal e pode ser assistida por qualquer colegial, trata-se de “*Espectros*” de Ibsen. A obra [...] foi julgada pornográfica, aparentemente porque uma doença tão escabrosa como a sífilis, aliás nunca mencionada, desempenha papel fundamental no enredo. (“*Navalha na nossa carne*”. *O Estado de São Paulo*, 15/jul./1967)” (CONTIERO, 2007, p. 242-243).

maldito” rivalizou com Nelson Rodrigues em termos de modernidade no teatro brasileiro (CONTRERAS et al., 2002, p. 60).

É lugar comum fazer a defesa das qualidades desta peça pliniana, contudo, como recuperação histórica, gostaríamos de rememorar as palavras do crítico Yan Michalski (2004)¹⁹ que, inicialmente se mostra reticente com a estética de Plínio, mas acabou se rendendo e engrossando o time de seus defensores (MICHALSKI, 2004, p. 98).

Vale notar ainda (este texto é parte de um artigo de 1966) o destaque da produção dramatúrgica de Plínio em pé de igualdade com autores estrangeiros mencionados por Michalski, condizente com uma nova postura, por exemplo, no campo da literatura comparada.

É importante destacar que o momento histórico brasileiro e internacional propiciava o surgimento de artistas profundamente marcados pelo desejo de mudanças sociais e políticas. A arma destes sujeitos intelectuais era justamente a sua arte e o aproveitamento da própria imagem artística para intervir na esfera social mais ampla (CONTIERO, 2007, p. 236).

É curioso, pois o fato de Plínio Marcos considerar que não tinha preocupações de ordem formal deve ser visto de modo cuidadoso. O universo miserável do submundo de *Navalha na Carne* (1967) é condizente com as escolhas estéticas do autor, provadas pela tensão psicológica e dramática da obra (CONTIERO, 2007, p. 239).

Esta peça de Plínio deixa claro que mesmo durante a acentuada escalada militar no poder, o dramaturgo segue seu projeto artístico, mesmo que seja sem objetivos totalmente controláveis ou sem a noção clara da futura importância de sua dramaturgia, muito premiada, inclusive internacionalmente.

Nesse sentido, sua estética traz à superfície uma abordagem teatral, em termos de forma, tão crua e nua que sua originalidade reside justamente na simplicidade do texto, mas este aparente “simplismo” carrega em seu alcance a complexidade, sobretudo no trato final da temática inserida na obra que permanece frequentemente fissurada, em aberto, de modo que não se preocupar esteticamente já denuncia uma preocupação neste sentido.

¹⁹ MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro do século XX*. Fernando Peixoto (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Navalha na Carne (1967)²⁰ conta a complexa e agonizante relação da prostituta Neusa Sueli, do cáften Vado e do faxineiro homossexual Veludo. Em atmosfera tensa, desenrola-se uma trama de violência física e psicológica em função de dinheiro, drogas, afeto e sexo, gerando uma intensa, confusa e dramática ligação entre as personagens. Ao chegar à pensão barata onde fica a prostituta Neusa Sueli, Vado pergunta pelo dinheiro da “viração”, e aquela responde que deixou na gaveta da cômoda. O dinheiro não está no móvel do quarto como de costume. O cafetão se irrita e a agride ao passo que a prostituta logo se lembra do pederasta Veludo, o faxineiro homossexual, saindo bem cedo do quarto dele com um moleque, ligando esse fato ao desaparecimento do dinheiro. Vado pede para chamar a “bichona” para esclarecimentos. Ao chegar, Veludo é logo encurralado e sob muita pressão, inclusive com a navalha na garganta, admite o roubo, afirmando que gastou metade com o “programa do moleque” e o resto com maconha que ainda não fumou. Vado fica com a maconha, fuma na frente de todos e Veludo pede para fumar também, o que é sempre negado num jogo sádico que Vado estabelece.

A complicada ligação entre os três personagens é acentuada por momentos de extrema dependência entre eles, fato que dá grande vigor a estrutura dramática, como no momento da disputa pela maconha em que Vado primeiramente nega e após quer obrigar Veludo a fumar (MARCOS, 2003, p. 154).

Veludo sai de cena, imprecando que Neusa Sueli é “galinha velha”. Com a mudança de contexto, Neusa Sueli é humilhada por Vado em razão de sua situação decrépita: de compleição cansada e aparentando estar esgotada: o cáften a chama de “vovó das putas”, e pede para ver seus documentos para confirmar a idade dela, o que a ofende mortalmente. Ela considera que está naquele estado por culpa do excesso de trabalho, questionando inclusive se todos os personagens são gente. No fim pede para transar com Vado e este a rejeita, momento em que Neusa Sueli usa a navalha pela segunda vez (MARCOS, 2003, p. 166-167).

No entanto, Neusa Sueli não se deixa vencer facilmente, pois ainda reúne forças de seu íntimo para resgatar um mínimo de dignidade. Esse proceder nos lembra

²⁰ MARCOS, Plínio. *Melhor Teatro – Plínio Marcos*. Seleção e Prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. [Coleção Melhor Teatro].

Beauvoir (1970, p. 230)²¹, pois é a superação da visão da mulher tradicionalmente vista como água narcísica pelos homens, especialmente os da estirpe de Vadinho das Candongas.

Esta obra teatral de Plínio Marcos, como em outras, deixa claro que os “marginais” também são seres humanos: erram, lutam e amam, mesmo que a suas existências provoquem asco ou preconceitos por parte da elite conservadora e atrasada paulista e brasileira de então, sensações talvez desejadas pelo autor, pois este não media esforços em causar polêmica e em incomodar os conformados, pois como ele mesmo dizia, não fazia teatro para o povo, mas pelo povo: “Não faço teatro para o povo, mas faço teatro em favor do povo. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro²²”.

O Inferno pliniano

A visão infernal estatuída em *Navalha na Carne* por Plínio Marcos foi posta em relevo de modo bastante convincente no texto “Descida aos infernos”²³, de Ilka Marinho Zanotto (2003, p. 7-20). Inicialmente, vamos considerar as palavras da comentarista e estudiosa da obra pliniana. Este texto nos pareceu bastante indicativo primeiramente pelo título, que, confirma a leitura preliminar que fizemos da obra em direção ao estatuto infernal presente nela e também porque as ponderações de Zanotto foram postas numa obra que se propôs a coligir o “melhor teatro” de Plínio Marcos, de modo que os infernos vividos pelos personagens de várias peças plinianas e não apenas em *Navalha na Carne* são analisados nesta introdução empreendida por Zanotto²⁴.

Após, isso, foi igualmente importante para nosso estudo verificar como este texto fez alusões, comparações e considerações acerca de Jean-Paul Sartre, especialmente na peça que compõe o nosso objeto de análise, reforçando ainda mais as nossas intenções de estudo comparativo.

²¹ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. (Fatos e Mitos). 4ª Ed. Vol I. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

²² Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/>>. Acessado em: 26/02/2012.

²³ ZANOTTO, Ilka Marinho. “Descida aos Infernos” In: MARCOS, Plínio. *Melhor Teatro – Plínio Marcos*. Seleção e Prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. [Coleção Melhor Teatro], p. 7-20.

²⁴ *Ibidem*, p. 7-20.

Por este viés, Zanotto (2003) insere o mundo pliniano como sendo precipuamente infernal, sendo que o submundo encenado por ele não traz esperanças de redenção contundente. O que impera é a repetição das ações de flagelo entre os diversos personagens, que sempre agonizam nas próprias tentativas de superação, caindo ainda mais fundo no poço da indignidade e nesta condição, o único consolo é infligir sofrimento no outro.

É no *Huis Clos* mais sórdido, é no 7º círculo do inferno mais abjeto, é no porão da abjeção moral mais abissal, é na teia da violência física mais brutal que se movem as personagens de Plínio Marcos, catadas “nas quebradas do mundaréu, onde o vento encosta o lixo e as pragas botam ovos”. [...] Em *Barrela*, com em *Dois Perdidos...*, em *Navalha na Carne*, em *O abajur lilás* ou em *Querô*, peças escolhidas para exemplificar a descida aos infernos, característica da obra de Plínio Marcos, mas não apenas nessas peças, o conflito existe agudíssimo desde a primeira cena, beirando o insuportável no desenlace que é sempre brutal e acelerado. (grifos da autora) (ZANOTTO, 2003, p. 11).

Outra característica do universo pliniano é a ausência da outra dimensão metafísica tradicional: o céu. Todos estão embebidos no quarto escuro, nebuloso e sem saída, não há sequer purgatório a vista: “Na roda-viva da agressividade total não se salva ninguém, são todos contra todos, num revezamento feroz de agressões, traições, botes e dissimulações. Não há santos, aparentemente são todos demônios [...]” (ZANOTTO, 2003, p. 16).

A sanha infernal é tamanha em *Navalha na Carne*, que Neusa Sueli indaga inclusive sua condição humana, dando mostras de sucumbência aos infinitos infortúnios de sua existência vazia e talvez porque ela não “exista”, apenas “é” em termos do existencialismo de Sartre.

Em alguns momentos, Neusa Sueli e Veludo clamam a presença divina, porém todos estão sós e, aparentemente, Deus não se ocupará deles ao longo da peça: “NEUSA SUELI – Pelo amor de Deus, Vado, para com isso! para com isso! Eu não aguento mais! Eu não aguento mais! (MARCOS, 2003, p. 157).

Mesmo Vado, o maior algoz da peça, também conclama ajuda divina, porém concretizando esta dimensão na figura de Neusa Sueli, mas esta ajuda não é para realizar nada de bom, pelo contrário, é para obrigar Veludo a fumar maconha: “VADO – Sueli, meu amor, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda Seuli, segura esse veado

nojento. Segura ele, Sueli! Eu quero faz ele fumar maconha! Eu quero que ele fume! Eu quero, por favor, Sueli, segura ele!” (MARCOS, 2003, p 158).

Veludo inclusive satiriza esta divindade quando ela (Neusa Sueli tenta agarrá-lo para Vado), denotando que não há espaço possível para sua permanência naquele contexto sádico: “VELUDO – Ai, ai, tenho cócegas! Ai, ai, ai, Meu Deus, que loucura! Que loucura divina!” (MARCOS, 2003, p. 158).

Sobre o questionamento que dá título a este item, consideramos e concordamos com Zanotto (2003) para quem os personagens de *Navalha na Carne* estão em queda livre rumo a um inferno sombrio, (não é preciso sequer morrer para adentrar nele), porém realista, calcado na materialidade de suas vidas miseráveis.

Portanto, respondendo a pergunta: Plínio Marcos encena o submundo sem máscaras, é o inferno do submundo no qual os *escombros humanos* estão dispostos com suas vísceras abertas, sendo que a iminência de um inferno teológico mediante ameaças de morte parece não mais assustar, pois estão entregues a própria sorte e já experimentam as fustigações e o tridente diabólico dos demais personagens.

Na mesma orientação, os textos-fonte de Sartre e Plínio Marcos são oriundos de dois contextos sociais de alta turbulência: a segunda Grande Guerra e a Ditadura Militar brasileira, sendo que estas peças teatrais acabam “espelhando” ou pelo menos desembocando num novo paradigma estético da *Odisseia infernal* jamais antes imaginado. No âmbito da constituição dos personagens, há notória semelhança entre os textos estudados, a começar pela quantidade de personagens, pela utilização do espaço em confinamento, por uma correspondência em termos de perfil psicológico: Garcin ⇔ Neusa Sueli (fracos e dominados), Estelle ⇔ Veludo (dissimulados e orgulhosos), Inês ⇔ Vado (arrogantes e controladores), sendo que estes binarismos são permutáveis entre si, a depender do olhar do analista. Além disso, observamos que do ponto de vista da interação entre os personagens de ambas as peças, esses carregam grande semelhança em termos constitutivos, pois as “alianças” e “conchavos” entre eles se dão na mesma intensidade que dos rompimentos com intuito de destruir os outros, de se sobrepor: Estelle finge interesse por Garcin para castigar Inês, da mesma maneira que Veludo e Neusa Sueli se aproximam e se distanciam de Vado ao sabor de suas intenções pessoais e mesquinhas ou para autodefesa.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. (Col. Os pensadores v. 2). Tradução Leonel Vallandrano e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. *Metafísica*. Tradutor Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2005. 3v.

BAKHTIN, Mikhail. *A poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Forense Universitária, 2010, 5ª Edição Revista.

_____. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC. Brasília: UnB, 2008.

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

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. (A experiência Vivida). 2ª Ed. Vol II. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. *O Segundo Sexo*. (Fatos e Mitos). 4ª Ed. Vol I. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958-1979)*. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade) UNESP-Assis, São Paulo, 2006.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Wagner, Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello, Sartre, Brecht*. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BOËCHAT, Neide Coelho. *O amor “entre quatro paredes”*. Revista *Rencontres* (PUC-SP), São Paulo, nº 10, p. 27-37, junho, 2005.

BORNHEIM, Gerd. “O encontro com o outro” In: *Sartre: metafísica e existencialismo*. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 85-94.

BRANCO, Lúcio Allemand. *O negro é um “outro”: a representação dramática do negro no Brasil a partir da polêmica racial entre Nelson Rodrigues e o seu “sucessor”, Plínio Marcos*. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. (ANAIS).

_____. Uma breve viagem à claustrofóbica antiesfera de Entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre, à luz do inferno dantesco de Peter Sloterdijk. *DARANDINA revista eletrônica* – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 2,

2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo09a.pdf>>. Acesso em: 23/06/2012.

CHAUÍ, Marilena. In: “Intelectual engajado uma figura em extinção?”. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf>. p. 4. Acessado em: 26/02/2012.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Versión Castellana: Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.

CONTRERAS, Javier Arancibia et al. *Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ENEDINO, Wagner Corsino. *O naturalismo em Plínio Marcos: uma leitura de A Mancha Roxa*. Revista Ave Palavra, 2003. Disponível em: <<http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/02/artigos/EREDINO.pdf>>. Acessado em: 19/07/2012.

_____. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande, Editora UFMS, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e Quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) UFF, Niterói, 2006.

_____. *Esqueceram de alguém nos quarenta anos de comemoração de 1968, Plínio Marcos no teatro e no cinema, ontem e hoje*. Baleia na Rede Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009.

GOMES, André Luís. (2008). O Teatro de Plínio Marcos no cinema. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, São Paulo.

_____. Traição respeitosa: o teatro de Plínio Marcos no cinema. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. nº 13. São Paulo, 2008, p. 251-267.

_____. *Clarice em cena*. Edunb, FINATEC, Brasília, 2007.

_____. *Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL*, Vol. 1, nº 30 da ANPOLL (Estudos Literários: Limites e Interseções), 2011, p. 5-13.

_____. Violência e sexualidade: modos de construir identidades e diferenças. *O eixo e a roda*: v. 17, Belo Horizonte, 2008. p. 15-31.

LIMA, Rainério dos Santos. *Inútil pranto para anjos caídos: Mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em Letras) UFPB, Paraíba, 2008.

MENDES, Oswaldo. *Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo. Leya, 2009.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro do século XX*. Fernando Peixoto (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir editora, 1979.

NASCIMENTO NETO, Reginaldo. *Inferências: A força persuasiva do dito pelo não dito no estabelecimento de comportamentos sociais*. Dissertação (Mestrado em Letras) UNIOESTE. Cascavel, Paraná, 2008.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *“Literatura marginal”: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Universidade de São Paulo. 2006.

PENHA, João da. *O que é Existencialismo*. [Coleção Primeiros Passos]. São Paulo: Brasiliense, 12ª Edição, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. A Prospecção de “Navalha na Carne”, *O Estado de São Paulo*, 1 out, 1967. In: MARCOS, Plínio. *A Navalha na Carne*. São Paulo: Senzala, 1968.

_____. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: Crítica Teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 46-60.

_____. *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

SARTRE, Jean-Paul. *Huis Clos suivi de Les Mouches*. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

_____. *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Tradução Paulo Perdígão. Petrópolis, Vozes, 6ª Edição, 1998.

_____. *Que é a Literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *Crítica da razão dialética precedido de Por Questões de Método*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.

_____. *Entre Quatro Paredes*. [Coleção Teatro Vivo]. Tradução Guilherme de Almeida, São Paulo: Abril Cultural, 1977.

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

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Vergílio Ferreira. In: *Os Pensadores*. Volume XLV (Jean- Paul Sartre e Martin Heidegger) Abril Cultural, São Paulo, 1973.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A Crise da Masculinidade nas Dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Recife, UFPE, 2006.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A Representação do Masculino em Navalha na Carne: Diálogo entre Cinema, Teatro e Literatura*. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008 USP. São Paulo.

SOARES, Maria de Fátima Bessa. *Porta-vozes do “Poeta Maldito”: Gênero e Representação no teatro de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Belo Horizonte. UFMG, 2011.

TRIVELONI, Marcus Vinicius Garcia. *Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação* Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) UNESP Assis, São Paulo, 2007.

VICENTE, Gil. *O Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: Hedra, 2006.

WILLAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar. 1979. Zahar, 1985.

ZANOTTO, Ilka Marinho. “Descida aos Infernos” In: MARCOS. Plínio. *Melhor Teatro – Plínio Marcos*. Seleção e Prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. [Coleção Melhor Teatro], p. 7-20.

HUIS CLOS AND NAVALHA NA CARNE: HELL, OTHERNESS AND CONTAINMENT

ABSTRACT

The article intends to explain and analyze some approaches thematic, aesthetic and structural differences between the plays *Navalha na Carne*, by Plinio Marcos and the *Entre Quatro Paredes*, by Jean-Paul Sartre.

Keywords: otherness, existence, cloister, hell.

Recebido em 14/04/2014.

Aprovado em 07/08/2014.