



**Universidade de Brasília**

Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

**HELCICLEVER BARROS DA SILVA VITORIANO**

***NAVALHA NA CARNE***  
***ENTRE QUATRO PAREDES:***  
**IMAGENS ESPECULARES E INFERNASIS**

**BRASÍLIA**  
**2012**



**Universidade de Brasília**

**HELCCLEVER BARROS DA SILVA VITORIANO**

**NAVALHA NA CARNE  
ENTRE QUATRO PAREDES:  
IMAGENS ESPECULARES E INFERNAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

**BRASÍLIA  
2012**

**HELCCICLEVER BARROS DA SILVA VITORIANO**

**NAVALHA NA CARNE  
ENTRE QUATRO PAREDES:  
IMAGENS ESPECULARES E INFERNAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

**Banca Examinadora:**

---

**Prof. Dr. André Luís Gomes – Presidente**

---

**Prof. Dr. Membro Interno – Sidney Barbosa**

---

**Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino – Membro Externo (UFMS)**

---

**Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior – Suplente**

*“Transei do Itapema ao Cubatão, da Praia Grande a Pouca Farinha. Eu sou de Santos, sou da Baixada Santista. Sou quem sou porque sou de lá. Porque meu axé é plantado junto da minha gente e porque eu nunca esqueço os compromissos assumidos na esquina do meu velho quarteirão”.* (MARCOS, 1996, p. 29).

*“Com um histórico estudantil nada promissor e sendo Plínio um garoto bastante peralta e até malandro, a última esperança de Seu Armando de Barros para acabar com a vida desocupada do filho foi a Escola de Pesca da Marinha, na Ponta da Praia, internato em que Plínio jurou para si jamais colocar os pés, pois considerava a escola uma espécie de “Febem da época”, um reformatório para adolescentes desajustados. Coincidentemente, no dia que seria o primeiro dia de aula, um incêndio transformou a escola em cinzas. Este acontecimento seria lembrado com certo incômodo, pois o pai teria falecido desconfiando de que o esse filho desmiolado fora o causador do infortúnio”.* (CONTIERO, 2007, p. 64).

*“Quando sou visto, tenho, de repente, consciência de mim enquanto escapo a mim mesmo, não enquanto sou o fundamento de meu próprio nada, mas enquanto tenho o meu fundamento fora de mim. Só sou para mim como pura devolução ao outro.”* (O Ser e o Nada, p. 318)

*“GARCIN: Le bronze ... (Il le caresse.) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi . Tous ces regards qui me mangent ... (Il se retourne brusquement.) Ha ! vous n 'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (Il rit.) Alors, c'est ça l 'enfer. Je n'aurais jamais cru ... Vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le gril... Ah ! quelle plaisanterie . Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres”.* (Huis Clos, 1944, p. 93).



## AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. André Luís Gomes, pela sua profunda dignidade e dedicação ao magistério público do qual esta obra faz parte, bem como por sua incansável militância pela democratização da Arte Literária e Teatral.

À minha queridíssima esposa Sandra dos Santos Vitoriano Barros, minha eterna companheira e confidente. Ao meu primeiro pequeno Heitor Barros Vitoriano, minha grande glória.

Ao nobre amigo André Luiz de Souza Filgueira, pelo apoio, leitura carinhosa do texto e por belas sugestões.

Aos doutos professores da Universidade de Brasília com que tive a honra de conviver, especialmente Sidney Barbosa, Rita de Cassi Pereira dos Santos, Sara Almarza, Augusto Rodrigues da Silva Júnior, Ana Laura dos Reis Côrrea e Maria Isabel Edom Pires.

À memória de Plínio Marcos, o mais sensato dos insensatos.

À memória de Jean-Paul Sartre, por sua audácia intelectual.

Aos meus irmãos, com carinho.

À minha mãe, que me ensinou a perseverar.

## RESUMO

Esta dissertação objetiva discutir e analisar as imagens e as referências *especulares* e infernais contidas nas peças *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos de Barros e *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre conjuntamente às obras fílmicas homônimas a estes textos teatrais, respectivamente, *Navalha na carne* (1969), do diretor brasileiro Braz Chediak, e *Huis Clos* (1954), da diretora francesa Jacqueline Audry. Observou-se que o corpus em análise traz vários pontos de vista sobre a natureza e função dos espelhos na literatura moderna, bem como na mesma direção, o inferno dantesco foi redesenhado pelos dramaturgos contemporâneos Plínio Marcos e Jean-Paul Sartre. As obras fílmicas oriundas dos textos-fontes expressam estas categorias analíticas, ora recuperando as ideias dos escritores, ora inovando as temáticas sob o jugo da linguagem cinematográfica e das concepções dos cineastas Jacqueline Audry e Braz Chediak. Do ponto de vista teórico, serviram a este trabalho, variadas expressões críticas, tais como a semiótica, especialmente a peirceana, além de Bakhtin com seus conceitos de *carnavalização* e *dialogia* e as inevitáveis incursões sobre a seara da *alteridade*. Algumas concepções filosóficas de Sartre foram estudadas por serem necessárias para elucidar e melhor compreender seu teatro, especialmente os fundamentos do pensamento existencialista de orientação ateia. No que se refere a Plínio Marcos, processou-se um escrutínio dos seus maiores críticos à luz das intenções da presente dissertação, especialmente sobre sua estética naturalista. Ficou evidente no decorrer da investigação que a condensação da ação e sua aparente simplicidade, características do texto teatral contemporâneo, escondem um universo polissêmico colossal. Ademais, a quantidade reduzida de personagens reclusos em ambientes claustrofóbicos, marca das duas peças estudadas, redefinem nossas concepções de inferno e de relações interpessoais, além de restar agônica nossa percepção do cotidiano, do qual o espelho é objeto indispensável. 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. Ao cabo percebemos que as máximas sartrianas “o inferno são os outros” e “a existência precede a essência” são acerbamente experimentadas por todos os personagens analisados, assim como pelos dramaturgos em suas trajetórias artísticas e intelectuais.

**Palavras-chaves:** *Alteridade, marginalidade, intelectualidade, espelho, inferno.*

## RÉSUMÉ

*Cette mémoire de maîtrise vise à discuter et analyser les images et les références spéculer et infernal contenues dans les pièces Navalha na carne (1967), Plinio Marcos de Barros et Huis Clos (1944), Jean-Paul Sartre à travailler conjointement à ces textes théâtrales avec les films homonymes, respectivement de A Navalha na carne (1969) du réalisateur Braz Chediak et Huis Clos (1954) de Jacqueline Audry, la réalisatrice française. On a observé que l'analyse de corpus a plusieurs points de vue sur la nature et la fonction des miroirs dans la littérature moderne, ainsi que dans la même direction, l'enfer dantèsque a été redessiné par les auteurs contemporains Marcos Plinio et Jean-Paul Sartre. Le travail des textes filmiques en provenance de sources exprimant ces catégories analytiques désormais récupérer les idées des écrivains, parfois d'innover les questions sous le joug du langage cinématographique et les concepts des cinéastes Braz Chediak et Jacqueline Audry. Du point de vue théorique, ce travail s'a servi de variée critiques expressions, telles que la sémiotique de Peirce et avec ses concepts de la carnavalisation et le dialogisme de Bakhtine et les raids inévitable sur la récolte de l'altérité. Certaines des idées philosophiques de Sartre ont été étudiés parce qu'ils sont nécessaires pour élucider et mieux comprendre son théâtre. En ce qui concerne Plinio Marcos, a poursuivi à un examen minutieux de ses plus grands critiques, à la lumière des intentions de cette thèse du maîtrise, en particulier sur son esthétique naturaliste. Il est devenu évident au cours de l'enquête que la condensation de l'action et de son apparente simplicité, caractéristique de texte de théâtre contemporain, cacher un polysémique univers colossal. Par ailleurs, la quantité réduite de détenus des personnages dans des environnements oppressants, caractéristique du deux pièces étudiées, Il forme nos concepts de l'enfer et les relations interpersonnelles, ainsi que notre perception quotidienne reste angoissante, dont le miroir est un objet indispensable. Dans le même sens, les textes sources de Sartre et de Plinio Marcos sont de deux contextes sociaux de haute turbulence: la Seconde Guerre mondiale et la dictature militaire brésilienne, et ces jeux de fin " être en train de miroir" ou tout au moins de se retrouver dans un nouveau paradigme esthétique de Odyssey infernal jamais imaginé. Conformément à la constitution des personnages, il ya des similitudes frappantes entre les textes étudiés, à commencer par le nombre de caractères, l'utilisation de l'espace en isolement pour un match en termes de profil psychologique: Garcin ⇔ Neusa Sueli (faible et dominé), Estelle ⇔ Veludo (déguisée et fier), Inês ⇔ Vado (arrogants et dominateurs), et ces binaires sont interchangeables, selon le regard de l'analyste. En outre, nous notons que le point de vue de l'interaction entre les personnages dans les deux pièces de théâtre, ceux-ci portent une grande similarité en termes d'incorporation, puisque les «alliances» et «collusion» entre eux donnent la même intensité de perturbations dans l'intention de détruire d'autres, se chevauchent: l'Intérêt d'Estelle par Garcin est seulement pour punir Inês, tout comme Veludo et Neusa Sueli approche et de s'éloigner de Vado à la saveur de leurs intentions personnelles et mesquines ou d'auto-défense. A la fin, nous voyons que les postulats sartriens «l'enfer, c'est les autres» et «l'existence précède l'essence» sont amèrement vécue par tous les caractères analysés, ainsi que par les dramaturges dans leurs trajectoires artistiques et intellectuelles.*

**Mots-clés:** *L'altérité, la marginalité, l'intellectualité, le miroir, l'enfer*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. CAPÍTULO I: Intelectualidade, Existência e Marginalidade</b> .....	17
1.1. Sartre: esboço do intelectual do existencialismo.....	21
1.2. Plínio Marcos: esboço de um intelectual marginal.....	31
<b>2. CAPÍTULO II: Um breve levantamento e cotejo da temática especular e infernal na literatura</b> .....	50
2.1. O Inferno dantesco refletido por Sartre e Plínio.....	53
2.2. Espelhos e Literatura.....	69
<b>3. CAPÍTULO III: O espelho e o inferno lidos como signos</b> .....	76
<b>4. CAPÍTULO IV: <i>Navalha Entre Quatro Paredes</i>: confrontos convergentes e divergentes</b> .....	86
4.1. <i>Entre quatro paredes</i> e as ruínas do “ser”.....	89
4.1.2. Espelho e alteridade <i>entre quatro paredes</i> .....	93
4.1.3. O outro infernal.....	100
4.2. O <i>alter</i> “dialogicus” bakhtiniano.....	107
4.3. No fio da <i>Navalha</i> : especulação sobre o inferno dos malditos.....	113
4.3.1. Espelhos: constatação e denúncia da “realidade”.....	119
4.3.2. O Inferno pliniano.....	123
<b>5. CAPÍTULO V: Espelhamentos fílmicos infernais</b> .....	126
5.1. <i>Huis Clos</i> em espelhamento fílmico.....	126
5.1.2. Os “espelhos-janelas” do Além-mundo.....	134
5.2. <i>A Navalha na carne</i> em espelhamento fílmico.....	138
5.2.1. As imagens especulares em <i>A Navalha na carne</i> .....	140
5.2.2. As navalhas infernais.....	142
<b>CONCLUSÕES</b> .....	150
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	155
<b>ANEXO I</b> .....	169
<b>ANEXO II</b> .....	203

## INTRODUÇÃO

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*. 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. Eis, a partir disso, o grande objetivo desta dissertação: aproximar os dramaturgos Plínio Marcos e Jean-Paul Sartre por meio das citadas peças de teatro, das respectivas conjunturas históricas, políticas e culturais, nas quais se incluem os filmes homônimos às peças, que propiciaram o enriquecimento da cena teatral contemporânea, bem como serviram à consagração dos referidos textos dramáticos.

O objetivo é também destacar a importância destes atores da cultura<sup>1</sup> em seus respectivos espaços, levando como norte condutor da pesquisa a temática do *inferno* e do *espelho* presentes no bojo do *corpus* teatral e fílmico; recorte temático este que, por si só, já antecipa ou pelo menos prenuncia a profundidade e importância dos textos teatrais em comento para o universo da arte teatral e literária contemporânea.

Outra intenção que almejamos alcançar ao longo do trabalho é demonstrar que, mesmo em condições sociais distintas, porém, com alguma semelhança em termos de “conflitualidade” dos respectivos momentos históricos e da leitura do mundo moderno, os escritores brasileiro e francês analisados produziram obras de arte tão próximas do ponto de vista estético, temático e estrutural. Essa aproximação nos levou ainda a refletir sobre o contexto histórico vivenciado pelos dramaturgos com o intuito de

---

<sup>1</sup> Aqui entendemos o polissêmico termo “cultura” nos termos de Laraia (2001), justamente por remeter à sua natureza antropológica e semiótica: Cultura é um sistema de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento”. (LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 14ª Edição, 2001, p. 61).

melhor estabelecer aproximações e reconhecer diferenças e assim compreender os autores e suas respectivas obras.

Com o objetivo de discutir e analisar as imagens e as referências *especulares* e *infernais* contidas nas peças *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos de Barros e *Entre quatro paredes (Huis Clos)* (1944), de Jean-Paul Sartre, recorreremos, incidental e subsidiariamente, às obras fílmicas homônimas a estes textos teatrais, respectivamente: *A Navalha na carne* (1969), do diretor brasileiro Braz Chediak e *Huis Clos* (1954), da diretora francesa Jacqueline Audry<sup>2</sup>. Tais imagens e referências no plano temático das peças e filmes são, a nosso ver, imprescindíveis para uma melhor compreensão de todo o *corpus* analisado, seja do ponto de vista temático, seja no horizonte formal.

Por “imagens e referências especulares”, entendam-se todas as relações possíveis dentro das obras analisadas, especialmente no viés metafórico-simbólico, com as funções e empregos de “espelhos”, considerando-os enquanto objeto físico e/ou constructo psicológico primordial para constituição identitária, estética, literária, filosófica, mitológica, religiosa e psicológica dos seres humanos. Compreendam-se, ainda, as possibilidades de análise literário-filosófica deste *universo especular*, inexoravelmente conexo ao “ato de olhar” com seus diversos “pontos de vista”; seja olhar para si ou para o outro e, especialmente, como o(s) *outro(s)* é (são) importante(s) para nos vermos como seres humanos, portadores de identidade(s) ambígua(s), contraditória(s) e até em ruínas (*Huis Clos*), ou para nos vermos como “animais” em desespero e em decomposição física, moral e psicológica, ou ainda para afirmação de supremacia em detrimento dos demais sujeitos, tratados na prática como objetos descartáveis (*Navalha na carne*). Quanto à presença de espelhos presente no *corpus*,

---

<sup>2</sup> As obras fílmicas servirão como *corpus* de apoio à análise textual, isto quer dizer que não objetivamos cotejar os textos teatrais e as respectivas versões fílmicas, mas expor de algum modo a leitura que os cineastas fizeram dos universos dos textos-fontes, notadamente dos personagens, para assim, contrastar com as análises das peças, sendo que estas, em certo sentido, foram “espelhadas” para a sétima arte. Nesta perspectiva, embora os filmes façam parte do estudo, não se almeja uma análise fílmica propriamente dita, mas uma análise literária apoiada também nos filmes, posto que estas realizações audiovisuais podem funcionar como uma materialização e um registro personalíssimo dos realizadores do texto teatral originário, além de oferecer mais um ponto de vista sobre as obras de base, ainda que sob o jugo dos problemas referentes ao “teatro filmado”, “adaptação”, “transmutação” e “tradução intersemiótica”, de modo que estes seriam alguns dos entraves a se discutir numa análise fílmica, porém extrapolaria os objetivos de nosso estudo, agregando uma complexidade que para o momento não ajudaria para o alcance dos objetivos traçados, que em relação aos filmes seria analisar os personagens. Assim, os filmes devem ser entendidos no transcurso de nossa pesquisa como um contexto artístico-cultural que dialoga e reflete as peças teatrais, sem que isso desnature ou desqualifique o seu alto teor estético.

almejamos elucidar suas variáveis possibilidades de interpretação e construção de sentidos, apoiando-nos em diversas frentes teóricas, histórico-culturais e contextuais.

Neste sentido, pretende-se pontuar como cada obra estudada interpreta uma das maiores criações histórico-culturais da arte literária de todos os tempos: o *inferno*<sup>3</sup>. Advogamos que os personagens sartrianos e plinianos de *Huis Clos* e de *Navalha na carne* experimentam uma metáfora infernal diferente do conceito construído histórica e religiosamente na antiguidade e, especialmente, após Dante Alighieri. Trata-se de um inferno estruturalmente mais subjetivo e simbólico, no qual a *alteridade* apresenta-se como sua materialização.

Restará entendermos como o existencialismo sartriano (estampado na máxima “*L’enfer c’est les autres*”<sup>4</sup>) e o realismo pliniano<sup>5</sup> concebem este novo inferno “ateu”<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, é necessário analisar e discutir como se apresenta o inferno na ótica dos diretores Braz Chediak e Jacqueline Audry, especialmente o que poderíamos chamar de “universo infernal”, que seria do ponto de vista espacial a clausura instaurada na “pousada de quinta categoria” (*Navalha na carne*) e no Hotel ao estilo “Segundo Império” (*Huis Clos*), e da perspectiva simbólica, subjetiva e metafórica das relações complexas entre os personagens, que serão estudados e interpretados à luz do recorte temático infernal-especular.

A divisão dos capítulos está disposta da seguinte forma: o Capítulo inaugural tratará dos vínculos, divergências e convergências entre os dramaturgos Sartre e Plínio Marcos, bem como a importância deles para o desenvolvimento do texto teatral contemporâneo, além de breve justificativa, objetivos e percurso da pesquisa.

Na mesma direção, para comparar estes homens de teatro, optamos, na continuação deste Capítulo inicial, por abordá-los no horizonte da “teoria do intelectual”, salientando a importância de Jean-Paul Sartre e Plínio Marcos, respectivamente, para a cultura francesa/mundial e brasileira. Esta abordagem se justifica pelo fato de este trabalho resultar de um estudo comparado entre autores e obras aparentemente tão díspares, aproximando um “erudito” a um “maldito”; mas que guardam, pensamos, entre si, características em comum, pois foram grandes pensadores

---

<sup>3</sup> Por se tratar de trabalho sob a ótica dos estudos literários, não trataremos do assunto sob o horizonte da teologia que, obviamente, não se coaduna a esta interpretação da gênese do inferno.

<sup>4</sup> “O Inferno são os outros”

<sup>5</sup> Usamos o termo realismo por não haver até esta altura da pesquisa outro melhor que expresse as peculiaridades da estética de Plínio Marcos. Talvez naturalismo seja mais adequado ou ainda um terceiro.

<sup>6</sup> Uma das grandes marcas do inferno sartriano é supressão das dicotomias Inferno-Céu e Deus-Diabo. Esta supressão também parece existir em Plínio Marcos.

da cultura e dramaturgos de vanguarda, expondo o luxo e o lixo da condição humana, acenando, assim, em direção a um estudo interdisciplinar que nos dias atuais vai se tornando mais imperioso aos analistas literários. Neste sentido, deixemos Figueiredo (2010)<sup>7</sup> falar:

A opção por uma perspectiva interdisciplinar está em consonância com o propósito de ultrapassar separações rígidas entre esferas da cultura que cada vez mais se interseccionam, sinalizando a necessidade de outros recortes, transversais às polarizações modernas, que permitam dar conta, por exemplo, da tenuidade das fronteiras entre a chamada alta cultura e a cultura midiática de mercado, na atualidade. Assim, temas como a relação entre literatura e roteiro, a mediação do mercado editorial, o escritor multimídia, a crise dos paradigmas estéticos da modernidade, *o papel do intelectual*, o realismo e os novos estatutos da ficção, dentre outros, são discutidos à luz das implicações do universo ficcional, tomando-se como base narrativas impressas e audiovisuais. (grifo nosso) (FIGUEIREDO, 2010, p. 11).

Com isso, vislumbra-se iluminar, dentro do possível e dos objetivos da dissertação ora apresentada, mais do que aspectos biográficos dos autores que, se poderiam alegar ter “influenciado” sua obra, ainda que isso não seja de todo errado, mas ao contrário, almeja-se conhecer a atuação e importância mais ampla do pensamento destes artistas dentro de suas sociedades e momentos históricos, e a repercussão de suas obras no contexto estético, político e social das gerações posteriores, sendo as obras fílmicas *A Navalha na carne* (1969) de Braz Chediak e de *Huis Clos* (1954), de Jacqueline Audry provas inabaláveis disto.

O Capítulo II pretende apresentar uma reflexão panorâmica sobre a temática principal que envolve o *corpus* da dissertação: os espelhos e o inferno vistos de dentro de pequena parte do cânone literário. No Capítulo III objetivamos pontuar alguns conceitos de semiótica que nortearam o processo de significação do recorte temático iniciado no Capítulo anterior e que servirá de norte para adentrar nas interpretações que ofereceremos nos restante do trabalho.

Na sequência, capítulo IV, apresentaremos um confronto analítico entre os textos teatrais *Navalha na carne* (1967) e *Entre quatro paredes* (1944) para, no quinto e último capítulo, utilizaremos os filmes homônimos, sem pretensões de aprofundarmos nas teorias fílmicas e nas análises comparativistas entre texto-fonte e texto adaptado,

---

<sup>7</sup> FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e 7 Letras, 2010.



mas com o intuito de verificar a (re)construção das personagens migrados para a tela e como o espelho é utilizado na composição de cenas. Assim pretendemos oferecer ao leitor uma leitura preliminar destes registros intersemióticos, tentando entender um pouco das propostas dos realizadores cinematográficos em questão, dentro dos limites e interesses previamente estabelecidos para esta dissertação.

Por fim, passaremos a tecer as considerações finais e deixaremos dois anexos como convite para os interessados conhecerem os filmes do *corpus* em forma de quadros cinematográficos.

# CAPÍTULO I

## Intelectualidade, Existência e Marginalidade

*“A cultura não salva nada, nem ninguém, ela não justifica. Mas é um produto do homem: ele se projeta, se reconhece nela; só esse espelho crítico lhe oferece a própria imagem” (Sartre, As Palavras).*

*“Não tem tu, vai tu mesmo. Era assim. Eu ia vendendo meus livros nas ruas, feiras de livros, nas portas dos teatros, nos restaurantes Gigeto, Giovanni Bruno, Orvieto, Piolim. Um pouco aqui, um pouco ali. Batendo papo, contando histórias e faturando uma grana. Sabe, não é fácil vender livros em terra de analfabeto com fome. A maioria das pessoas reconhecia que aquilo era uma forma de resistência. Uma parada dura. Mas, eu não me acanhava. Não me queixava. Conheço bem a lei do choque do retorno: Quem planta vento colhe tempestade. E eu incomodava mesmo. Era perseguido, mas fiz por merecer. Eu encarava todas do jeito que viessem. Às vezes, apareciam uns e outros querendo me humilhar. Era péssima viagem. Eu pegava bem. Dava duro.”*  
(Plínio Marcos).

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.

No mesmo horizonte, encarar o dramaturgo moderno como pensador é uma proposta já sedimentada nos estudos literários e teatrais, especialmente após a publicação da obra de Bentley (1987)<sup>8</sup>. Neste trabalho inovador de Bentley, há estudo inclusive da peça *Entre quatro paredes*, do qual nos valeremos na sequência da dissertação.

Neste passo, no que toca aos autores de literatura dramática ora pesquisados, o interessante a se perceber na confrontação das biografias destes dramaturgos é que eles advêm de mundos absolutamente diferentes: Sartre era filho da média burguesia

---

<sup>8</sup> 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. Este texto basilar foi publicado originalmente em 1946.

francesa. Ele foi muito bem escolarizado, intelectualizou-se e se notabilizou por ser o grande arauto da filosofia existencialista. Plínio Marcos era um sujeito oriundo das classes populares da cidade de Santos no litoral de São Paulo e não era nada afeto ao contexto escolar, contudo, isso não o impediu de militar por sua arte contra os nefastos ditames inquisitoriais dos militares golpistas de 1964, expondo as vísceras de um sistema político tirano do qual ele mesmo se tornou símbolo de resistência.

Sartre presenciou os horrores da primeira e segunda Grande Guerra (inclusive serviu como soldado nesta última), criticou com acidez a política externa do governo francês do período do General *De Gaulle*, especialmente quando liderou campanha para incitar a deserção de soldados convocados para a guerra colonialista contra a Argélia.

Sendo assim, ambos os dramaturgos sofreram perseguição de diversas frentes da sociedade burguesa conservadora: militares, igreja católica e, também não escaparam de querelas com outros intelectuais, que naturalmente, por ofício, costumam divergir entre si<sup>9</sup>.

Por este viés, Plínio seria uma espécie de reflexo, ou pelo menos um tipo de refração latino-americana do existencialista francês, um duplo marcado pela conjuntura local tupiniquim, calcada na dimensão do submundo das prostitutas, caftens do litoral santista, mundo muito bem conhecido e dominado pelo dramaturgo, que, de certo modo, arriscaríamos dizer, foi um existencialista sem ter consciência disto e que pôs em prática esta vertente filosófica na constituição de seus personagens, hipótese que no decorrer do trabalho procuraremos demonstrar por meio de algumas aproximações possíveis, pois ele deu plena existência a uma turma de “esquecidos”, de “relegados” e, assim, colocou sob a responsabilidade deles os destinos últimos de suas histórias, suas liberdades e suas masmorras existenciais.

A própria biografia de Plínio nos demonstra singelamente que a máxima sartriana “a existência precede a essência” tem sua validade no plano da realidade concreta: o santista desprezou o próprio passado de agruras e intempéries de toda sorte para colocar seu teatro em patamar comparável ao teatro rodriguiano<sup>10</sup>, de modo que

---

<sup>9</sup> Sobre este ponto, foram emblemáticas as divergências de Sartre, que de anticomunista, passou a defensor do Partido Comunista Francês, com Merleau-Ponty. Cf. Disponível em: <[http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual\\_engajado.pdf](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf)>. Acessado em 15/03/2012.

<sup>10</sup> “A obra teatral de Plínio Marcos trai uma inegável descendência da linhagem inaugurada por Nelson Rodrigues (que, não eventualmente, afirmava ser o autor de *Barrela* uma espécie de seu sucessor)”. “Por mais que possamos apontar elementos que poderiam ser classificados como “de vanguarda” no emprego hábil das técnicas de composição da ação dramática, sobretudo na dinâmica de diálogos curtos e tensos que a orientam, é mais especificamente no conteúdo das primeiras peças de Plínio Marcos que reside o ineditismo de tipos e situações que o qualifica, no panorama do teatro brasileiro, como uma espécie de

construiu sua “existência” pessoal e estética do “nada” existencialista. Passou de “ser-em-si” cultural e artístico, a um “ser-para-si”, plenamente consciente de seu papel de divulgador cultural e dramaturgo crítico da realidade político-social brasileira. Era conscientemente um intelectual periférico.

Ser marginal para Plínio era mais opção que imposição, pois ele sempre pregou a liberdade incondicional. Uma prova disto foi justamente a insistente recusa em receber prêmios, pelo menos pessoalmente, e às vezes por protesto, por sua lavra teatral e literária.

Em 1990, Plínio recusou o Prêmio de Melhor Autor de Teatro conferido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. Era um protesto contra uma crítica que apontava *A mancha roxa* como uma obra-prima que ninguém deveria assistir. Talvez o dramaturgo tivesse interpretado mal essas palavras, que pretenderiam apenas expressar, de forma mais veemente, o incômodo que o texto causava. (CONTIERO, 2007, p. 305)<sup>11</sup>.

Enedino (2009)<sup>12</sup> traz à baila a polissemia que envolve o termo “marginalidade”. Para este estudioso, há basicamente dois grandes modos de se encarar o conceito: um que advém dos problemas oriundos do subdesenvolvimento, especialmente na América Latina, e que seria uma “teoria da situação social marginal”<sup>13</sup> à qual o autor filia sua análise. A outra vertente advinda da sociologia americana e que seria uma “teoria da personalidade marginal”<sup>14</sup>, que causaria uma “desorientação psicológica”<sup>15</sup> no indivíduo, muito criticada, entre outros aspectos por excessivo caráter psicológico em detrimento do sociológico<sup>16</sup>. Assim, justifica Enedino (2009) sua opção teórica para melhor entendimento da marginalidade em Plínio Marcos, pois para o pesquisador, há certo equívoco em rotular Plínio Marcos como “escritor marginal” à luz especialmente da concepção que se carrega sobre este adjetivo, tendo em vista exatamente que os

---

autor *avant la lettre* que complementaria então o ciclo de sua modernidade, iniciado, como se convencionou, pela consagrada primeira montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943”. 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).

<sup>11</sup> CONTIERO. Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. Tese (Doutorado em Literatura e Sociedade). UNESP, São Paulo, 2007.

<sup>12</sup> ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande, Editora UFMS, 2009.

<sup>13</sup> Enedino, 2009, p. 40-41.

<sup>14</sup> *Idem, Ibidem*, p. 40-41

<sup>15</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>16</sup> *Idem, Ibidem*.

personagens plinianos não são seres de personalidades desviantes, mas se caracterizam pela falta de integração social e pelas limitações em seus direitos sociais e reais de cidadania, inclusive do ponto de vista econômico<sup>17</sup>. Na sequência do estudo, Enedino (2009) conclui essa questão conceitual sobre a sua visão da marginalidade pliniana:

Assim, o conceito de “marginalidade” que permeia o trabalho corresponde à “teoria da situação social marginal”, ligada, sobretudo aos problemas do subdesenvolvimento: o indivíduo marginal é alvo das incertezas psicológicas derivadas do fato de estar inserido num processo de mudança e de conflitos culturais, decorrentes do choque entre duas culturas diferentes, superpostas numa relação de dominação. O indivíduo é membro participante da cultura dominada e, por isso, exposto às pressões de atração e de repulsão que a cultura dominante exerce sobre a dominada, aos problemas das relações e das estruturas sociais. (ENEDINO, 2009, p. 39).

Com efeito, a questão da marginalidade em Plínio Marcos é complexa, especialmente porque talvez seja necessário separar o autor “marginal” da obra e personagens “marginais”, pois, segundo avaliamos, Plínio Marcos conscientemente enveredou pelo caminho à margem e sem titubear e recear das consequências de sua atitude, ora reacionária, ora revolucionária a depender de quem a observe e avalie. Para nós, isto é típico de figuras intelectuais com perfil contraditório.

O mesmo podemos dizer sobre Sartre que recusou o Nobel de Literatura de 1964 para não “institucionalizar” sua obra literária. Ser engajado de algum modo também era ser marginal.

Deste modo, a *existência* em Sartre e a *marginalidade* em Plínio Marcos têm em comum o desejo de apregoar a singularidade da (con)vivência humana e mais especificamente, da existência humana, por isso as peças estudadas foram concebidas em *ato único* (a existência é sempre uma experiência singular), inviabilizando uma reprodução daqueles universos construídos, pois são tão eternos quanto fugazes, guardando a mesma relação que átomos mantêm com o cosmos: é a ordem dentro da desordem, ou vice-versa, caso prefiram.

Ao mesmo tempo em que pode haver um aspecto existencialista na postura e obra do dramaturgo brasileiro, podemos inferir certa marginalidade na conduta ética, política, filosófica e artística de Sartre.

---

<sup>17</sup> *Idem, Ibidem*, p. 38.

Sobre o caráter singular, notadamente em relação à imagem especular, deixemos soar as palavras de Eco (1989)<sup>18</sup>:

O fato de a imagem especular ser, entre outros casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura: essa virtual duplicação dos sentidos (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo sujeito, que se desdobra diante de si mesmo) este roubo e imagem, esta tentação contínua de considerar-se um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência singular absolutamente, no limiar entre a percepção e a significação. (ECO, 1989, p. 20).

Seguindo este raciocínio, começemos nossa exposição com Sartre e a importância cabal de seu pensamento para a “cosmologia” política, social e intelectual do século XX, a qual sua arte teatral de alguma maneira reflete e refrata, contesta e expõe.

### 1.1. Sartre: esboço do intelectual do existencialismo

*É verdade que somos muito mais conhecidos do que nossos livros são lidos. Atingimos as pessoas, mesmo sem querer, através de novos meios com novos ângulos de incidência. Sem dúvida, o livro ainda é a infantaria pesada que limpa e ocupa o terreno. Mas a literatura dispõe de aviões, de bombas V1 e V2, que vão longe, inquietam e afligem, sem levar a uma decisão. A imprensa primeiro. Um autor escrevia para dez mil leitores; se lhe oferecem uma coluna num semanário, ele terá trezentos mil, mesmo que os seus artigos não valham nada. Em seguida, a rádio: Huis clos [Entre quatro paredes], uma de minhas peças, proibida na Inglaterra pela censura teatral, foi ao ar em quatro transmissões pela BBC. Encenada em Londres, não conseguiria, mesmo na hipótese improvável de sucesso, vinte ou trinta mil espectadores. O programa teatral da BBC deu-me automaticamente meio milhão. Por fim o cinema: quatro milhões de pessoas freqüentam as salas francesas. Se nos lembrarmos de que, no início do século, Paul Souday recriminava Gide por publicar suas obras em tiragens reduzidas, o sucesso de La symphonie pastorale [A sinfonia pastoral] permitirá avaliar o caminho percorrido. (SARTRE, 2004, p. 179).*

Jean-Paul Sartre, assim como Plínio Marcos, reiteramos, foi um sujeito multifacetado que balançou as estruturas sociais, culturais e especialmente intelectuais de sua época. Sartre não foi o primeiro existencialista, mas sem sombra de dúvida, foi o

---

<sup>18</sup> ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

mais proeminente e até mesmo popular dos pensadores que seguiam e estabeleciam esta concepção filosófica. Aliás, apesar do enorme impacto que o existencialismo sartriano conquistou no mundo das ideias do século XX, arriscaríamos afirmar, que ele, de certo modo, em razão da resistência de setores conservadores da sociedade, foi também uma postura “marginal”, ao enfrentar posturas e *cosmovisões* tradicionais.

Suas ideias ressoaram em todas as partes, sendo uma das grandes fontes teóricas dos movimentos sociais que eclodiram nos anos de 1960. Tudo isso porque seu *existencialismo* *ateu* se propunha a ser uma filosofia da prática e posteriormente da *práxis* marxista.

Considerado um *maître à penser*<sup>19</sup> de grande relevo, ou seja, um pensador intelectual que se coloca publicamente, influenciando as mudanças de atitude justamente porque se posiciona em relação aos acontecimentos de seu tempo, Sartre evidencia para o mundo suas visões teóricas por meio de si mesmo. Isto quer dizer que o existencialismo sartriano é em última instância compreendido por meio do exemplo dado pela própria ação do filósofo na esfera da realidade. Neste sentido, o individualismo da concepção existencialista aflora ao mesmo tempo em que colabora para a construção de uma visão social desta corrente de pensamento.

Ambigualmente, a tradicional dicotomia *individual-social*<sup>20</sup> desaparece no existencialismo, pois esta concepção filosófica, via Sartre, apregoava a superação de um modo de pensar estanque da realidade, ao mesmo tempo em que postulava como necessária a investigação da natureza do *Ser*, que em si, redundava no estabelecimento do *Nada*. E os exemplos concretos da realidade influenciada por Sartre são capazes de testemunhar isto. Diferentemente das filosofias tradicionais que descreviam o mundo como ele *era*, o existencialismo ponderava como ele *deveria ser*, o que causou furor nos partidários da contemplação especulativa sem ligação com as questões de ordem prática<sup>21</sup>. Termos como *liberdade*, *responsabilidade social*, *angústia*, *consciência vazia*,

---

<sup>19</sup> Cf. MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 10ª Edição, 2006, p. 259. Uma tradução possível para o termo seria “guru”.

<sup>20</sup> Cf. análise de LISBOA; SCHNEIDER: “Desdobrava-se daí, de forma contundente, a tomada de consciência de que os atos nunca são somente individuais, implicando sempre uma responsabilidade social”. (LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. *Esperança e Liberdade: Jean-Paul Sartre e o cinema francês dos anos 1950*. In: CORSEUIL et al. (orgs). *Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2009, p. 39.

<sup>21</sup> Cf. análise de LISBOA; SCHNEIDER: “Além disso, Sartre propõe a perspectiva do intelectual engajado, ou seja, aquele que tem que falar do seu tempo, comprometendo-se com seus “destinos”. Dessa forma, a exigência era que a filosofia devia ser vivida no cotidiano, vivenciada na prática, e não apenas pensada. Daí sua influência no meio cultural, social e político francês daqueles tempos” (Idem, *Ibidem*).

*ser e o nada* se enriquecem semântica e filosoficamente como nunca no arcabouço sartriano.

Em meados do século XX, Sartre sai *em defesa dos intelectuais*<sup>22</sup> num momento em que militar politicamente pressupunha abandonar, pelo menos em parte, as preocupações teóricas e academicistas e talvez até partir para a luta armada.

O *engagement* político e suas ressonâncias na arte foram a tônica dos anos 1960, período de grande turbulência na geopolítica mundial, especialmente em razão dos resultados da segunda Grande Guerra. Cabia, assim, aos pensadores naquele instante, de acordo com Sartre, se posicionar frente a estas questões. Neste sentido, com o pensamento de Sartre, a filosofia ganhou uma coloração política bastante pungente, que talvez só encontrasse ponto de comparação em Marx, filósofo que Sartre reverenciaria posteriormente.

No campo teatral, Bentley (1969), coloca que é necessário este posicionamento político eclodir na obra para se entender o engajamento atualmente:

Será que estou chegando à conclusão de que todos os artistas são engajados? Bem, todos os artistas sérios o são. Mas não é isso que nos referimos quando falamos, hoje em dia, em Engajamento com E maiúsculo. Referimo-nos a um Engajamento político. E não se trata apenas de saber se o artista tem um ponto de vista político formado. Trata-se de saber se o seu ponto de vista político faz parte integrante da sua obra. (BENTLEY, 1969, p. 154).

Martin Heidegger, por exemplo, filósofo que “preparou o terreno”<sup>23</sup> para o pensamento existencialista de Sartre, jamais foi perdoado por parte da opinião pública europeia pelo seu “estado letárgico” frente aos horrores do nazismo<sup>24</sup>.

O termo “intelectual” é aqui concebido exatamente como Sartre o entendia, quer dizer: um pensador integrado ao seu tempo, capaz de se colocar política e publicamente, não se furtando de opinar acerca das diversas problemáticas da realidade atual.

---

<sup>22</sup> SARTRE, Jean Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>23</sup> É importante destacar que a Ontologia heideggeriana é diametralmente oposta ao existencialismo Sartriano, na medida em que Heidegger burila e desenvolve longa tradição essencialista. A contribuição de Heidegger para Sartre é no sentido de justamente oferecer um contraponto para se erigir as ideias existencialistas. Assim, o Existencialismo sartriano é de natureza mais husserliana.

<sup>24</sup> PENHA, João da. *O que é Existencialismo*. [Coleção Primeiros Passos]. São Paulo: Brasiliense, 12ª Edição, 1995, p. 36.



Isso era feito ao mesmo tempo em que questões de cunho mais ontológico permaneciam como importantes no seio da discussão existencialista. Sob esta perspectiva, escrever, pensar e atuar politicamente não são mundos contraditórios, ao contrário, se interpenetram constantemente.

Em seu texto *O Existencialismo é um Humanismo*<sup>25</sup>, Sartre defende suas posições, iniciando por rebater as críticas de variados segmentos intelectuais, muitos dos quais divergentes entre si, mas que em determinados contextos se “uniam” contra o “perigoso” existencialismo sartriano:

Gostaria de defender aqui o existencialismo contra um certo número de críticas que lhe têm sido feitas. Primeiramente, criticam-no por incitar as pessoas a permanecerem num quietismo de desespero, porque, estando vedadas todas as soluções, forçoso seria considerar a ação neste mundo como totalmente impossível e ir dar por fim a uma filosofia contemplativa, o que aliás, nos reconduz a uma filosofia burguesa, já que a contemplação é um luxo. Nisto consistem sobretudo as críticas comunistas. Por outro lado, criticaram-nos por acentuarmos a ignomínia humana, por mostrarmos em tudo o sórdido, o equívoco, o viscoso, e por descurarmos um certo número de belezas radiosas, o lado luminoso da natureza humana. Por exemplo, segundo Mlle. Mercier, crítica católica, nós esquecemos o sorriso da criança. Uns e outros censuram-nos por não termos atendido à solidariedade humana, por admitirmos que o homem vive isolado, em grande parte aliás porque partimos, dizem os comunistas, da subjetividade pura, quer dizer, do “eu penso” cartesiano, quer dizer, ainda, do momento em que o homem se atinge na sua solidão, o que nos tornaria incapazes, por consequência, de regressar à solidariedade com os homens que existem fora de mim e que não posso atingir no *cogito* (SARTRE, 1973, p. 9).

A proposição central desta conferência exposta por Sartre se traduz numa nova visão do humanismo, não mais postulada em termos de superioridade dos seres humanos dotados de uma “natureza humana”<sup>26</sup> nos termos do humanismo clássico, capaz de redimi-lo de seus erros perante o “Deus supremo”. Para o filósofo francês

---

<sup>25</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Vergílio Ferreira. In: *Os Pensadores*. Volume XLV (Jean- Paul Sartre e Martin Heidegger) Abril Cultural, São Paulo, 1973.

<sup>26</sup> “Tenemos, pues, que la filosofía existencial – o al menos esa rama que el mismo Sartre llama “existencialismo ateo” – constituye un intento de dar nueva interpretación a la naturaleza humana en términos de la subjetividad humana misma, sin recurrir a categorías religiosas sobrehumanas o a categorías materialistas subhumanas”. (GRENE, Marjorie. *El Sentimiento Trágico de la Existencia: análisis del Existencialismo Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel*. Aguilar S.A de Ediciones, Madrid, 1952, p. 81).

existencialista, o novo humanismo coloca o homem como senhor de si e de seus atos e que somente este pode se salvar de si próprio, dando vazão a uma *liberdade* irrestrita<sup>27</sup>.

Mas há um outro sentido de humanismo, que significa no fundo isto: o homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem, e por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir. Sendo o homem esta superação e não se apoderando dos objetos senão em referência a esta superação, ele vive no coração, no centro desta superação. Não há outro universo senão o universo humano, o universo da subjetividade humana (...) Humanismo, porque recordamos ao homem que não há outro legislador além dele próprio, e que é no abandono que ele decidirá de si. E porque mostramos que isso é no abandono que ele decidirá de si, mas que é procurando sempre fora de si um fim – que é tal libertação, tal realização particular – que o homem se realizará precisamente como ser humano. (SARTRE, 1973, p. 27).

Há que se pensar o conceito de *liberdade* em Sartre de modo diferente ao oferecido pela visão burguesa e aristotélica de que tudo se pode fazer indistintamente. Para o filósofo francês havia delimitações para o exercício libertário que a condicionariam. Assim, o homem está condenado a ser livre, pois mesmo o silêncio e a inação também são escolhas. Por isso também a humanidade não pode não existir porque não se escapa a realidade dada. (Cf. LISBOA; SCHNEIDER, 2009, p. 55). Acerca disso, deixemos as palavras do próprio Sartre:

Em outros termos, o êxito não importa em absoluto, à liberdade. A discussão que opõe senso comum aos filósofos provém de um mal-entendido: o conceito empírico e popular de “liberdade”, produto de circunstâncias históricas, políticas e morais, equivale à “faculdade de obter os fins escolhidos”. O conceito técnico e filosófico de liberdade, o único que consideramos aqui, significa somente: autonomia de escolha. (SARTRE *Apud* LISBOA; SCHNEIDER, 2009, p.55).

Como se nota, Sartre não foi apenas mais um intelectual de escritório. Esta conferência *O existencialismo é um humanismo* foi uma oportunidade para o filósofo se defender, mas ao mesmo tempo, foi dada a chance aos opositores se manifestarem e

---

<sup>27</sup> É importante mencionar que Sartre não inaugura o conceito de liberdade, pois diversas outras tradições filosóficas, tais como o Epicurismo e Cinismo já postulavam esta perspectiva, porém no existencialismo sartriano, as condicionantes sócio-históricas, talvez, propiciaram um enorme alargamento da pregação libertária. Porém, a liberdade em Sartre é limitada por não poder se escolher na qualidade mesma de liberdade: “Assim, a liberdade é limitada exatamente pelo fato de que foi lançada no mundo sem escolha prévia. E essa impossibilidade de escolha prévia significa que estamos sempre engajados, em situação, impedidos de recuar a um ponto de vista fora do mundo: essa necessidade de ser em situação é portanto o limite da liberdade”. (MOUTINHO, Luiz Damon. *Sartre: Existencialismo e Liberdade*. São Paulo: Moderno, 1995, p. 75).

analisarem as ideias sartrianas, pois o pensador francês aparentemente não temia a crítica, enfrentava-a. Foi mais um momento para que Sartre expusesse seu ponto de vista sobre a nevrálgica condição do intelectual desde sempre: o seu papel em busca da superação da dicotomia ideia-ação, ou seja, filosofia-política.

Na mesma perspectiva, Chauí (2005), considera este novo humanismo, momento de choque do pensamento de Sartre com o de Merleau-Ponty sobre os rumos a serem perseguidos pelos intelectuais engajados. Há que se notar ainda o papel que a peça *Entre quatro paredes* desempenhou no interior desta discussão, conforme observamos nas palavras da filósofa brasileira:

A tese nuclear da primeira filosofia de Sartre “o ser e o nada” é a diferença de essência entre o mundo das coisas “o ser”, e a consciência “o nada”, o ser é resistente, opaco, viscoso, ele é o “em si”, a objetividade nua e bruta, o nada, ao contrário é a consciência, que é insubstancial, pura atividade e espontaneidade, é o “para si” a subjetividade plena, para ela os outros embora presumidos como humanos são parte do mundo portanto são seres, e como seres são coisas, donde vêm a célebre expressão na peça teatral “*Entre quatro paredes*”, de Sartre, “o inferno são os outros”, pois cada um deles enquanto consciência ou sujeito reduz aos demais a condição de mera coisa e é reduzido pelos outros também a condição de uma coisa, embora situada no mundo, a consciência por ser nada, por ser pura atividade, não é condicionada pelo mundo, não é condicionada pelo ser e não pode ser determinada pelas coisas e nem pelos fatos; e pelo contrário ela tem o poder de nadificá-los, fazendo-os existir como ideias, imagens, sentimentos e ações. A consciência sem amarras é liberdade pura, de onde é conhecida a fórmula sartriana, “estamos condenados à liberdade”. Para Sartre a liberdade dá sentido ao engajamento<sup>28</sup>.

Isto explica o fato de Sartre se destacar dos demais pensadores adeptos do existencialismo: ele agiu no âmbito da prática, da reflexão filosófica no interior da realidade do momento, assumindo os riscos deste procedimento, foi criticado e até rechaçado por detratores, mas não abriu mão de se situar e de tentar influenciar, e nisto não há dúvidas quanto ao seu êxito.

Aliás, nesta altura é importante ressaltar os diálogos que Sartre estabelece com os filósofos precedentes tão importantes para o desenvolvimento de seus postulados filosóficos.

---

<sup>28</sup> Cf. CHAUI, Marilena. *Intelectual engajado uma figura em extinção?* Disponível em <[http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual\\_engajado.pdf](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf)> p. 4, Acessado em 26/02/2012.

Primeiramente, é preciso mencionar Sören Kierkegaard, fundador do pensamento existencialista, porém de viés cristão. Logo após, deve-se pontuar a figura essencial de Edmund Husserl do qual o conceito de “redução fenomenológica” parece ter tido consequências para o desenvolvimento do existencialismo sartriano, mesmo que para negá-lo parcialmente. É de se notar que Sartre inicialmente foi adepto da teoria fenomenológica husserliana.

Em estada na Alemanha para estudar, Sartre trava contato com as ideias de Martin Heidegger, especialmente com seu conceito de *dasein*: “ser-aí” ou “estar-no-mundo”. Este significava inicialmente que o sujeito tem consciência de “estar no mundo”, diferentemente das duas visões epistemológicas clássicas e dicotômicas até então estabelecidas por René Descartes “Cogito ergo sum” (racionalismo) e por David Hume (empirismo) “só se conhece com certeza o que de fato se experimenta”. Agora o sujeito já não está desconectado da realidade circundante. Ele a observa ativamente, pois a maior preocupação heideggeriana é com a questão do “ser” e não mais com o ato de “conhecer” originário da epistemologia<sup>29</sup>.

A inovação sartriana foi deslocar o “ser pensante” heideggeriano para o seu “ser da ação”. Trata-se de colocar não somente a filosofia para agir, mas colocar inclusive o filósofo rumo à ação. A agitação da bandeira política foi uma das grandes marcas de Sartre. Em plena ocupação nazista na França, Sartre, após regressar da Alemanha como prisioneiro de guerra, escreve sua primeira obra filosófica de peso: *O Ser e o Nada* (1943) em que expõe em mais de setecentas páginas o ser (coisidade) e o nada (consciência humana).

Para Sartre o importante é a consciência e não o “Ser” de Heidegger, pois aquela é libertadora. Esta obra é importante também para nossos propósitos tendo em vista que é bastante próxima temporalmente de *Huis Clos* (1944). O impacto da segunda guerra se faz sentir nas duas obras e provavelmente teve influência na opção de Sartre pelo vazio (*néant*) existencial<sup>30</sup>.

Por isso, na peça *Huis Clos* (1944) o autor pondera que o nosso grande inimigo é o “outro” ou “o inferno são os outros”, pois este se difere da consciência individual de cada sujeito, escancarando nossas vilezas e imperfeições.

Discutir a importância de Sartre para a cultura e filosofia contemporânea é deveras *lugar comum*, entretanto cabe destacar neste sentido a singularidade deste

---

<sup>29</sup> Cf. STRATHERN, Paul. *Sartre em 90 minutos*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1999, p. 26-60.

<sup>30</sup> *Idem, Ibidem*.

pensador, tendo em vista o seu brilhantismo, ainda que contraditório, tanto no trato filosófico de suas concepções quanto no âmbito artístico-literário, especificamente teatral<sup>31</sup>.

Como anota Barbosa (2005), a discussão de conceitos filosóficos ganha enorme importância a partir do florescimento dos textos literários de Sartre, sendo que *Entre quatro paredes* é a maior expressão do êxito do filósofo francês:

[...] Sartre propôs-se a demonstrar esteticamente o seu teorema existencial da convivência entre os seres humanos. No nosso entendimento, ele acabou produzindo o que consideramos ser a mais bela das peças de teatro de todo o movimento existencialista. Sem sombra de dúvidas, ela tornou-se um “clássico” não somente do Existencialismo, mas da dramaturgia contemporânea. (BARBOSA, 2005, p. 166).

Neste sentido, Penha (1995, p. 40-41), ao discutir o existencialismo de Sartre, considera que este movimento intelectual não seria o mesmo sem a presença marcante daquele, mesmo salientando a relativa independência entre ambos:

Pode-se afirmar, sem erros, que a repercussão obtida pelo existencialismo teria sido menos barulhenta e duradoura se não tivesse existido a participação pessoal de Sartre no movimento. Mais modesta ainda sua influência sobre o pensamento filosófico contemporâneo, sem a contribuição intelectual dele. Evidentemente, fique claro isto, não compartilhamos da opinião daqueles que concedem ao indivíduo a primazia sobre os fatos históricos. (...) O que desejamos enfatizar aqui é a presença decisiva de Sartre dentro do existencialismo, sem a qual sua difusão muito dificilmente teria ultrapassado as fronteiras do continente europeu. (PENHA, 1995, p. 40).

No que respeita a produção literária e especialmente para os interesses de nosso estudo, a lavra teatral do filósofo francês, Penha (1995, p. 41), postula, que a grandeza das visões de Sartre deveu-se a sua ímpar capacidade intelectual e artística conjunta, por isso também ele se notabilizou mundialmente:

---

<sup>31</sup> A relação Filosofia e Literatura é bastante antiga. No caso ocidental, remonta pelo menos aos gregos antigos: os diálogos platônicos já evidenciavam esta ligação. Posteriormente, os filósofos franceses dos séculos XVII e XVIII notabilizaram o uso da Literatura para difundir suas idéias e sistemas filosóficos, sendo Voltaire, Rousseau e Diderot as figuras mais exemplares disto. Este último inclusive meditou profundamente sobre a estética teatral e seus diversos elementos constitutivos (Cf. *Entretiens sur le fils naturel*), além de ter deixado peças como *O filho Natural* (*Le fis Naturel*). Entretanto, não se pode dizer que tais obras literárias servem exclusivamente à propagação e vulgarização de teses filosóficas. Os romances, poesias, contos, peças teatrais escritas por filósofos vários não são apenas literatura de tese, mas, obras de arte do maior quilate, tendo vida e expressão genuinamente próprias.

Sua liderança não se deveu ao simples fato de ter iniciado o movimento. Decorreu, essencialmente, da magnitude de seus dotes intelectuais, repartidos – numa rara e feliz combinação – entre o gênio filosófico e o talento de artista, ambos em alta proporção. Nenhum outro autor existencialista pôde rivalizar com ele nesse aspecto. Assim, os conceitos mais abstratos puderam com mais facilidade atingir um público bastante amplo através de romances contos e peças teatrais, divulgação auxiliada por uma prodigiosa atividade jornalística que praticamente não excluiu de seu interesse nenhum assunto. Pense-se ainda no fino ensaísta e arguto crítico literário que foi Sartre, e torna-se fácil perceber as razões de seu êxito. (PENHA, 1995, p. 41).

Resta apenas pontuar, no tocante à produção artística e literária de Sartre<sup>32</sup>, que a obra de arte tem vida própria, mesmo que o autor inicialmente tenha recorrido a ela para veicular posições teóricas ou filosóficas.

Porém, a literatura de Sartre não se restringe a propagar as suas ideias existenciais, assim, o seu teatro é *dialógico* e não propriamente *monológico*<sup>33</sup> e, isso não deixa de ser curioso já que a composição da peça sartriana em termos de quantidade de personagens é exígua se comparada aos romances polifônicos de Dostoievski, bem como há uma aparente imposição e supremacia de vozes discursivas entre os personagens, porém que no mais das vezes culmina numa abertura para a *responsabilidade*. O mesmo raciocínio pode ser aplicado aos personagens dialógicos de Plínio Marcos.

Neste diapasão, o francês foi um escritor e filósofo no sentido mais pleno das duas palavras. Sanches Neto (2011) também considera estas instâncias de modo apartado em referência à sobrevivência do texto teatral sartriano com razoável independência em relação ao Existencialismo,

---

<sup>32</sup> Neste aspecto que liga um autor do ponto de vista de importância teatral e filosófica, talvez o único que possa rivalizar com Sartre seja justamente Denis Diderot.

<sup>33</sup> Sobre a dicotomia *dialogismo-monologismo* instaurada por Bakhtin, há que se destacar o grau de possibilidades de interpenetração entre estes conceitos: "Sempre que ele [Bakhtin] trata das relações discursivas, percebe-se uma variação que pode ser estabelecida da seguinte maneira: dialogismo, relações dialógicas predominantes e/ou liminares, relações dialógicas superficiais, relações monológicas, relações monológicas com dialogismo invertido (um indivíduo não ouve o outro; ouve a si mesmo em situação de diálogo), monologismo; dialogismo monológico e monologismo dialógico". Ao passo em que no nosso estudo é possível localizar elementos das peças analisadas no âmbito do monologismo dialógico: "Monologismo dialógico: discursos dogmáticos e/ou panfletários que são construídos com elementos polifônicos. Exs.: Blaise Pascal e Padre Antônio Vieira; Teóricos Iluministas (Rousseau, Voltaire etc.). No campo literário: textos teatrais de Shakespeare, o romance monológico de Tolstói, a poética heteronímica de Fernando Pessoa, dentre outros". Cf. SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Literatura e cultura: o complexo problema do dialogismo e a metodologia do sistema crítico polifônico de Mikhail Bakhtin. Ano: 2010. Disponível em <<http://textosgege.blogspot.com/search/label/Augusto%20Rodrigues%20da%20Silva%20Junior>>. Acessado em 10/08/2012.

Nos personagens teatrais, encontrava-se veículo mais universal para questões propostas pelo Existencialismo, corrente filosófica da qual foi figura proeminente. Isso não significa que tais peças façam sentido apenas dentro deste sistema de pensamento. Como obras de arte, funcionam sozinhas, e a prova de tal independência é que continuam sendo encenadas com grande sucesso para públicos contemporâneos, quando o Existencialismo tornou-se prestigioso verbete do Dicionário de termos filosóficos. (SANCHES NETO, 2011, p. 9).

Prova suplementar disso é que o texto *Cândido ou Otimismo*, de Voltaire; *A Nova Heloísa*, de Rousseau, e *Huis Clos*, de Sartre, apenas para não alongar a lista, ainda despertam interesse de leitores e espectadores em todas as partes, sobretudo, pelo valor estético e literário destas.

Obviamente não se pode olvidar e desqualificar de todo, desde que se observem as ponderações supracitadas, as opiniões de críticos que enxergam na literatura sartriana o chamado *Teatro de Tese*:

O teatro de tese é uma forma sistemática de teatro didático. As peças desenvolvem uma tese filosófica, política ou moral, procurando convencer o público de seus méritos, convidando-o a usar seu pensamento mais do que suas emoções. Cada parte tem, necessariamente, em uma embalagem mais ou menos discreta, uma tese: a liberdade ou servidão do homem, os perigos de tal comportamento, a força do destino ou das paixões. Teatro de tese, no entanto, não hesita em formular o problema em um comentário muito didático. Dramaturgos como Ibsen, Shaw, Gorky ou Sartre escreveram peças que queriam fazer o público refletir ou forçá-lo a mudar a sociedade. (PAVIS *Apud* BARBOSA, 2005, p. 170, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Talvez nunca tenha havido pensador mais coerente em suas contradições quanto Sartre. Ao ponderar que o intelectual vive em perpétua contradição consigo próprio, o filósofo assume publicamente os riscos de suas opiniões as quais devem se centrar naqueles que não têm voz.

---

<sup>34</sup> *Le théâtre à thèse est une forme systématique de théâtre didactique. Les pièces développent une thèse philosophique, politique ou morale, en cherchant à convaincre le public de son bien-fondé, en l'invitant à utiliser davantage sa réflexion que ses émotions. Toute pièce présente nécessairement, dans un emballage plus ou moins discret, une these: la liberté ou la servitude de l'homme, les dangers de telle attitude, la force du destin ou des passions. Le théâtre à thèse n'hésite pas cependant à formuler les problèmes en un commentaire très didactique. Des dramaturges comme Ibsen, Shaw, Gorki ou Sartre ont écrit des pièces qui voulaient faire réfléchir le public, voire l'obliger à changer la société. (PARVIS *Apud* BARBOSA, 2005, p. 170).*

Como mencionado antes, as críticas ao pensamento existencialista sartriano partiam de várias direções: marxistas não o aceitavam e católicos<sup>35</sup> o acusavam de ser uma ameaça ao cristianismo, igualmente escritores e filósofos com inclinação mais religiosa o condenavam – Henri Lefebvre considerou suas ideias como uma “metafísica da merda”, Jacques Maritain chamou sua filosofia de “mística do inferno”, Tristão de Athayde disse que ele era “detestável” (PENHA, 1995, p. 8-9). Tanto jornais de Direita (*Le Figaro*) quanto segmentos de esquerda: órgão do Partido Comunista Francês *L’Humanité* rechaçavam os posicionamentos do pensador existencialista. (PENHA, 1995, p. 38).

Sobre a relação do filósofo francês com o teatro e seu papel de intelectual, deixo ecoar novamente a voz de Barbosa (2005):

E uma vez que a fórmula deu certo, pois o teatro proporcionou-lhe as condições de manifestar seu pensamento contornando, inclusive, a censura totalitária, ele não parou mais. Além disso, ele acreditava que pelo teatro poderia atingir um maior número de pessoas. Acostumou-se de tal forma a manifestar suas ideias com o gênero teatral que fez dele o seu suporte preferido para a exposição de suas ideias políticas, éticas, ideológicas e estéticas. É o que se pode constatar na sua trajetória de dramaturgo. Ele escreve e publica dez peças, entre 1943 e 1965, além de manter um rol enorme de atividades intelectuais, incluindo-se aí a militância e a publicação de escritos filosóficos. (BARBOSA, 2005, p. 170-171).

Como percebemos, Sartre usou do teatro como arena para militância política, estética e filosófica, porque não as dissociava. No capítulo IV, veremos como se processa essa postura intelectual na peça *Entre quatro paredes*, mas antes consideraremos o dramaturgo santista e a consequente renovação da cena teatral brasileira da qual sua obra inegavelmente integra.

## **1.2. Plínio Marcos: esboço de um intelectual marginal**

*Quando as forças repressoras avançam e a intelectualidade recua, evidentemente instala-se o obscurantismo. Quando as forças repressoras avançam, mas encontram resistências firmes na área intelectual, gera-se, então, um clima ótimo para o trabalho de criação. Este período de 66 a 68 foi de muita lucidez no Brasil. Foi um período de resistência, talvez até*

---

<sup>35</sup> O Papa Pio XII declarou em encíclica dedicada às correntes filosóficas modernas que o *Existencialismo* ameaçava os fundamentos da fé cristã. (Cf. PENHA, 1995, p. 9).



*mesmo desordenada. Mas foi um período de lutas contra o obscurantismo (MARCOS Apud VIEIRA, 1977).*

Plínio Marcos de Barros, antes de tudo, homem de teatro, dramaturgo, roteirista, ator, diretor, jornalista, palhaço, tarólogo, vendedor ambulante das próprias obras teatrais, artista circense e agitador/perturbador cultural brasileiro que “ascendeu” para a cena teatral no final da década de 1950 e que teve sua produção silenciada mesmo antes do avanço da ditadura de 1964, gerando diversos protestos no meio artístico-intelectual para que JK e, posteriormente, o *Estado de exceção* liberasse suas peças. Além disso, foi preso diversas vezes pelos militares<sup>36</sup> por “desobedecer” às ordens para não representar suas peças ou por não prestar esclarecimentos quando convocado.

Em razão do foco do trabalho e da trajetória biográfica do dramaturgo santista, parece-nos inevitável uma pequena incursão em algumas concepções de *intelectual* no campo teórico, atrelada a complexa questão de sua função ou papel no quadro social, seja via obra artística, seja via atuação política mais explícita, tendo em vista que incluir Plínio Marcos no rol seletivo dos intelectuais talvez cause estranhamento se considerarmos o termo de um ponto de vista estritamente iluminista ou escolástico.

O estudo envolvendo a problemática dos intelectuais tomou grande relevo durante todo o século XX e, seguramente, ocupará e integrará a agenda das pesquisas em diversas áreas do conhecimento neste século também. O caso de Sócrates que parece ser um grande marco inaugural para a construção histórica do sujeito intelectual, uma vez que abdicou de sua vida em nome de suas convicções e se negou veementemente a se dobrar diante uma perseguição mesquinha e sem cabimento lógico quando foi acusado de não acreditar nos deuses e de subverter a juventude grega, sendo proibido de ensinar. O fato de ensinar sem cobrar nada feria mortalmente o ofício dos sofistas, portanto, Sócrates foi acumulando inimigos. É um grande exemplo de intelectual na contramão do pensamento da maioria, que obviamente incomoda os partidários do *status quo*.

Le Goff (1989, p. 21), investigando a questão em perspectiva histórica, mais especificamente dentro da era medieval, pondera que o “nascimento” dos intelectuais se dá justamente com o renascimento urbano do século XII, momento crucial no desenvolvimento das instituições universitárias de modo que este novo sujeito surge

---

<sup>36</sup> Foi preso 38 vezes, segundo registros documentados no antigo Departamento de Ordem Política e Social - DOPS, órgão de repressão do regime.

como um profissional do saber e com caráter cidadão. O professor é o intelectual que surge como grande representante deste contexto. Ocorre que as universidades foram criadas sob o jugo do catolicismo, de modo que os professores eram os clérigos, donos do saber de então, que represavam o conhecimento em igrejas e monastérios, não permitindo participação popular no contato e desenvolvimento do saber. Não se pode esquecer o florescimento da Renascença italiana que revelou o pensamento humanista, outro estágio de desenvolvimento do sujeito intelectual que se contrapunha aos intelectuais da Idade Média, divergências entre si, aliás, que é sem dúvida uma característica marcante dos intelectuais em todas as épocas históricas. Neste instante da história, Galileu foi um grande ícone da luta intelectual contra o obscurantismo e o pensamento obtuso da Igreja Católica quanto às concepções de mundo, de ciência e de natureza, até então incontestáveis.

O intelectual visto como um sujeito sem posicionamento claro e explicitado de modo sincero parece mais com um falso intelectual. Assim, não participaria das mudanças sociais porque defende o *status quo*, sendo apenas um resignado.

No século XVIII, os *Philosophes* da ilustração francesa, tais como Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Diderot, entre outros não podem deixar de ser mencionados, tendo em vista as profundas implicações das ideias destes na conformação artística e político-ideológica moderna e contemporânea. Um exemplo eloquente do pensamento iluminista presente até hoje entre nós, é a separação dos poderes executivo, legislativo e judiciário que notamos em quase todos os Estados democráticos atuais. Assim, percebe-se que localizar os intelectuais apenas no flanco esquerdo das ideologias é bastante problemático e parcial.

Nessa perspectiva, Said (1994, p. 25) pondera que não houve qualquer revolução ou contrarrevolução na história moderna sem os intelectuais. Todos os pontos de vista sobre a questão do conceito e função do intelectual que exporemos neste estudo refletem um determinado matiz ideológico<sup>37</sup> de seus propositores.

---

<sup>37</sup> Seguindo lição de Eagleton, o termo “Ideologia” não possui eixo único de análise, e, sequer é um conceito consensual entre os pesquisadores das ciências humanas e sociais. Assim, pensar em ideologia é pensar na realidade em ideologias com espectro amplo de significados e definições, não necessariamente compatíveis entre si, e, entre os quais o estudioso inglês enumera os seguintes postulados: “o processo de produção de significados, signos e valores na vida social; um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social; ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante; ideias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante; comunicação sistematicamente distorcida; aquilo que confere certa posição a um sujeito; formas de pensamento motivadas por interesses sociais; pensamento de identidade; ilusão socialmente necessária; a conjuntura de discurso e poder; o veículo pelo qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo; conjunto de crenças orientadas para a ação; a confusão entre realidade linguística e realidade fenomenal; meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas

Podemos dizer que não há como ser neutro e preciso na especificação do sujeito intelectual simplesmente porque este ator social é inserido ou se insere na conjuntura e contexto sociocultural e político ideologicamente. É um ideólogo por natureza e trazia essa condição mesmo antes do marxismo. Bobbio (1997, p. 118) expressa com exatidão a questão: “Por “ideólogos” entendo os que fornecem princípios-guia”.

Ainda mais radical no que se refere à confrontação das teses ortodoxas da época é o pensamento francês libertino do século XVIII, especialmente em Sade, La Métrie e Cyrano de Bergerac,

No final do século XVI, o libertino é, assim, o “*libre penseur*” que no dizer de Charron, em seu tratado *La Sagesse*: “*fera au dehors d’une façon et jugera autrement au dedans, jouera un rôle devant le monde et un autre en son esprit. il le doit faire ainsi pour garder justice partout*”. Notamos, portanto, no final desse século que um outro deslizamento de sentido ocorre. A palavra que até então significava homem liberto, liberado e livre, exprime, agora, homem esclarecido, isto é, homem de espírito livre. (CARVALHO, s/d, p. 126).

Neste sentido, as peças teatrais de Plínio Marcos podem inclusive ser observadas e analisadas sob o ponto de vista do sadismo, talvez a expressão mais violenta das idéias libertinas do século XVII e XVIII e que reaparecem à luz dos pressupostos plinianos<sup>38</sup>.

Seguindo o percurso histórico da questão do intelectual, não é possível considerar o assunto sem mencionar o caso emblemático do oficial francês, de origem judaica, Alfred Dreyfus que é considerado por importantes analistas<sup>39</sup> como sendo o episódio inaugural da intelectualidade ocidental contemporânea, evento este que contou com a participação de escritores famosos tais como Marcel Proust, Anatole France e Émile Zola que publicaram protestos<sup>40</sup> contra as “falsidades e mentiras” atribuídas ao senhor Dreyfus.

---

relações com uma estrutura social; o processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural” (EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Boitempo Editorial e Editora UNESP, 1997, p. 15-16).

<sup>38</sup> Para conhecer análise sobre o estatuto da violência e sexualidade em Plínio Marcos, especialmente na obra *Dois Perdidos numa noite suja*, Cf. GOMES, André Luís. Violência e sexualidade: modos de construir identidades e diferenças. *O eixo e a roda*: v. 17, 2008, p. 18-22.

<sup>39</sup> Cf. SARTRE, Jean Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994, p. 15. BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. Tradução Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997, p. 123. SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 23.

<sup>40</sup> O caso em questão refere-se à carta intitulada *J'accuse* dirigida ao presidente francês do período Félix Faure por ocasião da prisão injusta e arbitrária de Alfred Dreyfus, capitão do exército francês de origem judaica, fato este que acabou por colaborar para a implantação do pensamento sionista.

Observa-se que o surgimento do intelectual contemporâneo não pode ser desvinculado do sujeito escritor e, por extensão, de sua função no âmbito da criação literária e da atuação extraliterária, muitas vezes na esfera política de modo explícito.

O ano de 1968 também foi um marco importante para as discussões sobre a atuação de pensadores, sobretudo os “engajados” nas lutas pela descolonização dos países africanos, movimentos ecológicos, feminismo, movimentos dos homossexuais e demais conflitos como, por exemplo, a guerra do Vietnã. Sartre surge como grande arauto da intelectualidade que não se sobrepõe ao povo, mas luta por ele e com ele.

Segundo Sartre (1965, p. 30) o intelectual é um “homem-contradição” por natureza, pois se encontra justamente no limbo social, no “não-lugar”, buscando a afirmação de sua identidade e existência em espaços sociais que o desconsideram. No seio de sua própria classe, o intelectual se depara com o desprezo da burguesia que o aprisiona em redutos estreitos de investigação científica e social, retirando ou limitando sua voz quando necessário (por exemplo, não lhe dando espaço nos debates na mídia em geral) e que observa com desconfiança suas ideias e análises.

Com igual desconfiança, as classes populares observam os intelectuais que se arrogam seus defensores, sendo que aqueles, no mais das vezes, servem ao Estado (visto pelo povo como elemento de opressão) ou às elites privadas, donas do capital especulativo e vistos como exploradores funestos.

Ainda para Sartre (1965, p. 15), o pensador de caráter intelectual costuma se afirmar como tal no momento em que dirige suas observações para além de seu campo de atuação. O exemplo dado é o do físico nuclear que se coloca politicamente em relação ao uso da bomba atômica que ele mesmo ajudou a projetar. Destarte, para Sartre (1965, p. 53) a superação desta contradição inerente ao sujeito intelectual reside justamente em aceitá-la, assumindo os riscos inevitáveis.

Parece ser um ponto em comum entre os diversos conceitos de intelectual e tipologias acumulados ao longo dos sóbrios estudos realizados que, independentemente do perfil delineado, trata-se de um grupo ou classe que resolve se posicionar na esfera pública sobre as problemáticas sociais, religiosas, políticas e culturais, não se fechando em torres de marfim.

Não se pode esquecer, contudo, as considerações de Bobbio (1993, p. 109) para quem o termo intelectual é relativamente novo, mas o problema é antigo, qual seja: a função destes no conjunto de atos públicos e sociais. A despeito disso, a maior consciência da sua própria existência no final do século XIX não significa que já não

existiam antes. O terreno é poroso e pantanoso quanto à estipulação exata dos sujeitos envolvidos e considerados intelectuais e mais ainda quanto ao seu papel ou função.

Perspectiva de vanguarda acerca da conformação do sujeito intelectual nos é oferecida por Gramsci (1982)<sup>41</sup>. Este autor considera que todos desempenham alguma função intelectual, em níveis variados, no seio da sociedade, especialmente quando se direcionam para além de sua profissão ou ofício particular. São assim, promotores de novos modos de pensar, de novas condutas morais e éticas, instaurando novas *mundividências* capazes de inaugurar uma nova postura diante dos problemas sociais, políticos e artísticos. Plínio Marcos seria nesta concepção, um “filósofo”, especialmente se o pensarmos como militante das liberdades no plano estético, político e até religioso:

Quando se distingue entre intelectuais e não-intelectuais, faz-se referência, na realidade, tão-somente á imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso. Isto significa que, se se pode falar de intelectuais, é impossível falar de não-intelectuais, porque não existem não-intelectuais. Mas a própria relação entre o esforço de elaboração intelectual-cerebral e o esforço muscular-nervoso não é sempre igual; por isso, existem graus diversos de atividade específica intelectual. Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (GRAMSCI, 1982, p. 7-8).

Ainda, segundo Gramsci, (1982, p. 8) o literato, o filósofo e o artista integram o grupo dos intelectuais “tradicionais” em contraste com os intelectuais “orgânicos” que possuem maior dinamismo, vinculação e interação a serviço ou em nome de grupos sociais específicos do universo burguês: profissionais liberais, tais como: administradores, médicos, advogados, publicitários e economistas. Estes últimos são os “funcionários das superestruturas”. Para o pensador italiano, os grupos sociais que almejam dominar os demais, buscam conquistar ideologicamente os intelectuais tradicionais, via atuação de novos intelectuais orgânicos:

---

<sup>41</sup> GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. 4ª Edição. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1982.

Uma das mais marcantes características de todo grupo social que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista "ideológica" dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos. (GRAMSCI, 1982, p. 9).

Plínio Marcos, e aqui incluiríamos também Sartre, foram sujeitos do tipo que não se renderam a dominância e imposição dos setores socioeconômicos “hegemônicos”, tendo em vista que este aspecto é justamente um fator diferencial da atuação pública e artística deles.

Novamente trazendo o pensamento de Gramsci (1982), verificamos que o novo perfil dos intelectuais se dissocia do orador do tipo ciceroniano, pois agora aqueles devem se encaminhar para a vida prática, transformando-se num organizador da cultura, um “persuasor permanente” e que combine a sua especialidade com os variados elementos de ordem política (GRAMSCI, 1982, p. 8). Foi justamente o que Plínio Marcos fez durante toda sua caminhada, que poderíamos chamar de “alternativa”.

Para Said (1994, p. 25) o intelectual é um sujeito vocacionado para representar, corporificar e articular uma mensagem, um ponto de vista e uma atitude *para e por* um público. Além disso, pertence ao seu tempo<sup>42</sup> e deve se alinhar aos fracos e aos que não tem representação<sup>43</sup>.

Nestes diversos contextos teóricos e histórico-culturais do sujeito intelectual, de sua “gênese” à luz da concepção de Le Goff (1989) ao século XX acima delineados, parece possível inscrever o legado artístico e político de Plínio Marcos (especialmente observando os critérios teóricos oferecidos por Sartre (1965), Gramsci (1982) e Said (1994) acima insinuados), mesmo considerando que o tema é complexo, especialmente levando em conta parcela de sociedades conservadoras como a brasileira que até nos dias de hoje ainda rechaça as opiniões e posições artísticas diferentes aos postulados da “grande mídia” ou dos “donos do poder”<sup>44</sup>, sendo vistas como “censuráveis” ou “reprováveis”.

Dramaturgo santista, Plínio Marcos de Barros é justamente um artista de polêmica, de agitação cultural em favor de categorias e grupos marginalizados. Suas peças gravitam em torno, por exemplo, do universo de prostitutas e café

---

<sup>42</sup> *Idem, Ibidem*, p. 34.

<sup>43</sup> *Idem, Ibidem*, p. 35.

<sup>44</sup> Para aprofundamento deste conceito, Cf. FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo. 3ª Edição, 2001.

homossexual (*Abajur Lilás*), presidiários (*Barrela*), excluídos sociais (*Dois Perdidos numa Noite Suja*), cáften, prostituta e homossexual (*Navalha na carne*), desnudando, literalmente, seus dramas pessoais expressos em linguagem visceral, sem rodeios e eufemismos, e, sobretudo, a conjuntura sociopolítica que os aprisionam no submundo do crime e castigo.

Deste modo, Plínio Marcos opta por uma estética realista e seca, sem adornos ou contornos formais mais “sofisticados”, isto numa perspectiva de leitura da obra em sua superfície, tendo o dramaturgo plena clareza de sua posição de vanguarda.

“Se uma vanguarda não caminhar junto do povo acaba até servindo a quem detém o poder. É preferível caminhar no nível do povo, não fazendo concessões de idéias, mas fazendo concessões na forma para atingi-lo” (1981, p. 256). O lastro biográfico explicaria o sucesso literário desse empreendimento. (CONTIERO, 2007, p. 82).

Isto parece estar de acordo com a pobreza econômica das personagens que vivem em ambientes hostis e repugnantes, mas paradoxalmente fazem nascer sentimentos ternos e contraditórios paralelamente às agressividades, “complexificando” a relação vítima-algoz, como se verá adiante em *Navalha na carne* (1967).

A violência contida nesta peça teatral inserida dentro do contexto político dos anos 1960, pós-golpe, não poderia deixar de ser uma afronta aos militares, pois carregada de erotismo e sensualidade feria diretamente os objetivos e “princípios” dos censores, além disso, expunha a violência física e psicológica, algo muito praticado nos porões da ditadura, mas que não deveria aparecer para a sociedade nem mesmo em forma artística de modo a preservar a “paz social”:

Frei Patrício observou que “uma das palavras mais repetidas no texto é *nojento*. Nojento no sentido de pessoas deterioradas, degradadas. E na peça de Plínio Marcos as personagens se veem como na realidade são”. Para ele, “o verdadeiro motivo da proibição do espetáculo não foram os palavrões. Na verdade, a Censura, como participante da nossa sociedade burguesa, se sentiu agredida. A sociedade não gosta de admitir a existência de Neusas Suelis, Vadinhos e Veludos” (MENDES, 2009, p. 161).

Obviamente, este enfoque artístico bem demarcado de Plínio Marcos, mais uma vez, não agradou em nada a burguesia conservadora e os militares censores, pois, subvertia a “moral”, os “bons costumes” e, especialmente, apesar de não ser dito claramente, ficava implícito o choque, por parte da cúpula da ditadura, com a

evidenciação de uma realidade social deveras conhecida, porém, paradoxal e intencionalmente ignorada, esquecida pela elite conservadora ora no poder no tocante ao submundo dos excluídos<sup>45</sup>:

[...] as obras de Plínio seriam sempre, acima e por trás da sua aparência de mera fotografia da realidade, representações alegóricas dos mecanismos característicos das manobras do Poder opressor no Brasil contemporâneo, favorecidas na sua exposição didática pelo distanciamento social entre as classes a que pertencem, respectivamente, os seus personagens e os seus espectadores. (MICHALSKI, 2004, p. 357).

Por tudo isso, Plínio Marcos poderia ser descrito como sendo um autor “maldito” ou “marginal” do início ao fim de sua carreira dramaturgica e que levou adiante e explorou, por exemplo, a perspectiva crítica de Lima Barreto em termos de denúncia social e de crítica política sem ser panfletário, sobretudo porque o momento histórico de Plínio Marcos requereu uma intensificação em busca de uma livre expressão da arte sem as amarras da censura ditatorial, sendo que suas peças teatrais são veículos mais diretos para discutir estética e artisticamente o político e o social encontrado no universo paulista e paulistano do fim dos anos 1950 e décadas posteriores.

É preciso ressaltar que ambos foram cronistas e grandes observadores de seu tempo, de sua sociedade, pagando muitas vezes com a moeda ingrata do ostracismo, da cooptação e da intolerância<sup>46</sup>. Ainda sobre a coloração política da nascente estética pliniana, vale à pena considerar mais algumas palavras de Contiero (2007), especialmente no que tange a uma visão de equivalência, com diferentes enfoques, do teatro político do *Arena*, do *teatro do Oprimido* e do teatro político de Plínio:

Quando Plínio começou a aparecer na cena teatral paulistana os nomes em evidência eram, entre outros, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Roberto Freire. Esse pessoal oferecia ao público o “teatro como atividade socialmente responsável”, fruto do nacionalismo classificado por Décio de Almeida Prado com “esquerdizante [...], crítico, voltado para os fatos econômicos, com um forte cunho pessimista, de quem carrega nos males do presente, já de

---

<sup>45</sup> Como meio para obter notoriedade nacional, Plínio Marcos atuou como ator na telenovela *Beto Rockfeller* da TV Tupi. Dessa maneira dificultava a ação da ditadura ávida por calar sua boca e suas peças.

<sup>46</sup> Sobre as relações complexas entre *autor* encarado como *produtor* em seu universo social, especialmente no tocante aos vínculos com a imprensa, que deságuam em opções literárias e políticas diversas, Cf. BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.



si bastante carregados, para melhor justificar as esperanças do futuro” (1984, p. 556). Essa preocupação sócio-política foi também a tônica da dramaturgia do Plínio, com uns quês a mais, o diálogo mais dinâmico e agressivo, o linguajar concessivo, chocante muitas vezes. (CONTIERO, 2007, p.152).

A perspectiva maldita religa Plínio Marcos também à tradição iluminista libertina francesa do século XVIII com a novidade de que o sujeito intelectual agora não faz parte da aristocracia ou da elite, revoltando-se contra ela, mas é um novo tipo de intelectual advindo das classes populares ou, pelo menos, das classes médias baixas que não se preocupam com questões de cunho filosófico ou ontológico tão diretamente (porém estas questões não podem ser desprezadas em Plínio), mas preocupam-se com a realidade social circundante. No mesmo sentido, o dramaturgo não faz parte do grupo de intelectuais acadêmicos, formados em grandes universidades, construtores de grandes ensaios e sistemas filosóficos. Pelo contrário,

Plínio teve infância feliz, “despreocupada”, como chegou a dizer. Sua maior dificuldade, quando garoto, e mesmo adolescente, era com os estudos. Simplesmente não suportava escola, e deu muito trabalho aos pais. Sua recusa era tanta, logo nos anos escolares iniciais, que a mãe se obrigava a arrastá-lo para a escola, esforçando-se para fazê-lo entrar. (CONTIERO, 2007, p. 62).

Poderíamos dizer que a escola de Plínio Marcos foi o teatro e ele esteve sempre ligado a grupos amadores, apesar da convivência com grandes nomes da cena teatral dos anos 1950 em diante, como, por exemplo, com Pagu e Tônia Carrero. No entanto, não participou assiduamente dos grandes círculos culturais nascentes e de expressão nacional tais como o Teatro de Arena<sup>47</sup>, Teatro Oficina, CPC ou Cinema Novo, sobretudo porque permaneceu por longo tempo atuando em Santos. Além disso, por algumas divergências estético-ideológicas com os grupos culturais existentes<sup>48</sup>, ele fez uma opção política e artística pela “marginalidade” ou mais possivelmente foi levado pelas injunções históricas e políticas da época a este caminho marginal ao qual ele sempre fez questão de ostentar e de ser porta-voz dos supostos “páreas sociais”.

---

<sup>47</sup> Exceção feita ao texto “Repórter de um tempo mau”, proibido pela censura e apresentado às portas fechadas em 1965 e aos ‘bicos’ como ‘administrador’ da montagem de algumas peças no Teatro de Arena.

<sup>48</sup> Plínio Marcos chegou a afirmar, com muita convicção “Nunca tive esse negócio de ser de um grupo, trabalhava onde me deixavam. Como ator, como administrador, como qualquer coisa. Eu tinha que trabalhar, viver de uma profissão, e a minha profissão era essa – teatro.” disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>>. Acessado em 02/07/2011.

A cidade de Pelé era um foco de atração importante para o circuito teatral da capital paulistana, peças de relevo foram encenadas por lá, porém remanesceu muito ativo o trabalho de teatro amador em que Plínio Marcos despontou. Isso tudo fica dito para pontuar o caráter de insulamento da figura pliniana, aspecto que, em tese, deve ter colaborado para as características peculiares das peças e da feição intelectual de Plínio Marcos.

Em artigo sobre os artistas e intelectuais do pós-1960, (RIDENTI, 2005, p. 81-110) não há qualquer menção à atuação de Plínio Marcos durante aquele período. Tal fato se deve justamente pela ausência de participação do dramaturgo santista na condição de membro militante assumido nos grandes círculos teatrais paulistanos<sup>49</sup>. Tal é também a opinião de Freire (2006), que constata o isolamento de Plínio Marcos, pois sua dramaturgia naturalista não se alinhava nem aos postulados do Teatro de Arena, de Augusto Boal, apesar de haver alguma aproximação ideológica, nem ao Teatro Oficina, de José Celso Martinez. (FREIRE, 2006, p. 153). Em outro texto, Freire (2009) evidencia a pouca atenção dada ao trabalho artístico de Plínio Marcos, justamente, quando se faz um balanço após os quarenta anos do agitado e inesquecível 1968:

Ao longo de 2008 foi realizada uma série de eventos marcando os quarenta anos de 1968, ano símbolo de uma época lembrada por pela enorme efervescência não somente política, mas talvez sobretudo cultural, não sendo o Brasil uma exceção. Em meio a celebrações e discussões sobre a herança do Cinema Novo, do Cinema Marginal, do Teatro Oficina, do Tropicalismo, da Nova Figuração ou da Jovem Guarda, o nome de uma das figuras mais discutidas e populares daquele fatídico ano permaneceu quase totalmente ausente em todas essas lembranças. Poderíamos pensar em Chico Buarque, Glauber Rocha, Oscar Niemeyer ou Pelé, vencedores do prêmio Golfinho de Ouro oferecido pelo Governo do Estado da Guanabara, em 1967, nas áreas de música, cinema, arquitetura e futebol, mas poucos lembrariam de Plínio Marcos, então premiado como destaque do ano em teatro. (FREIRE, 2009, p. 379).

Obviamente houve exceções a este ostracismo póstumo como se nota nos trabalhos publicados no XI Congresso da ABRALIC de 2008<sup>50</sup>, porém no contexto geral, a posição de Freire (2009) parece estar correta.

---

<sup>49</sup> RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.

<sup>50</sup>Cf. GOMES, André Luis. O Teatro de Plínio Marcos no cinema. *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008 USP. São Paulo. E SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. A Representação do Masculino em Navalha na Carne: Diálogo entre

O curioso na estética pliniana era justamente revolucionar dentro de um paradigma estético ultrapassado e criticado, mas que ressurgia com assombrosa força. O Naturalismo<sup>51</sup> ou “Neo-Realismo”<sup>52</sup> de Plínio Marcos servia poderosamente como uma terceira via de contato da arte dramática com as massas. Notemos as precisas palavras de Michalski (1967, *Jornal do Brasil*) sobre esse fenômeno:

A verdadeira linguagem social do nosso tempo é, no teatro, a linguagem épica – com todas as suas subtendências, bem entendido – que estimula a participação crítica do espectador e lhe apresenta exemplos que conduzem o raciocínio do particular para o geral. E, no entanto, constato que no Brasil as peças que tem se mostrado verdadeiramente capazes de abrir os olhos do público para determinados fatores cruéis e injustos da nossa realidade social tem sido precisamente aquelas que não se afastam dos conceitos formais de um realismo tradicional: *Eles não usam black-tie*, *Pequenos burgueses*, e agora *Navalha na carne*. Nenhuma encenação “brechtiana”, quer de textos nacionais ou estrangeiros, se tem revelado até agora, entre nós, tão eficientemente “didática” quanto estes três exemplos de obras escritas dentro de cânones que nada tem de “didáticos”. Não me cabe, dentro dos limites deste artigo, estudar o fenômeno. Mas ele me pareceu digno de ser proposto à reflexão do público e dos estudiosos<sup>53</sup>.

Enedino (2003)<sup>54</sup> ressalta que o realismo em Plínio Marcos se reveste de um tom universalizante e também observa que o marco temporal específico de sua produção

---

Cinema, Teatro e Literatura. *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008 USP. São Paulo.

<sup>51</sup> Neste aspecto, gostaríamos que se entendesse este termo nos exatos termos de Ismail Xavier (2005): “O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Emile Zola. Ele é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. (...) O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela”. (XAVIER, 2005, p. 42).

<sup>52</sup> “O ‘neo-realismo’ identifica-se especialmente com a dramaturgia de Plínio Marcos, na qual Boal reconhece uma importante tarefa, inerente aliás ao Neo-realismo, consistente em retratar a realidade brasileira. Porém, o objectivo último desse realismo presente nas suas obras não é totalmente atingido porque as peças não ultrapassam a função documental e empática, sendo secundarizado o intuito oposicionista”. (Cf. TEIXEIRO, Alva Martinez. *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno (entre a convenção e a transgressão: O erótico-pornográfico, o social e o espiritual)*, (Tese de doutoramento) faculdade de filologia Departamento de galego-portugués, Francés e lingüística Universidade da Coruña, Espanha, 2010.

<sup>53</sup> MICHALSKI, *A navalha na nossa carne*, 1967. In: MARCOS, Plínio. Sítio oficial. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acessado em 10/01/2012.

<sup>54</sup> ENEDINO, Wagner Corsino. *O naturalismo em Plínio Marcos: uma leitura de A Mancha Roxa*. Revista Ave Palavra, 2003.

artística atual é extrapolado pelo levantamento quase documental da realidade social circundante:

Nos textos do escritor contemporâneo Plínio Marcos de Barros (1935-1999), despontam personagens cujos comportamentos e cujo discurso projetam uma realidade social, num levantamento quase documental de situações sociais e de caracteres que, embora atuais, extrapolam limites temporais e espaciais para inscreverem-se numa cosmovisão sócio-política de cunho mundial. Suas peças são construídas por meio da observação direta da realidade, reproduzindo-a com maior veracidade cênica e sem efeitos embelezadores, copiando-a nos mínimos detalhes, com todos seus pormenores menos poéticos. (ENEDINO, 2003, p. 13).

A intrigante construção realista de Plínio foi observada também por Belani (2006)<sup>55</sup>:

Outro aspecto relevante é alusivo ao caráter estético da obra de arte, que deve ser entendida como tal, construída com certos fins, participando de determinadas convenções e regras que a delimitam num dado espaço artístico e social. Nesse processo de análise empreendido pelo pesquisador, há de se ter ainda o cuidado em não tomar as obras como espelhos de uma realidade, refletida pelas peças, numa perspectiva realista antiquada. Por outro lado, também não podemos entender os textos como construtores de uma verdade que habitava tão somente a imaginação do autor, como se houvesse um propósito firmado por parte deste em reinventar e moldar a história a partir de suas fantasias – sem que houvesse referências de suas personagens em indivíduos ou tipos sociais realmente existentes. (BELANI, 2006, p. 13-14).

Com igual eloquência, se pronuncia Sábato Magaldi<sup>56</sup>, tendo em vista o elemento realista na obra pliniana:

Houve quem, por causa do realismo de suas histórias, o devolvesse aos procedimentos superados da escola naturalista. Mas o realismo de Plínio é apenas o ponto de partida para uma indagação em profundidade da miséria humana, equacionada pelos sistemas sociais injustos. Sem meias palavras mas usando quando convém o palavão, com uma violência que traz para o primeiro plano as reservas mais inconfessáveis do indivíduo, Plínio quebra as possíveis últimas convenções do nosso palco e instaura uma dramaturgia poderosa, que marcará toda a geração surgida depois dele. (MAGALDI, 2001, p. 385).

---

<sup>55</sup> 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.

<sup>56</sup>MAGALDI, Sábato. & VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC, 2001.

Ainda na mesma orientação crítica, surgem as palavras de Van Jaffa<sup>57</sup>:

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

Para completar o time de críticos sobre o tom realista e ao mesmo tempo *sui generis* da construção estética teatral de Plínio Marcos, é imperioso trazer as palavras de Alberto D’aversa<sup>58</sup>:

A verdade é que a grande novidade de Plínio Marcos não está na linguagem (senão qualquer pornógrafo seria um talento dramático) mas na visão do mundo que ele nos oferece, realista, dura, impiedosa, através de uma estrutura de involuções conflituais que habilmente precipitam para um desfecho original e aparentemente imprevisto mas, na realidade, de rígida consequência dramática. Ninguém pode esquecer o jogo de atrações e de repulsas entre as duas personagens de “Dois Perdidos Numa Noite Suja” até chegar à crise final, em que o oprimido se ergue como o opressor mas não para restaurar o bem mas, pelo contrário, para assumir, por sua vez, a posição do mal em sua manifestação total e absoluta; quase metafísica. “A Navalha na carne” conta-nos uma história de zona, uma “tranche de vie” (teria agradado a Zola e Antbine), entre uma prostituta, seu amante e um pederasta. Uma estória tão banal, que nem teria interesse na imprensa marrom; cuja retórica é tão pateticamente inútil, que nem daria para novela de televisão. E com esse material velho e desgastado, com esse tema de tango “guardia vieja”, Plínio soube construir uma peça de berrante humanidade, em que o melodrama assume dignidade de realismo, em que o convencional se faz psicológico e o retórico se transforma em tácita poesia. É bom frisar que “A Navalha na carne” não é uma extraordinária peça de teatro; a temática, como dizíamos, desenvolve o óbvio; o diálogo, às vezes, não está isento de certo moralismo patético e convencional e a linguagem, não sendo depurada e filtrada pelo crivo de uma consciência filológica, é prolixa e fastidiosa. Mas o grande mérito é que tudo isso é visto, sentido e expressado com prodigioso instinto teatral, ou seja, através de situações e de personagens; os nódulos dramáticos sucedem-se com uma freqüência assombrosa e ininterrupta, determinando constantes variações nas relações das três personagens, num ritmo de precisão matemática. Há mais legítimo teatro nesta peça em um ato do que em muitas produções do atual teatro brasileiro. (D’AVERSA, 16/09/1967).

---

<sup>57</sup>Trecho de crítica disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-rio-vanjafa.htm>>. Acessado em 19/07/2012.

<sup>58</sup>Trecho de crítica disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-sp-alberto01.htm>>. Acessado em 19/07/2012.

Curioso é notar que Bentley (1987) observa fenômeno semelhante no teatro de Sartre, especialmente em *Entre quatro paredes*:

O diálogo é estruturado em prosa urbana esmeradamente polida na melhor tradição naturalista francesa. A história apresenta várias cenas picantes que se pode costumeiramente associar a peças e novelas francesas, bem como a filmes franceses, bons ou maus. Adultério, infanticídio, lesbianismo, acidente de trânsito, suicídio duplo na cama, recusa de lutar pela França, morte diante de um pelotão de fuzilamento - *o que mais poderia desejar um diretor de cinema francês?* (grifo nosso). O cenário, para envolver todas essas idéias, é uma sala-de-estar do Segundo Império; e é muito agradável de se perceber que as unidades dramáticas são escrupulosamente observadas mesmo no inferno. (BENTLEY, 1987, p 283).

E na mesma orientação crítica:

Um aspecto de seu Teatro Existencial apresenta um interesse curioso: que embora pertença à tradição do Vieux Colombier, embora seja inspirado por uma profunda preocupação com o mundo interior, no entanto, aproxima-se do Naturalismo em muitos pontos. Evita o verso e é a favor do diálogo agudamente naturalista. (BENTLEY, 1987, p 297).

Ademais, Plínio Marcos não fora incluído no que Ridenti (RIDENTI, 2005, p, 83) chamou de “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária”, recuperando as concepções de Löwy & Sayre<sup>59</sup> sobre as facetas múltiplas do Romantismo no campo da arte e da política associadas à visão de Raymond Williams sobre “estrutura de sentimento” encarada como “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (WILLIAMS, 1979, p. 134-135); ou, posto em outros termos, “descreve como as nossas práticas sociais e os hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização sócio-econômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido” (MORAES, S/d, p. 4).

Pensamos que fosse perfeitamente possível observar Plínio Marcos dentro desta ótica analítica, mesmo que se perdesse o caráter coletivo do conceito em alguma medida, em razão da militância solitária do dramaturgo santista em direção aos segmentos sociais mais desprezados, inclusive até hoje pela mídia em geral, que tem se prestado ao papel de caricaturar tais personagens, via *indústria cultural*<sup>60</sup> hegemônica.

---

<sup>59</sup> Cf. LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

<sup>60</sup> Cf. ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

O exemplo de Plínio Marcos coloca a prova os conceitos, concepções e funções que temos do sujeito intelectual historicamente e mesmo na atualidade.

Observá-lo como agente intelectual, levando em consideração sua biografia nada afeta aos preceitos tradicionais e *locus* de formação dos pensadores da cultura, tais como escolas e universidades parece ser ainda um desafio epistemológico para seguidores de uma postura teórica mais conservadora e elitista sobre o tema dos intelectuais.

A escola de Plínio Marcos era a rua, a sua “quebrada do mundaréu” e, obviamente, o palco teatral. Assim, falar de um sujeito encarado como intelectual e que ao mesmo tempo “camelava” suas peças em plena hasta pública, mantendo um contato direto com o povo, pagando conscientemente o preço de tal atitude, apenas reaparecerá na cena cultural brasileira recentemente com os movimentos de “escritores marginais”<sup>61</sup>.

Independentemente da abordagem teórica escolhida parece ser comum a todas que o intelectual é um ser inquieto e irresoluto que não se deixa vencer pela opinião da maioria. Que está em constante mutação de si mesmo e almeja isso para os demais seres humanos. Que, pretensamente, advoga a liberdade incondicional e a justiça para todos. É frequentemente um utópico irremediável. Que “nada contra a maré”, sendo, entretanto consciente dos riscos e conseqüências até pessoais de seus atos. Tudo isso se encaixa perfeitamente na figura pliniana.

Consideremos as palavras divulgadas em manuscritos digitalizados no sítio oficial mantido pela família de Plínio Marcos sobre uma atuação teatral livre das amarras do poder, sendo que apenas assim, o fazer teatral encontraria sua razão de ser: “Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se pode discutir até as últimas conseqüências os *problemas*<sup>62</sup> dos homens”<sup>63</sup>. Veja ainda a clareza com que Plínio vislumbrava o papel do ator: “O ator começa a ficar soberano do seu talento quando ganha consciência<sup>64</sup> de que entra no palco para servir e não para ser servido”<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> “Em 2001, o escritor Ferréz idealizou, organizou e editou os textos de um projeto de literatura em revista intitulado “Literatura Marginal: a cultura da periferia”, que contou com a participação de dez autores em dezesseis textos. Nos anos de 2002 e 2004, outras duas edições de literatura marginal foram organizadas pelo escritor e veiculadas pela revista Caros Amigos, aglutinando textos de outros trinta e oito autores”. Cf. NASCIMENTO, Érica Peçanha do. “*Literatura marginal*”: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Universidade de São Paulo. 2006, p. 23.

<sup>62</sup> Grafia original do autor.

<sup>63</sup> Disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/manus.htm>>. Acessado em 13/03/2012.

<sup>64</sup> Grafia original do autor.

<sup>65</sup> *Idem, Ibidem.*

No mesmo tom provocativo, o santista com língua de navalha estabelece seu ponto de vista sobre o lugar do artista em referência a complexa questão “estética e autoritarismo”: “a onde existe autoritarismo o artista é sufocado. O autoritarismo gera o obscurantismo que favorece o copiador, o bobo da corte e os senhores da estética decorativa”<sup>66</sup>. Notemos a plena consciência do dramaturgo sobre seu ofício, inclusive refugando uma perspectiva *Ars gratia artis*. Ainda falando sobre papéis, Plínio Marcos pondera uma análise positiva sobre a atuação do crítico de arte, pois ao contrário, do que se poderia imaginar, o dramaturgo de Santos é ponderado ao tratar dos estudiosos da arte, inclusive porque, a crítica teatral foi em sua maioria muito receptiva ao seu teatro. Ouçamos o próprio Plínio assumindo inclusive, com bastante eloquência, o papel de crítico de arte e crítico da crítica:

O Crítico de arte tem muita importância no sentido de ajudar o artista a conscientizar seu trabalho, a registrar se as propostas foram realizadas, as metas atendidas. Esse no meu entender o papel do crítico, porém quando um indivíduo, porque tem espaço em jornal, TV, Rádio, se nomeia crítico e passa a escarrar regra dizendo sem cerimônia o que o artista devia ou não devia fazer, ou então se limitando a dizer que uma coisa é bonita ou feia sem saber dar explicações, fundamentar suas opiniões, esse não passa de um cretino. (...) E deve ser desprezado pelos artistas. Porque pelo público são completamente ignorados<sup>67</sup>.

A contribuição de Plínio Marcos para a cena cultural brasileira não foi pequena: de mambembe a dramaturgo, ele se posicionou sempre pela liberdade incondicional seja em termos estéticos ou políticos, beirando talvez a anarquia. Foi um renovador do teatro nacional, conviveu com o submundo paulista e de igual modo, conviveu com a elite cultural e intelectual brasileira. Críticos de teatro o aclamaram. Atores consagrados davam notoriedade a seus textos, escritores de peso o defendiam como foi o caso de Clarice Lispector no famoso episódio da *defesa do uso dos palavrões no teatro*<sup>68</sup>. A própria peça *Navalha na carne* tornou-se uma espécie de ícone contra a ditadura e sua nefasta censura, conforme nos esclarece Contreras et al., (2002)<sup>69</sup>: “*Navalha na carne*

---

<sup>66</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>67</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>68</sup> A referida defesa foi em relação à obra *Dois perdidos numa noite suja*, mas exemplifica bem o entendimento geral dos intelectuais sobre a obra pliniana. Sobre as crônicas de Clarice Lispector sobre teatro, Cf. GOMES, André Luís. *Clarice em cena*. Brasília: Edunb, FINATEC, 2007, p. 50-60.

<sup>69</sup> CONTRERAS, Javier Arancibia et al. *Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.



acabou por se tornar um marco na carreira de Plínio e um marco na luta da classe teatral contra a censura dos militares” (CONTRERAS et al., 2002, p. 59).

Assim, o caso de Plínio Marcos é exemplar como oportunidade para discutirmos o uso da arte como defesa pessoal em momentos de instabilidade e tensão política, ao mesmo tempo em que expõe sua visão da conjuntura social brasileira, carregada de misérias e injustiças, focando em grupos minoritários normalmente desprezados. Plínio Marcos trazia à tona uma abordagem artística transgressora dos cânones tradicionais que almejava discutir com o povo alguns problemas sociais frequentemente ignorados.

Dava, assim, voz aos esquecidos, se rotulava “repórter de um tempo mau”, de um ponto de vista novo, ou seja, não se tratava mais de olhar as misérias nacionais de cima para baixo, restringindo o debate aos círculos culturais elitistas, mas fazer o povo se reconhecer ao conhecer artisticamente a própria realidade. E, de igual modo, estabelecer interlocução com os demais artistas e intelectuais preocupados com uma maior integração cultural do país.

Tal empreitada parece não ter tido pleno êxito, pois o momento histórico vivido por Plínio Marcos no auge de sua produção teatral e artística era desfavorável para se inserir o povo no contexto da cena teatral (tanto do ponto de vista do texto teatral que se refere aos excluídos quanto na presença das massas assistindo aos espetáculos), posto que no Brasil em vários capítulos de nossa história teatral optou-se por alijar as minorias (que na realidade são maiorias), problemática potencializada em razão da repressão política de 1964 em diante, sendo inclusive um grande feito não ter sido necessário exilar-se ou não ter sido morto durante o período ditatorial, elementos que nos trazem a convicção para pensarmos sua obra, seu posicionamento político ostensivo e o eficaz uso público da autoimagem como “blindagem” neste sentido.

Porém, estes fatores não desqualificam sua arte de maneira alguma, pelo contrário, as pretensões ideológicas plinianas, se realmente existiram como postuladas aqui, ecoaram e ainda ecoam na cultura brasileira, especialmente nas demonstrações artísticas posteriores de resistência em morros, favelas e periferias, muitas das quais, para o bem e para o mal, foram absorvidas pela *indústria cultural*.

Requer apenas acrescentar que o teatro pliniano ainda está por ser mais bem divulgado. Já há robusta bibliografia sobre as obras, porém, estas parecem não ter ecoado suficientemente no seio dos departamentos acadêmicos. Talvez o grande desejo de Plínio Marcos fosse mesmo continuar “marginal”, “mal-dito” e fiel aos seus princípios norteadores, pois assim poderia incomodar mais, fazer refletir mais, porque

os grandes “marginais” (François Rabelais, Lima Barreto, Qorpo Santo, Marquês de Sade, Jean Genet, entre outros) se sabiam e se reconheciam nesta condição, que não é menor, é apenas mais radical e dilacerante: pagar com a própria carne por seus posicionamentos.

## CAPÍTULO II

### A temática especular e infernal na literatura: breve levantamento

*Nos deram espelhos e vimos um mundo doente,  
tentei chorar e não consegui*  
Renato Russo

Iremos ao longo deste capítulo expor breves comentários sobre a importância dos espelhos e dos infernos para a constituição da literatura (especialmente enfocando em alguns textos teatrais canônicos de grande envergadura) até chegarmos aos dramaturgos objetos deste estudo, justamente para ratificar que os textos de Sartre e Plínio Marcos dialogam com uma vasta tradição cultural ligada ao tema especular e infernal.

Assim, o esforço interpretativo perseguido ao longo de toda a dissertação segue na direção de postular não uma influência direta da peça sartriana sobre a pliniana<sup>70</sup>. Não se trata disso, mas de verificar como dois textos produzidos em espaços sociais e econômicos tão diversos são ao mesmo tempo complementares e, entre os quais, podem-se estabelecer alguns diálogos do ponto de vista formal, temático e até político.

Destarte, aproximar um texto “marginal” com um texto-ícone da bandeira filosófica existencialista é, com certeza, ousado e perigoso; mas, é igualmente desafiador e estimulante, especialmente para nós brasileiros, que no passado apenas buscávamos no texto pátrio a necessária e inevitável “influência” estrangeira como paradigma de qualidade estética com vista à inclusão no cânone literário.

O conceito de *Literatura Comparada* que perpassa nosso estudo, trazido aqui apenas para ventilar e lembrar uma noção introdutória é oferecido por Tânia Carvalhal<sup>71</sup>, para quem a vastidão do campo da literatura comparada tem trazido dificuldades para a compreensão da área, tendo em vista que o mero procedimento comparativo não caracteriza a disciplina:

---

<sup>70</sup> Enedino (2009) elenca alguns autores lidos por Plínio Marcos, porém, o autor que mais se aproxima do viés existencialista sartriano, ainda que para confrontá-lo é Camus: “A despeito de sua incipiente formação escolar de ensino fundamental (4ª série “primária”), o dramaturgo foi leitor de autores renomados, como Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Dostoiévski, Castañeda, Moravia, Ibsen, *Camus*, Graciliano Ramos, Zola e Freud, entre outros, cujas influências, aliadas a seu talento, se fazem sentir nos textos que escreveu. (grifo nosso) (ENEDINO, 2009, p. 28).

<sup>71</sup> CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

À primeira vista, a expressão “literatura comparada” não causa problemas de interpretação. Usada no singular, mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação. (CARVALHAL, 1986, p. 5).

A noção de *intertextualidade*<sup>72</sup> trazida por Julia Kristeva<sup>73</sup>, também teve grande impacto para os estudos da literatura comparada. No caso do nosso estudo, a *intertextualidade* entre as obras *Entre quatro paredes* e *Navalha na carne* pode ser considerada acidental, a menos que haja elementos comprobatórios de “influência” de Sartre sobre Plínio Marcos, o que não pudemos constatar ao longo da pesquisa.

O intertexto possível neste caso é informado pelas referências indiretas das peças ao universo de outros textos sobre o estatuto infernal e sobre o papel dos espelhos na literatura, filosofia e até mesmo na teologia.

Ainda no campo intertextual, nosso estudo se enquadra no que Koch (2005)<sup>74</sup> chama de *intertextualidade temática*, tendo em vista pelo menos dois aspectos presentes em nosso *corpus*: transmutação de peças teatrais para o cinema e presença temática comum em todas as obras estudadas.

*A intertextualidade temática é encontrada (...) entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, como acontece, por exemplo, nas epopéias, ou mesmo entre textos literários de gêneros e estilo diferentes (temas que se retomam ao longo do tempo, como o do usurário, na Aululária de Plauto, em O avaro, de Molière e em O santo e a Porca, de Ariano Suassuna) e o tema da Medéia de Eurípedes, da Medéia de Sêneca e de A gota d'água, de Chico Buarque/Paulo Pontes. (...) Um livro e o filme ou novela que o encenam. As várias encenações de uma mesma peça de teatro, as novas versões de um filme, e assim por diante. (grifos dos autores) (KOCH et al., 2005 p. 18-19).*

---

<sup>72</sup> “Todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”, Cf. KRISTEVA, Julia. *Sèmiotikè (Recherches pour une sémanalyse)*. Paris: Seuil, 1969. p. 146.

<sup>73</sup> KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

<sup>74</sup> KOCH, Ingedore et al. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2ª Ed., 2005.

Em reavaliação do *estado da arte* no que respeita à *Literatura Comparada*, Carvalhal (1986) pondera as necessárias vinculações dos aspectos literários com as demais manifestações do conhecimento humano:

Desse modo, a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistemas incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parecença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 1986, p. 85-86).

Elliot (1989)<sup>75</sup> já nos havia demonstrado que a produção poética e artística em geral não possui significação completa isoladamente, pois depende, de algum modo, da relação estabelecida com a arte do passado, por isso, nossa postura de lançar mão de autores prestigiosos da tradição literária precedente:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. (ELLIOT, 1989, p. 39).

A construção do método a partir do estabelecimento de um objeto nos parece mais viável, especialmente quando a literatura é comparada endógena e exogenamente, quer dizer, comparam-se literaturas e comparam-se textos fílmicos com as respectivas literaturas. Assim posto, delimitar o estatuto comparativo é deveras complexo e, na mesma direção, nem todo estudo comparativo é sinônimo de *literatura comparada*. Acreditamos que ter em mente o viés comparativo ao longo de todo percurso de análise talvez configure esta pretensão rumo a uma nova dimensão da literatura em perspectiva comparada. Neste horizonte, passemos a falar um pouco de alguns textos antigos que trabalharam a noção de submundo, bem como tecer breves considerações sobre o

---

<sup>75</sup> ELLIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In: *Ensaios*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p. 37-48.

Inferno dantesco, abordagem esta fundamental para compreensão da cosmovisão infernal no âmbito da literatura, inclusive na modernidade.

## 2.1. O Inferno dantesco refletido por Sartre e Plínio

*A Voz do Demônio*

*Todas as Bíblias ou códigos sagrados têm sido a causa dos seguintes erros:*

- 1. Que o Homem possui dois princípios reais de existência: um Corpo & uma Alma.*
- 2. Que a energia, denominada Mal, provém unicamente do Corpo. E a razão, denominada Bem, deriva tão-somente da Alma.*

*(...)*

*Mas, por outro lado, são verdadeiros os seguintes*

*Contrários:*

- 1. O Homem não tem um Corpo distinto da Alma, pois aquilo que denominamos Corpo não passa de uma parte de Alma discernida pelos cinco sentidos, seus principais umbrais nestes tempos.*
- 2. Energia é a única força vital e emana do Corpo.*

*(...)*

- 3. Energia é Eterna Delícia.*

*(BLAKE, 2007, p. 16)*

O objetivo deste tópico é estabelecer uma relação entre o inferno dantesco e outros infernos com o novo mundo infernal de Sartre e de Plínio Marcos. Antes, porém, faz-se necessário recuperar alguns elementos do inferno literário mais primitivo.

A maioria das sociedades antigas e modernas traz algum grau de interesse acerca do mundo infernal. Os gregos da antiguidade o chamavam *Hades*, que era, ao mesmo tempo, o Deus guardião e o lugar da morada final, e que por isso causava enorme terror aos vivos. Encontramos referências ao *Hades*, o Senhor da Morte, por exemplo, em Homero<sup>76</sup>, Platão, Luciano e Aristófanes. Como se observa, a temática aparece tanto em textos do gênero sério, como no épico e no cômico.

A curiosidade humana pelo mundo dos mortos tem grandes exemplos literários, como é o caso de muitos personagens mitológicos que ambicionavam ir ao inferno e voltar para noticiar os detalhes sobre aquele ambiente causticante. Como exemplo

---

<sup>76</sup> HOMERO. *Odisseia*. Tradução em versos Manuel Odorico Mendes. São Paulo, Biblioteca Clásica e Atena, 2009. (ebook).

eloquente, temos Baco, o deus do vinho e do teatro, que em *As rãs*<sup>77</sup>, de Aristófanes, foi ao *Hades* tentar resgatar Eurípedes. Na mesma esteira, temos Orfeu que com sua lira se embrenhou no inferno em busca da morta Eurídice, sua amada, e sua música de “lirante” convenceu Perséfone e *Hades* a liberá-la. O feito de Ulisses parece ser um dos mais notáveis, pois o herói rumou para o mundo subterrâneo (*catabasis*), seguindo orientação da deusa Circe:

De alma rasgada, a Circe a cama inundo,  
Enjeito a vida, o claro Sol odeio;  
Mas, de chorar e revolver-me lasso:  
“Quem há-de, perguntei, pilotar-me?  
No Orco nenhum desembarcou té hoje.”  
“Isso, replica, não te dê cuidado:  
Arma, Ulisses, o mastro, expande as velas;  
Senta-te, e a Bóreas encomenda o rumo.  
Quando, por entre o pego, à mole praia  
E ao luco de Prosérpina chegares,  
De salgueiros estéreis e altos choupos,  
Surjas lá no Oceano vorticoso,  
E à casa opaca de Plutão caminhes,  
Onde o Cocito, que do Estige mana,  
Com o ígneo Flegetonte, separando  
Celsa penha os ruidosos confluentes,  
Mete-se no Aqueronte.  
(HOMERO, 2009, p. 117).

E de lá, industriosamente, como sempre, conseguiu voltar ao mundo dos vivos (*anabasis*) após longa jornada na qual travou contato com seus soldados, heróis e outros personagens de relevo.

Deitado ao mar divino o fresco lenho,  
Dentro as hóstias, o mastro e o pano armados,  
Em tristíssimas lágrimas partimos.  
Bom sócio, enfuna e sopra o vento em popa,  
Que invoca a deusa de anelado crino.  
Tudo a ponto, abancamo-nos entregues  
Às auras e ao piloto; sempre à vela,  
Sobre a tarde, os caminhos se obumbravam,  
E aos fins chegamos do profundo Oceano.  
Lá dos Cimérios de caligem feia  
Cidade jaz, do Sol ao olho oculta,  
Quer ao pólo estelífero se eleve,  
Quer descambe na terra: intensa noite  
Aos mesquinhos mortais perpétua reina.

---

<sup>77</sup> EURÍPEDES e ARISTÓFANES. *Um drama satírico: o Ciclope e duas comédias: As rãs e as Vespas*. Tradução do Grego Junito de Souza Brandão, Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, S/d. p. 79-156.

Da nau varada os animais tirando,  
 O Oceano abeiramos até onde  
 Nos indicara Circe. Perimedes,  
 Mais Euríloco, as vítimas sustinha;  
 De espada a cova cubital escavo;  
 De mulso e leite libações vazamos  
 Às mãos ambas, depois de mero vinho,  
 Terceiras de água, e branco farro mesclo.  
 Imploro aos oucos manes e prometo,  
 Em Ítaca imolada a melhor toura,  
 De dons a pira encher, e ao só Tirésias  
 Preto carneiro consagrar sem mancha,  
 Flor dos nossos rebanhos. Evocados  
 Os defuntos, as vítimas degolo,  
 Flui na cova o cruor: do Érebo as almas  
 Congregavam-se em turmas, noivas, moços,  
 Melancólicos velhos, virgenzinhas  
 Do luto prematuro angustiadas,  
 Muitos guerreiros em sangrentas armas  
 De êneas lanças passados; ante a cova,  
 Num confuso rumor, se atropelavam.  
 Pálido e em susto, exorto a que esfoladas  
 Queimem-se as reses pelo bronze troncas;  
 Voto a Plutão pujante e à seva esposa.  
 De espada arredo os mortos, que não bebam  
 Sem que eu tenha o adivinho interrogado.  
 (HOMERO, 2009, p. 120-121).

Os romanos o nomearam *Plutão*, com características similares ao Hades em razão da assimilação cultural causada pela expansão do império romano. O termo inferno advém justamente do latim *Infernus ou Inferus*, que significam “das profundezas”, “mundo inferior”, “que está em baixo”<sup>78</sup>. Os temas ligados ao inferno frequentemente estavam e ainda estão presentes na literatura. O labor literário mais exemplar neste sentido é sem dúvida a *Divina Comédia*<sup>79</sup>.

Dante Alighieri, escritor florentino, além de se dedicar às letras, esteve envolvido com questões políticas em seu tempo, e participar de querelas nesta arena normalmente tende a criar desafetos, o que lhe rendeu um exílio e toda sorte de perseguições<sup>80</sup>. Esses eventos parecem ter tido relação com a forma descritiva criada pelo escritor de Florença quanto aos requintes de crueldade e riqueza de detalhes do

<sup>78</sup> Cf. SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português (Etimológico, Prosódico, Histórico, Geográfico, Mitológico, Biográfico, etc)*. Rio de Janeiro e Belo Horizonte, Livraria Garnier, 10ª Edição, 1993, p. 604.

<sup>79</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia (Inferno)*. Tradução e notas Ítalo Eugenio Mauro, São Paulo: 34, 1998.

<sup>80</sup> Observe-se que este é um ponto em comum entre Dante, Sartre e Plínio Marcos que possivelmente fez eclodir neles o desejo pelo tema infernal, obviamente com interesses completamente diversos.



inferno por ele (re)criado. Ademais, o objetivo maior do poeta de Florença com a sua *Comédia*, foi o de reformar o mundo sob os auspícios da moral cristã: “Não há dúvida de que Dante escreveu a sua obra máxima com o fim de reformar moralmente o mundo que via imerso, para dizer o mínimo, numa situação trágica e pecaminosa” (DISTANTE, 1998, p. 11)<sup>81</sup>.

O importante a ressaltar aqui é a imensa repercussão da obra maior de Dante sobre a Teologia Cristã, sobre a literatura medieval em seus estertores e a renascentista em seu alvorecer, e, porque não dizer, sobre todo o Ocidente até os nossos dias, porque depois de Dante, o inferno nunca mais foi o mesmo, especialmente porque o poeta italiano escreveu sua *Comédia* em língua vulgar, alargando o alcance de suas palavras, e neste particular, novamente há semelhança entre ele, Sartre e Plínio Marcos, ambos escreverem textos muito populares, dentro de seus limites históricos específicos, obviamente.

Em referência à relação *Comédia*-Catolicismo, à morte e sua representação artístico-teológica, Silva Júnior (2008) postula sobre a adaptabilidade com que a teologia se comportava de forma diversa sobre o juízo final representado em Dante e depois em Gil Vicente, a depender do contexto:

Morrer, para o cristianismo é estar em lugar de espera (*requies*) entre o desprendimento físico e o fim dos tempos (*refrigerium*). Julgamento, muito forte em Dante e Gil Vicente, passou por diversas transformações ao longo dos séculos. Acompanhando as mudanças em todas as áreas do conhecimento, a Igreja, ora com mão de ferro, ora contornando os imprevistos re-significava essa imagem de acordo com suas necessidades (SILVA JÚNIOR, 2008, p. 152).

Ainda a respeito dos vínculos literatura-teologia, Barbosa<sup>82</sup> (2005) serena que o inferno cristão foi estabelecido pela literatura, especialmente a dantesca:

Entretanto, por incrível que possa parecer, foi a literatura que contribuiu do modo mais decisivo para o estabelecimento da ideia de Inferno no mundo cristão, justamente com o maior dos poetas italianos: Dante Alighieri. Em sua *Divina Comédia*, Dante estabelece uma sistematização e uma descrição do espaço infernal que vai além das tentativas de percepção e delineamento dos espaços infernais por parte de Agostinho e Tomás de Aquino. Foi o poeta que instaurou no

---

<sup>81</sup> DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia* (Inferno). Tradução e notas Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 1998.

<sup>82</sup> 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.

imaginário popular a representação de um *locus horrendus* extremamente convincente e assustador. (BARBOSA, 2005, p. 168).

O nível de detalhamento descritivo da *Divina Comédia* acerca do Inferno é tamanho, que até hoje temos a imagem viva deste ambiente construído pela imaginação e reinterpretação dos mitos e relatos antigos feitos por Dante, autor de enorme erudição. Neste contexto, a teologia se apropriou do esforço dantesco para reafirmar suas bases religiosas, construindo um imaginário coletivo acerca do inferno tão poderoso que, até hoje, é difícil não considerar a possibilidade de sua existência, mesmo nos mais céticos. No mesmo horizonte, o *Hades* antigo e o inferno dantesco servem perfeitamente de referência à análise das peças teatrais da nossa investigação.

A noção de tortura e punição eterna em graus diferenciados aos pecadores está presente não apenas em Dante, mas também na mitologia greco-romana e nos mitos nórdicos, no Cristianismo e no Islamismo<sup>83</sup>.

A ordem unitária do além, assim como Dante no-la apresenta, é tangível da maneira mais imediata como sistema moral na repartição das almas nos três reinos e suas subdivisões: o sistema segue em tudo a ética aristotélico-tomista; reparte os pecadores no Inferno, antes de mais nada, segundo a medida da sua má vontade e, dentro desta divisão, segundo a gravidade dos seus atos; os penitentes no Purgatório, segundo os mais impulsos dos quais devem se purificar; e os venturosos, no Paraíso, segundo a medida da teofania da qual participam (AUERBACH, 1994, p. 165)<sup>84</sup>.

É importante tecer mais alguns comentários sobre o *Hades* mitológico, que na realidade também fazia as honras de “instituto religioso grego”, (já que as mitologias, *grosso modo*, são o antecedente primeiro das religiões<sup>85</sup>), e que foi ressignificado pelo poeta florentino e já se fazia presente no Novo Testamento em razão da substituição arbitrária do termo em hebraico *Seol* que significava “túmulo”, “cova” por *Hades*.

Mas a força imagética e, por isso mesmo, simbólica em Dante se faz presente na pluralidade de castigos, no aspecto de lugar quente do ambiente infernal e mesmo

---

<sup>83</sup> Cf. *Ibidem*, p. 166-169.

<sup>84</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

<sup>85</sup> O conceito de *mito* que perpassa nossa análise é oferecido por Eliade (1972): “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio” (...) Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo”. (Cf. ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 11).

fervente, no qual os mortos nadavam em lagos sanguíneos tomados por chamas, eram picados por serpentes gigantes, usavam roupas de chumbo quente, mas também ardiam no gelo e experimentavam sede e fome ininterruptas, e neste inferno dantesco se categoriza os sujeitos de acordo com suas ações pretéritas no mundo dos vivos.

Há que se esclarecer, porém, que os castigos ligados a ambientes gelados são paradoxalmente muito importantes na conformação infernal dantesca. No nono e último círculo da *Divina Comédia* se detalham estes gélidos flagelos, aos quais são reservados (entre outros) para os *traidores*:

Com que voltei-me e vi à minha frente  
e sob meus pés uma lagoa gelada,  
de vidro mais que de água parecente.

Não fez, de gelo, na mais fria internada  
da Áustria, o Danúbio tão espessa crosta,  
nem o Don sob a turva aura gelada,

que esta, que inda de Tabernich suposta,  
ou Pietrapana, de sofrer a queda,  
não trincaria, mesmo rente da costa.

Como a coaxar na beira a rã se queda  
co' o bico fora d'água; quando sonha  
a aldeã co' o início da respiga leda;

Até onde manifesta-se a vergonha  
lívidas sombras no gelo afundavam,  
batendo os dentes como faz cegonha.

Todos pra baixo seus rostos voltavam:  
na boca o frio, nos olhos o magoado  
coração eles todos demonstravam.

Depois de muito olhar pra todo lado,  
dois eu vi encostados tão estreitos  
que até o cabelo haviam entrelaçado.

“Dizei-me, vós que assim juntais os peitos”,  
disse eu, “quem sois?” O colo, ao meu pedido,  
esticaram e, às lágrimas sujeitos,

Gotejaram seus olhos e, escorrido  
pelas faces, seu pranto enrijeceu,  
e o gelo fez um rosto ao outro unido

como dois lenhos que encaixe prendeu;  
e eles, qual de cabrões uma parilha,  
marraram-se da raiva que os venceu.

E outro, que ao frio perdera uma e outra orelha,  
disse, co' a fronte baixa e o olhar coberto:

“Por que tanto teu olhar em nós se espelha (...)”?  
(DANTE, 1998, p. 212-213).

Em francês, “*glace*” é gelo, mas também pode ser sinônimo de espelho como se depreende facilmente no trecho supracitado “*Com que voltei-me e vi à minha frente/ e sob meus pés uma lagoa gelada,/ de vidro mais que de água parecente*”. É bastante elucidativa esta passagem da *Divina Comédia*, pois guarda algumas correlações possíveis com o inferno sartriano, a começar por esta questão do gelo propiciar uma reflexão da luz solar, iluminando o ambiente, porém, em vez de tornar o mundo mais nítido, paradoxalmente, cega os olhos e petrifica as lágrimas dos condenados.

A novidade em Sartre é que os personagens não choram suas desgraças infernais, pois não há qualquer esperança de superação da condição instaurada e estabelecida para eles. Outra equivalência possível é justamente a morte em comunhão, o destino humano é apenas a indefectível morte, sendo que os condenados em Dante se uniram em uníssono mortífero como notamos no trecho “Dizei-me, vós que assim juntais os peitos”,/ disse eu, “quem sois?” O colo, ao meu pedido,/ esticaram e, às lágrimas sujeitos,”. Reparemos inclusive no último período da citação supra: “Por que tanto teu olhar em nós se espelha (...)”, na perspectiva de equivalência em referência a passagem da peça sartriana em análise, quando Inês oferece seus olhos como espelho para Estelle se maquiar. Este inferno gelado, último nível dos castigos dantescos, também se faz presente em *Entre quatro paredes*, pois como veremos adiante, os condenados “convivem” num ambiente hostil, frio e controlado e em substituição ao sepulcro glacial dantesco emerge o quarto de hotel sartriano, sem cor ou alegria como o branco do gelo.

Assim, o retrato pintado por Dante sobre o inferno é muito complexo e não se resume e não se equipara exatamente aos moldes da Teologia ou da visão histórica posteriores a sua criação, mesmo que haja inegável “influência” daquele nestas. De igual modo, as “correspondências” do inferno dantesco na literatura posterior também devem ser vistas com cautela, porém, são perfeitamente legítimas e servem como coluna cervical às nossas análises do inferno moderno em Sartre e em Plínio Marcos.

Voltando a falar no aspecto da punição aos pecadores, notamos uma perspectiva *em crescendo* nas sùmulas dos capítulos do *Inferno* de Dante:

*Dante, ao readquirir os sentidos, encontra-se no terceiro círculo, que é dos gulosos, estendidos na lama sob uma suja chuva incessante e espancados pela figura monstruosa de Cérbero. Dos espíritos que Dante e Virgílio pisam na lama sem os perceber, surge Ciacco, que reconhece Dante e, por este inquirido, faz funestas previsões sobre o futuro das lutas políticas de Florença e logo cai e se afunda na lama sem mais responder. Dante, impressionado, faz perguntas a Virgílio sobre o futuro desses danados enquanto se dirigem à descida para o quarto círculo (grifo do autor). (DANTE, 1998, p. 55).*

*Enquanto dos dois poetas esperam a ajuda divina, aparecem no alto da torre novas visões infernais. São três assustadoras Fúrias que os ameaçam e convocam a arte de Medusa. Virgílio tapa os olhos de Dante para evitar que ele, ao olhar para ela, seja transformado em pedra. Aqui o próprio autor do poema interrompe a história e adverte os leitores sobre o sentido alegórico de seu relato. Finalmente chega o enviado do Céu, que com uma varinha abre a porta para a cidade infernal. Dante e Virgílio entram sem oposição e encontram à volta das muralhas os túmulos ardentes dos heréticos. (grifo do autor). (DANTE, 1998, p. 73).*

O Canto XI do inferno dantesco é dedicado a explicar a distribuição dos pecadores, de acordo com os respectivos atos danosos:

E começou: “Na rocha que aqui vemos  
há três círculos, sempre mais restritos,  
em degraus, como os de onde viemos.

Cheios estão de espíritos malditos;  
e pra que, após, deles te baste a vista,  
saibas como e por que lá estão constrictos.

De malícia qualquer que o Céu malquista,  
o fim sempre é uma afronta que, afinal,  
com violência ou com fraude outrem contrista.

Sendo a fraude do próprio homem um mal,  
Deus mais a execra, e exacerba os tormentos  
dos dolosos no círculo abissal.

O círculo primeiro é o dos violentos  
e, sendo em três pessoas sua incidência,  
estes, em giros, tem três repartimentos.

A Deus, a si e ao próximo a violência  
pode ofender – pessoas ou suas fruições –  
como ouvirás com maior minudência.

Morte violenta e pungentes lesões  
dão-se às pessoas, enquanto, aos seus valores  
ruína, incêndio e duras extorsões;

e portanto: homicidas, malfeitores,  
ladrões falsários são os que atormenta  
o primo giro, grupos de infratores

(...)  
hipocrisia, lisonja, em seus useiros,  
falsidade, rapina e simonia:  
ladrões e rufiões e trapaceiros.  
(DANTE, 1998, p. 86).

Nesta citação, é evidente a postulação dantesca de simetria entre pecado e punição, sendo as torturas baseadas nas escolhas feitas em vida. Fica clara ainda a noção de hierarquia e agrupamento segundo a gravidade dos crimes cometidos<sup>86</sup>. Este aspecto também se faz presente nos infernos sartriano e pliniano, à medida que os personagens das peças são avaliados, julgados e castigados por seus “companheiros” de quarto, transformando assim o lugar numa espécie de *juízo final* e inferno ao mesmo tempo, sempre havendo um revezamento quanto ao desempenho do papel de carrasco, de “diabo” e também de vítima (pecador), ou de criminoso que parece ser o termo mais adequado a estes infernos modernos. Há que notarmos ainda que os personagens de Sartre e Plínio Marcos podem ser incluídos nos tipos descritos por Dante: Garcin: “hipocrisia”, Estelle: “lisonja”, Inês: “falsidade”, Vado: “rufiões”, Neusa Sueli: “sedutores” (DANTE, 1998, p. 85) e Veludo: “ladrões”.

Tudo isso foi dito até aqui para demonstrar que o inferno dantesco, reiteramos, é a melhor referência de contraste e comparações a ser usada com o inferno criado por Sartre em *Entre quatro paredes* e também para a postulação de um inferno da laceração e agonia em *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, porque ele é a base da noção tradicional de inferno aceita até hoje por diversas orientações e manifestações histórico-culturais, assim como para visualizar em que medida os dramaturgos contemporâneos inovam, subvertem ou reafirmam a cosmologia infernal dantesca.

Até o surgimento da *Divina Comédia* e, especialmente depois dela, podemos concluir que a maioria dos mundos destinados aos ímpios e pecadores é descrito como um “submundo”, ou seja, é um lugar inferior, algo que está abaixo de nós, esta é inclusive a noção etimológica do termo inferno como já mencionamos acima.

---

<sup>86</sup> Os rios gregos que afluem para o *Hades* também trazem esta perspectiva hierárquica, entre os quais se destaca o Tártaro, sendo que os desafortunados são enviados para lá através dos julgamentos estabelecidos pelo Rei Minos. (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., 1986, p. 592-593).

Pois bem, com Sartre isto se modifica profundamente porque não há decida alguma, pelo contrário, sobe-se a um quarto de hotel ao estilo *segundo império*<sup>87</sup> e, no filme de Audry, 1954, isto é ressaltado pela cena inicial do elevador. E não se trata de um lugar desconhecido e misterioso: é um hotel, espaço sobejamente visitado e conhecido por grande parcela da humanidade, normalmente a procura de sossego, boa comida e horas regaladas, mas que agora serve apenas de prisão para os condenados à existência perpétua.

Alguns elementos “clássicos” ligados a nossa visão ocidental de inferno permanecem na obra *Entre quatro paredes*, inclusive o vocábulo “inferno”, pois a substituição deste seria bastante problemática para a compreensão dos leitores. Neste sentido a (re)construção do inferno empreendida por Sartre deve ser vista com cautela, especialmente do ponto de vista ideológico, pois estamos falando de um assunto inicialmente mítico e posteriormente religioso no qual a literatura ocidental até o existencialismo representava em sua maioria conforme as visão da Igreja, notadamente após Dante.

Um grande dilema a ser enfrentado para compreensão do inferno em *Entre quatro paredes* reside na falta do outro pólo irradiador da nossa relação com o mistério: não há Deus. A este, antes era atribuído o comando do juízo final. Podemos dizer com isto que o inferno sartriano é ateu, porém os ateus não crêem na existência do inferno. Assim, é um imenso desafio hermenêutico a quebra da dicotomia céu-inferno.

Na peça do existencialista francês, fica a dúvida se há outro local destinado aos “puros” e aos “ilibados”, pois todos os personagens d’*Entre quatro paredes* cometeram alguma infâmia, inclusive se esta for considerada do ponto de vista cristão. Em substituição ao Deus-julgador, o que há? O julgamento final é recíproco e feito por todos: Garcin, Estelle e Inês estabelecem um ambiente de criação de juízos de valores permanente, inclusive como um dos mecanismos de defesa de si próprio e ao mesmo tempo de punição para os demais.

E onde estará, a partir de uma leitura possível da peça de Sartre, o famigerado Demônio, Diabo, Belzebu ou Satã?

Se não há Deus, o que fazer com seu “anjo caído”, o príncipe das trevas? Aliás, como já pontuado ao longo deste trabalho, a luminosidade de Lúcifer será resgatada no

---

<sup>87</sup> Período político de Napoleão III que experimentou razoável desenvolvimento econômico aliado à opressão do regime bonapartista e que encontrou seu fim durante a Guerra Franco-Prussiana.

inferno sartriano, porém, a luz agora servirá a propósitos invertidos, pois causará incômodo eterno e o anjo de luz retoma sua dimensão neste contexto.

Assim, se o “inferno são os outros”, por metonímia, o diabo “somos nós todos”, carregados de conhecimento, porque também a luminosidade é símbolo do esclarecimento e de “iluminismo”, que no entanto, agora serve à barbárie, à auto-flagelação. A consciência consciente da própria desintegração.

A condução para este lugar não mais tenebroso, mas agora luminoso é feita por um simples *criado de hotel*. Assemelha-se, neste horizonte de análise, ao antigo *barqueiro grego* pelo fato de conhecer o lugar e dispor cada qual segundo suas características comuns em termos de crimes cometidos. Está presente inclusive o *óbolo*<sup>88</sup>, pois normalmente os empregados hoteleiros se sujeitam ao ofício mediante a paga de lambujens e gorjetas.

Personagem dantesco que merece nota é justamente *Cérbero*, o cão de três cabeças, do qual podemos invocar algumas equivalências com o personagem sartriano “o Criado”, que faz às vezes de guardião e “anfitrião” da morada infernal em *Entre quatro paredes*, bem como guarda alguma relação com o pliniano Vado, pois este se mantém como uma espécie de vigilante do quarto infernal de quinta categoria (seria assim o “quinto dos infernos”), ao mesmo tempo em que é o personagem de sustentação das intrigas e agressividades entre ele mesmo e os demais personagens no bojo da peça *Navalha na carne*:

Cérbero, fera monstruosa e perversa,  
caninamente co’ as três goelas late  
para a gente que está na lama imersa;

tem barba negra, olhos escarlata,  
grosso o ventre e as garras aguçadas  
co’ as quais as almas fere, esfolta e abate.

---

<sup>88</sup> Dentro da tradição grega, os mortos recebiam um óbolo ou danake (moeda grega antiga) sob a testa ou sob a boca/língua para pagamento ao barqueiro em razão da viagem rumo ao *Hades*. “*Pero junto a esta puerta, la inferior estaba separada del mundo exterior por ríos con impetuosos torrentes, de los que el más famoso eran el Estigia, un río de aspecto tan terrible que incluso los más altos dioses lo invocaban como testigo de la verdad de sus juramentos. El que había partido cruzaba este río en una barca gobernada por un anciano barquero nombrado por los dioses, que se llamaba Caronte. Pero esto no sucedía hasta que los cuerpos habían sido enterrados en la tierra superior con toda la debida ceremonia de sacrificios y muestras de afecto. Hasta que no se hacía esto, las almas de los que habían partido tenían que errar lánguidamente alrededor de las laderas del Estigia, un panorama que fue grandemente temido por los antiguos. Por el viaje en la barca Caronte exigía un peaje (naulon), y para pagarlo se colocaba una moneda (danake) en la boca del fallecido en el funeral*” (Cf. MURRAY, Alexander S.. “*Quién es Quién en la Mitología*”. Tradução para o espanhol de Cristina Maria Borrego. Madri: M. E., 1997, p. 36-37).



como cães berram sob as chibatadas  
da chuva e, um flanco ou outro protegendo,  
contorcem-se essas almas condenadas.

Ao ver-nos, Cérbero, esse mostro horrendo,  
abriu as bocas, suas presas raivosas  
expondo e o corpo todo estremecendo.  
(DANTE, 1998, p. 55-56).

A questão da continuidade da tortura, foco comum em todos os infernos abaixo relacionados, fica evidenciada pelas colocações finais dos personagens das peças de Sartre (“Continuemos”) e de Plínio Marcos (“Depois, prosaicamente começa a comer o sanduíche”): não há a resolução dos conflitos, não há ascensão ao paraíso dantesco e por isso não existe a possibilidade de comédia<sup>89</sup> para Garcin, Estelle, Inês, Vado, Neusa Sueli e Veludo. Inexiste opção celestial para eles. Todos os caminhos levam a degradação moral, psicológica e física deles, sendo a responsabilidade disso atribuída a eles mesmos. São livres para “viver”.

Hades/Plutão Greco-latino  
Inferno Cristão

*Entre quatro paredes*

Inferno de Sartre (existência e consciência ⇔ Hotel estilo “Segundo Império”)

*Navalha na carne*

Inferno de Plínio Marcos (realismo do submundo ⇔ Pousada de “quinta categoria”)

Não podemos deixar de mencionar a peça vicentina *Auto da Barca do Inferno*<sup>90</sup>. É a primeira da trilogia composta ainda pelo *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Barca da Glória*. Trata-se de um texto do renascimento português (provavelmente escrita no ano de 1516) que discute a representação alegórica dos fins últimos da humanidade após a morte. É na realidade um grande julgamento dos pecadores e encaminhamento à morada final segundo a gravidade dos pecados, que na maioria são graves e irão sofrer no inferno.

Em claro intertexto com as representações dantescas, inclusive no que se refere aos destinos dos pecadores, sobretudo se considerarmos a trilogia, Gil Vicente ainda

---

<sup>89</sup> Comédia neste contexto está sendo empregada no sentido original do termo, que fazia oposição a Tragédia. Na primeira tudo se resolvia, ou seja, havia resolução pacífica dos conflitos, o que não ocorria na segunda sempre encerrada por infortúnios vários.

<sup>90</sup> VICENTE, Gil. *O Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: Hedra, 2006.

rediscute, no contexto da cristandade, as imagens do barqueiro grego *Caronte*, condutor do *Hades*<sup>91</sup>. As imagens alegorizantes servem para lembrar aos espectadores da época sobre as distinções entre os destinos de vidas pautadas pelo *vício* ou pela *virtude*.

Registremos a introdução dada pelo próprio Gil Vicente a sua Trilogia das Barcas:

*Representa-se na obra seguinte uma prefiguração, sobre a rigorosa acusação que os inimigos fazem a todas as almas humanas, no ponto que per morte de seus terrestres corpos se partem. E por tratar desta matéria põe o autor por figura que no dito momento elas chegam a um profundo braço de mar, onde estão dous batéis: um deles passa pera a glória, o outro pero o purgatório. É repartida em três partes: de cada embarcação uma cena. Esta primeira é da viagem do inferno, trata-se polas figuras seguintes. Primeiramente a barca do inferno, Arrais & Barqueiro dela diabos, barca do paraíso, Arrais & Barqueiros, dela anjos. (grifo nosso). (VICENTE, 2006, p. 50).*

Novamente o vínculo da literatura com a teologia dá mostras de sua força e eficácia. As perspectivas de convencimento oriundas da representação teatral criam para os postulados vicentinos um terreno fértil, capaz de disseminar entre os portugueses da renascença uma maior aproximação com sagrado, sem, contudo, olvidar-se de realizar contundente crítica dos costumes de sua época, superando um caráter apenas farsesco que se lhe poderia atribuir.

Perfilar do profano ao sagrado, do popular ao erudito se torna marca dos autos de Gil Vicente. A curiosidade humana pelo mundo infernal talvez explique porque o *Auto da Barca do Inferno* seja provavelmente a mais famosa e citada obra vicentina.

O tema da “moralidade” permanece em resquício nas peças analisadas de Sartre<sup>92</sup> e Plínio Marcos, desaparecendo, no entanto, o caráter didático, pois a assunção da existência do inferno, seja simbólico, religioso, metafísico, existencial ou qualquer outro, pressupõe, mesmo que longinquamente, a ideia de bem e mal, vício e virtude, maniqueísmos que se saturam na modernidade, mas que não deixam de existir por completo.

---

<sup>91</sup> Talvez em Gil Vicente não houvesse preocupações de cunho político como notamos em Dante, mas apenas o foco nas questões de esclarecimento religioso.

<sup>92</sup> “Sim: *Entre Quatro Paredes* é uma peça moralista. É uma peça de caráter, de acordo com a definição de Aristóteles”. (Cf. Bentley, 1987, p. 284). Talvez aqui possamos pensar também no moralismo de Jean de La Bruyère em sua obra *Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*, de 1688 (disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/caracteres.html>>. Acessado em 03/07/2012), obra que realizou grande sátira moral dos costumes da França do século XVII. O tom moral também é sentido por Rosenfeld em relação à pela pliniana *Navalha na Carne*, que em defesa da estética pliniana, pontifica: “Quem consegue sugerir com precisão extraordinária e com todo o impacto da expressão teatral, através da simples pergunta de uma prostituta, sem nunca ultrapassar o linguajar dela, as mais graves questões da moral, é um escritor que deve ser estimulado” (ROSENFELD, 1993, p. 146 *Apud* ENEDINO, 2009).

O próprio destaque que se dá às ações funestas dos personagens em *Navalha na carne* e em *Entre quatro paredes* demonstram isso, pois, eventualmente surgem ações boas e altaneiras, ainda que *en passant* para contrastar com as primeiras, expressão maior do sentimento moderno de vácuo existencial e realidade inescapavelmente cruel.

Obviamente a opção estético-ideológica dos dramaturgos modernos do nosso *corpus* tem sido pela hegemonia e supremacia do vício e do mal, ao passo que os Autos vicentinos apregoavam a superioridade e prevalência do bem cristão presente na alma humana.

A literatura sempre esteve rodeada de personagens maus ou que sofrem influência “demoníaca”, que como dissemos acima, estes provocam grande curiosidade e interesse dos leitores. O que seria do mundo infernal se não houvesse o diabo ou um representante seu? As lendas e mitos relacionados à figura de *Faustus*<sup>93</sup> não podem deixar de serem lembrados.

Evidencia-se assim, que o homem moderno não teme mais o inferno e os castigos divinos ou satânicos. A inquietação interior sobrevém em *Fausto* como nunca havíamos visto. Neste contexto, o inferno ainda não são os outros, mas o próprio “eu”, enredado na insatisfação pessoal e na sensação de incapacidade de lidar com o novo mundo que se avizinha. O demônio Mefistófeles está dentro do homem moderno, é a angústia e o tédio da vida contemporânea, ao qual não temos forças para lutar e superar. Só nos resta entregarmos as nossas almas para o senhor da perdição. Em *Entre quatro paredes*, o criado do hotel faz às vezes de Mefistófeles. Já em *Navalha na carne*, podemos dizer que simbolizam este demônio o dinheiro da viração e as drogas, fontes

---

<sup>93</sup> *A História Trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe foi escrita possivelmente em 1592 (a data exata é indeterminada) e expõe no teatro a alma cindida do homem entre a religião medieval e o humanismo e progressos renascentistas. A versão do mito deste dramaturgo elisabetano coloca Fausto entre o culto à antiguidade clássica e à religiosidade cristã (mais precisamente na falta desta por meio do ateísmo). O afã do personagem é sempre por conhecimento e poder, ao passo que para conseguir isto, deve se render as exigências satânicas e “pagar o preço”, dar sua alma, ao demônio Mefistófeles. O Doutor Fausto de Marlowe é um teólogo em busca de mais sabedoria, dividido entre a vida material e a espiritual, lança mão de auxílio infernal: em troca de vinte e quatro anos de gozo na terra com o apoio de Mefistófeles, o teólogo dará sua alma ao demônio. Goethe, certamente conhecedor do texto do escritor inglês, resolve empreender o maior desafio de sua carreira literária. Por aproximadamente sessenta anos de sua vida escreve e reescreve o seu Fausto, uma tragédia: a primeira versão foi concluída em 1775 e o texto definitivo, apenas em 1826, publicado já postumamente. Esta obra-prima goethiana escrita em versos é finalizada no início do romantismo alemão e foi um ícone para o novo movimento cultural, assim como *Werther*. O Fausto de Goethe é um apaixonado pela técnica e pelo progresso. Em razão de tempo de reflexão e da maestria do autor alemão, esta obra acompanhou as diversas mudanças que as sociedades europeias atravessaram nos fins do século XVIII e início do XIX. Segundo Marshall Berman (1987, p. 41-43), o Fausto de Goethe é um paradigma do homem moderno, ávido por progresso e pelas benesses oriundas dele, tais como o conforto de uma vida regalada e próspera, porém, com efeito reverso ao esperado, pois se configura numa tragédia do desenvolvimento.

do escapismo da realidade para os personagens e catalisadores da desgraça coletiva encenada.

Em termos intertextuais e dialógicos com a temática infernal, é imperioso ainda lembrar a tradição luciânica<sup>94</sup>. Entre nós, já ficou bem sedimentada a abordagem que liga Luciano à obra de Machado de Assis, além de enorme plêiade de escritores: Cervantes, Dostoievski, Rabelais, Sterne, Bergerac etc.

Em *Diálogo dos Mortos*<sup>95</sup>, de Luciano, por exemplo, temos uma série de situações discutidas, pelos falecidos residentes do *Hades*. Logo se nota a postura crítica do autor em relação aos vivos, associada ao risível em tom sarcástico, que não podemos deixar de registrar:

**DIOGENES** – Pólux, eu te peço que, assim que subires de novo à Terra (e eu creio que amanhã será a tua vez de subir), se vires Menipo, o cão (e poderias encontrá-lo em Corinto, lá pelo Crânion ou no Liceu perturbando os filósofos que estão brigando uns contra outros), eu te peço que lhe diga o seguinte: “Menipo, Diógenes está te convidando, caso as coisas na terra já estejam suficientemente zombadas por ti, que venhas para cá, para zombar muito mais. Na verdade, aí o riso ainda está incerto e frequente o refrão: “Quem sabe com certeza das coisas de além-vida?” Aqui, no entanto, não cessarás de rir com segurança, como eu estou fazendo agora. Sobretudo porque tu vês os ricos, os sátrapas, os tiranos, agora tão rebaixados e insignificantes, reconhecidos apenas pela lamentação. Isto é, que são uns poltrões e ignóbeis, enquanto ficam recordando as coisas de lá de cima.” Dize isso a ele... E mais: que ele venha para cá com a sacola cheia de muito tremoço e, se em alguma encruzilhada ele topar com um jantar preparado para Hécate ou um ovo de alguma purificação ou alguma coisa desse tipo o traga. (LUCIANO, 1999, p. 45).

Menipo, personagem que, aliás, empresta seu nome para a sátira de Luciano, está na terra a ridicularizar os vivos. Igualmente, os personagens Inês (na peça sartriana) e Veludo (na peça pliniana) são Menipos modernos que zombam da existência ou não-existência dos outros personagens e da condição funesta deles mesmos. Ambos brincam com a futilidade dos homens e com o apego a uma vida sem graça sob todas as formas: a vida dos ricos, dos pobres, porém, têm predileção em ironizar os poderosos, trazendo à tona o lado decrépito e medíocre destes sujeitos antes vistos como superiores. Na

---

<sup>94</sup> A tradição luciânica tem como figura central Luciano de Samósata, sírio helenizado, que viveu provavelmente no segundo século da era cristã, autor de cerca de 80 obras, cuja influência é perceptível em escritores como Erasmo de Rotterdam, Rabelais, Cervantes, Sterne, Dostoevski, Machado de Assis. Cf. MARTINS, Aulus Mandagará. Sátira, Utopia e Distopia em *O cão e os caluandas* de Pepetela. XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências* 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo.

<sup>95</sup> LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Tradução Henrique G. Murachco. São Paulo: Edusp, 1999.

mesma esteira, Diógenes, o cínico mendigo, pode ser visto dialogicamente, porém, em termos opostos, na figura de Vado, personagem pliniano que, diferentemente do filósofo do cinismo, ama o dinheiro mais que a ele mesmo, bem como a sartriana e narcísica Estelle.

Assim, O *corpus lucianum*<sup>96</sup> é de importância cabal para entendermos como escritores de épocas posteriores, incluídos aí Sartre e Plínio Marcos, conceberam a questão da *alteridade* na formação discursiva da obra literária e teatral:

Assim, a crítica social e política recebe formulação mais ampla, enfocada sob o prisma do olhar do outro que instaura no próprio a crise e, mais importante, denuncia sua experiência, recusando, portanto, a opção de escamoteá-la em nome de um discurso que se perde na contemplação da grandeza do patrimônio cultural acumulado. A importância desse olhar do outro, como instrumento de denúncia, erige-se, pois, como mecanismo privilegiado para constituição do discurso luciânico. (BRANDÃO, 2001, p. 204).

Além disso, o âmbito teatral da obra luciânica deve ser lembrado para postularmos algum nível de aproximação entre os dramaturgos modernos aqui estudados e seus personagens com mundo menipéico de Luciano:

A opção *teatral* na obra de Luciano ilustra bem como uma poética da diferença pode ser construída através da apropriação do que há de mais genuíno na tradição. Ao lado da filosofia e da retórica, o teatro integra o rol daquilo que de mais próprio a Grécia produziu. (BRANDÃO, 2001, 204).

E mais sintomática ainda é a conclusão de que o teatro é o gênero próprio da crise, esta vista por Brandão (2001) em recuperação da História Grega, mas que cabe perfeitamente uma analogia às “crises” que Sartre e Plínio experimentaram ao longo de suas trajetórias artísticas:

Justamente por ter florescido no quinto século a.C., o teatro participa da grande crise que marca essa fase da vida grega, o que permite defini-lo, sem exagero, como um gênero próprio da crise. (BRANDÃO, 2001, 204).

Por “crises”, entendemos os contextos históricos de Sartre e Plínio Marcos, marcados por guerras e repressão política, o que acabou proporcionando o surgimento de suas estéticas “revolucionárias”, bem como a construção de personagens que

---

<sup>96</sup> Para estudo aprofundado da obra luciânica, Cf. BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

espelham e dialogam com estes períodos de tensão (que também podem ser vistos na condição de “infernos”).

## 2.2. Espelhos e Literatura

### ESPELHO

*Por acaso, surpreendo-me no espelho:  
Quem é esse que me olha e é tão mais velho que eu? (...)  
Parece meu velho pai - que já morreu! (...)  
Nosso olhar duro interroga:  
"O que fizeste de mim?" Eu pai? Tu é que me invadiste.  
Lentamente, ruga a ruga... Que importa!  
Eu sou ainda aquele mesmo menino teimoso de sempre  
E os teus planos enfim lá se foram por terra,  
Mas sei que vi, um dia - a longa, a inútil guerra!  
Vi sorrir nesses cansados olhos um orgulho triste...*

(QUINTANA, 2005, p. 410)

Os espelhos e seus desdobramentos temáticos são uma tônica na literatura mundial praticamente em todas as suas fases e gêneros. Da poesia, passando pelo conto, romance e teatro, eles sempre se fizeram presentes na composição secundária ou primária de obras várias e, além disso, serviram de grande fonte para o desenvolvimento dos estudos psicanalíticos, por exemplo. Na mesma esteira de ideias, o cinema se apropriou bastante desta temática<sup>97</sup>.

Sem esgotar a lista de textos literários ligados ao tema especular, bem como ao duplo na literatura, que pode ser encarado como um tema conexo ao primeiro, podemos mencionar as obras *O estranho caso do doutor Jekyll e Mister Hyde*, de Stevenson, *O reflexo perdido* de E. T. A., de Hoffmann; *O Horla*, de Maupassant; *o Duplo*, *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski; *Willian Wilson*, de Poe; *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *O outro - 25 de Agosto*, de Borges; *O homem duplicado*, de Saramago e *Narciso e Narciso*, de Ferreira Gullar.

A mitologia também é rica sobre a questão do duplo: o mito da ninfa Eco, de Pólux, de Castor<sup>98</sup> e, especialmente, Narciso. Este último é a prova mais cabal do amor

---

<sup>97</sup> O exemplo mais recente é o filme *Cisne Negro* (2010). Direção de Darren Aronofsky que rendeu Oscar de melhor atriz a Natalie Portman. O viés do duplo ligado à psicanálise é patente nesta obra.

<sup>98</sup> “A autora [Nicole Bravo, 1997] enfatiza que a mitologia, com o passar dos séculos, tornou-se um patrimônio cultural da humanidade e presença constante em diversas áreas do conhecimento humano como a literatura, filosofia, cinema, astronomia, pintura, escultura, etc. Aponta que os principais mitos gregos na questão da duplicidade foram Narciso, Eco, Castor e Pólux. O mito de Narciso representa a simbologia da permanência em si mesmo; o mito de Eco fala da relação conflituosa com o outro. Castor e

que guardamos sobre nossa própria imagem, ao mesmo tempo em que descortina o perigo de se entregar à paixão pela autoimagem. Nessa direção, o espelho moderno pode ser visto como um redimensionamento da água especular narcísica, pois o seu caráter fugidio, instável e dissimulador foram restaurados no mundo pós-moderno.

Genette (1972) traz esta mesma orientação crítica e ainda acrescenta os desdobramentos temáticos invariavelmente ligados à questão do espelho de Narciso, como é o caso da *alteridade*<sup>99</sup>:

[A imagem de Narciso sobre si mesmo] é uma imagem fugidia, uma imagem em fuga, pois o elemento que a carrega e a constitui é destinado por essência ao desaparecimento. A água é o lugar de todas as traições e de todas as inconstâncias: no reflexo que ela lhe propõe, Narciso não pode reconhecer-se sem inquietude, nem amar-se sem perigo. Em si mesmo o reflexo é um tema equívoco: o reflexo é um duplo, isto é, ao mesmo tempo um outro e um mesmo. Essa ambivalência funciona no pensamento barroco como inversor de significações que fantástica e a identidade (Eu “é um outro”) e tranqüilizadora a alteridade (há um outro mundo, mas ele é semelhante a este). (GENETTE, 1972, p. 23-24).

Ver-se no espelho pode significar ver o mundo interior e exterior melhor, ver as adjacências em diferentes perspectivas, construindo uma relação íntima *eu-mundo* ou *eu-outro* toda especial. Notamos que este objeto refletor tem duas funções antagônicas entre si: refletir a realidade e dar vida ao maravilhoso e ao fantástico. É clássica a pergunta feita ao *espelho mágico* que não “mente” no conto *A Branca de Neve*<sup>100</sup> pela madrasta arrogante, que busca a certeza de ser a mais bela das belas: “Quem é a mais

---

Pólux, por sua vez, representam a dualidade em mortalidade (humanos) e imortalidade (deuses). Outro mito importante é a figura de Eco que era uma bela ninfa dos bosques e das fontes, sabia todos os acontecimentos do Olimpo e em qualquer discussão sempre tinha a última palavra. Certa vez, Eco vê Zeus enamorando-se de uma ninfa e, mais adiante, depara-se com Hera que está a sua procura. Eco livra Zeus do flagrante sendo recompensada por ele com um precioso anel. Hera percebe o artil e castiga a ninfa a repetir sempre as últimas palavras. Eco configura uma relação conflituosa com as outras pessoas e a imposição constante de suas ideias(...). Os irmãos gêmeos, Castor e Pólux também são mitos representativos do duplo, ambos eram filhos de Leda, o primeiro era filho de Tíndaro, rei de Esparta, e o segundo, filho de Zeus agraciado com o dom divino da imortalidade. Denominados também “dióscuros”, que significa “os filhos de Zeus”. Os dois irmãos eram inseparáveis e viviam exercitando sua força e agilidade. Numa ocasião, foram convidados para as bodas de suas primas Febe e Hílera que casariam com Idas e Linceu. Encantados com a beleza das jovens, os dióscuros tentaram seduzí-las quando inesperadamente surgem seus noivos. Numa violenta luta, Castor é ferido mortalmente. Pólux desesperado leva o corpo de Castor até o Olimpo e roga a Zeus pela vida do irmão. Zeus, compadecido, resolve ressuscitar Castor e conceder a ambos que vivam em dias alternados no Olimpo e no Hades. Os dióscuros – Castor e Pólux – representam a dualidade entre os seres mortais e os imortais”. Cf. DAMASCENO, João Emeri. *Os duplos em Dostoiévski e em Saramago*. Dissertação (Mestrado em Letras) UNISC, Santa Cruz do Sul/SC, 2010, p. 12-14.

<sup>99</sup> Genette analisa o mito de Narciso sob o pano de fundo da visão poética barroca sobre o tema.

<sup>100</sup> Pautamos-nos pela versão estabelecida em Cf. GRIMM, Jakob e Wilhelm. *Contos de Grimm – Branca de Neve*. Tradução Lenice Bueno da Silva. São Paulo: Editora Ática. 6ª. ed., 1996.

bela de todas?” e o espelho responde: “Você é bela, rainha, isso é verdade, mas Branca de Neve possui mais beleza”. Aliás, sobre a magia dos espelhos, Ferreira (2001), nos esclarece semanticamente os vínculos de “miroir” (espelho) e “merveilleux” (maravilha):

O parentesco da palavra espelho com “maravilha” e “mirar-se” (do francês miroir, merveilleux e se mirer) coincide com sua presença nos contos, momento em que os personagens entrarão em contato com o sobrenatural. A atitude moderna em entender o espelho resvala em sua condição de objeto mágico. (FERREIRA, 2001, p. 42-43).

O conto machadiano “O espelho”<sup>101</sup> é narrado em terceira pessoa e pelo personagem Jacobina, sujeito de origem pobre e que galgou ao cargo de alferes da Guarda Nacional, este bastante cobiçado à época, sendo que isso despertou a inveja de seus contemporâneos. Com platônico subtítulo “Esboço de uma teoria da alma humana”, este conto se propõe a discutir as contradições da alma humana, de modo que o espelho representa essa duplicidade da alma, perpassando o lado interior e exterior do homem, ou seja, como o sujeito se sente e se percebe e como os outros o enxergam também. O objeto especular tende a ser o segundo ponto de vista, que rivaliza com a consciência do indivíduo, fazendo nascerem tensões entre o pessoal e o social: “Vamos ver como, ao tempo em que a consciência do homem se obliterava, a do alferes tornava-se viva e intensa” (ASSIS, 2006, p. 348). Este texto machadiano denota o medo e a surpresa que os seres humanos experimentam diante do vidro refletor, além de repartir a identidade dos homens. É afinal, o fantasma do duplo que nos assola:

- Vão ouvir coisa pior. Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo. Era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dous, ao mesmo tempo, naquela casa solitária. e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dous. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo. Não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não me permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmo contornos e feições. Assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo. Atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava. Receei ficar mais tempo, e enlouquecer. (ASSIS, 2006, p. 350).

---

<sup>101</sup> ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, Vol II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 345-352.



Percebemos pelos breves comentários e citações sobre os textos literários acima que o grau de complexidade envolvido na temática “especular” nos impulsiona a investigação e apreciação dos vários ângulos possíveis sobre o assunto no *corpus*.

As obras do nosso *corpus*, sejam os textos-fonte ou as películas, trazem uma gama de situações para observar a natureza do olhar dos personagens nas múltiplas direções, sobretudo em razão do aspecto de clausura que todos experimentam, realçando estes elementos de especulação filosófica em *Entre quatro paredes* (1944) e em *Huis Clos* (1954) e de uma especulação ligada às relações práticas e sociais de cunho degradante entre sujeitos marginais em *Navalha na carne* (1967 e 1969).

O inverso parece ser igualmente verdade, quer dizer: as relações intersubjetivas na peça do existencialista francês e no filme *traduzido intersemioticamente* também expressam e desnudam o lado vil dos seres humanos levados a situações-limite, especialmente na maior destas: a morte (*Entre quatro paredes*) ou a iminência desta (*Navalha na carne*).

Do lado da obra teatral brasileira analisada, pode-se aventar que sujeitos do “último degrau social”, cafetões, prostitutas e faxineiros, são pensadores de sua própria existência e que, portanto, *especulam* sobre a natureza do ser, sobre as inconsistências da condição humana frente a um mundo cruel e sem saída digna possível. Podemos postular que estes sujeitos desvalidos criam uma espécie de *Ontologia* do submundo, calcada na vileza destes, é a filosofia construída por personagens miseráveis a serviço de suas inquietações e incoerências existenciais, materiais e morais. Ao fim e ao cabo são as mesmas questões que envolvem os seres “superiores” presentes na peça sartriana.

É curioso investigar as significações possíveis de cunho especulativo dentro de uma filosofia que se propõe a ser *prática e concreta* como é o caso do existencialismo sartriano, porém, é geralmente na negação das coisas que as realçamos,

Essa filosofia tem origem na própria análise fenomenológica da consciência intencional, na influência do pensamento de Heidegger, com o qual Sartre entrou em contato quando estudou na Alemanha no início dos anos 30, e na tradição filosófica, em autores como Sócrates e Kierkegaard, que se opõem à filosofia sistemática e especulativa, valorizando uma reflexão a partir da experiência humana concreta, da discussão de questões morais e atribuindo à filosofia o dever de ter conseqüências práticas, isto é, nos ensinar algo sobre nossas próprias vidas. (MARCONDES, 2006, p. 259).

Como pontua Marcondes (2006, p. 259), é na produção literária (romances e peças teatrais) de Sartre que se localizam os fundamentos do Existencialismo. No caso da peça *Huis Clos* (1944) é patente e recorrente as referências e indicações sobre os espelhos, especialmente a ausência destes no quarto do hotel que abrigará para sempre os (des)afortunados Garcin, Inês e Estelle, indicando numa primeira leitura que a consideração de Marcondes<sup>102</sup> está correta quanto ao caráter não-especulativo da filosofia sartriana.

Contudo, mesmo a postura de retirar os espelhos do ambiente dos personagens, não é suficiente para afastar aqueles da ambiência que envolve estes, de modo que negar a importância dos espelhos para a existência, os considerando por meio das falas dos personagens durante toda a peça é na verdade um modo de presentificá-los e de amplificá-los para melhor entendimento da condição humana, sempre carente de um segundo ponto de vista.

Isto ficará mais evidente no filme dirigido por Jacqueline Audry, pois os espelhos não servem apenas para autoreflexão, serve também para ver os “outros” e o mundo sob ângulos diferentes e novas perspectivas, inclusive às escondidas, funcionando, assim, como algo que chamaríamos no contexto da peça de Sartre em análise de “janelas discretas” ou “janelas do Além-mundo”.

Assim, uma das indagações que consideramos interessante de se fazer é: a ausência de espelhos físicos em *Huis Clos* (1944) é uma defesa empreendida por Sartre a uma Filosofia não-especulativa, aos moldes dos antigos textos filosóficos em forma literária do século XVII e XVIII, notadamente Voltaire, Rousseau, Diderot, Marquês de Sade, entre outros?

É preciso, neste sentido, revisitar alguns conceitos e elementos da aqui chamada “Filosofia Especulativa”, indicando inclusive qual ou quais destes nos servem aos propósitos de nosso estudo.

Primeiramente, notamos que o termo especulação em filosofia tem dois significados originários: um deles refere-se à contemplação ou conhecimento desinteressado, olhar pelo *speculum*<sup>103</sup>, e o outro se liga ao conhecimento desvinculado da experiência.

---

<sup>102</sup> *Idem, Ibidem*, p. 259.

<sup>103</sup> “Espelho” vem do latim, “speculum”, que deu origem a “especular”. Para os povos primitivos, “especular” significava olhar para o céu, à noite, com o auxílio de um instrumento, o *speculum*, com o objetivo de descobrir novas constelações. Da mesma forma, este era o nome aplicado na Idade Média a certas obras de caráter didático, moral, ascético ou científico. (...) Fica assim evidenciada a estreita

Um aspecto da especulação aristotélica (e que percebemos em *Ética a Nicômaco* X, 8, 1178 b 28)<sup>104</sup> que nos chama muita a atenção é justamente quando esta propõe que a felicidade é composta de uma grande carga de energia contemplativa. Assim, a filosofia especulativa, por consequência, segundo o filósofo grego, leva ou pelo menos pode levar a uma vida feliz:

A felicidade tem, por conseguinte, as mesmas fronteiras que a contemplação, e os que estão na mais plena posse desta última são os mais genuinamente felizes, não como simples concomitantes, mas em virtude da própria contemplação, pois que esta é preciosa em si mesma. E assim, a felicidade deve ser alguma forma de contemplação. (ARISTÓTELES, 1991, p. 237).

Veremos que nas peças e filmes analisados, a especulação serve mais a infelicidade que a felicidade, sobretudo pelas mudanças modernas de percepção em relação ao ato contemplativo<sup>105</sup>. Os “espelhos modernos” servem mais para esconder do que para mostrar. Servem mais para o turvamento da identidade e da existência. Enganam e iludem ou no máximo exibem a dura realidade fática, fatídica e (in)existencial.

Podemos vislumbrar a discussão do conhecimento prático, produtivo e teórico no âmago da Metafísica aristotélica<sup>106</sup>:

Do mesmo modo, essas ciências não dizem se realmente existe ou não o gênero de ser do qual tratam, porque o procedimento racional que leva ao conhecimento do ser de algo é o mesmo que leva também ao conhecimento da existência de algo. Ora, também a ciência física trata de um gênero particular de ser, isto é, do gênero de substância que contém em si mesma o princípio do movimento e do repouso. Pois bem, é evidente que a física não é ciência prática nem produtiva [...]. (ARISTÓTELES, 2005, p. 269).

Modernamente, o conceito tem mais ressonância nas palavras de Kant:

---

ligação entre o *speculum* e a busca do conhecimento. Cf. FERREIRA, Eliza Redondo. *Espelho de papel: um espelhamento entre Machado e Tchekov*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) UNESP Araraquara/São Paulo, 2001, p. 35.

<sup>104</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. (Col. Os pensadores v.2). Tradução Leonel Vallandrano e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

<sup>105</sup> “A filosofia da natureza, um dos fundamentos da filosofia especulativa de Aristóteles, sustenta que a mudança nos seres não contraria o princípio de identidade, já que representa apenas a atualização da potência neles contidas. A partir daí, o filósofo apóia sua física em duas teorias filosóficas: a da substância e do acidente, e a das quatro causas” (*Nova Enciclopédia Barsa*, Vol. 2, p. 28-30, 1997).

<sup>106</sup> *Metafísica*, VI, I 1025 B 18-21, Cf. ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradutor Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2005. 3v.

O conhecimento teórico é especulativo quando se refere a um objeto ou a um conceito de um objeto a que não se pode chegar com nenhuma experiência. A especulação contrapõe-se, por isso, ao conhecimento natural, que só se refere a objetos ou predicados que podem ser dados em uma experiência possível. (KANT *Apud* ABBAGNANO, 1999, p. 353).

Hegel também corroborou o posicionamento de Kant, ressaltando inclusive a superioridade deste tipo de conhecimento, visto pelo primeiro como ligado à síntese dialética:

Esse significado permaneceu inalterado na tradição, mesmo porque Hegel adotou-o, modificando seu sinal, ou seja, considerando autêntico apenas o conhecimento especulativo. Chamou de especulativo ou positivo racional o terceiro momento da dialética, o da síntese, em que se tem “a unidade das determinações na sua oposição” (...) Assim, em Hegel, o adjetivo especulativo indica o ponto de vista que considera a realidade como racionalidade, a racionalidade como real, e ambas como necessidade. (HEGEL, *Apud* ABBAGNANO, 1999, p. 353-354).

O campo semântico das palavras e expressões utilizado pelos personagens da peça sartriana a todo o momento nos lembra sobre como os seres humanos se interessam e se importam com os espelhos, ou seja, como parece ser da essência humana a necessidade de se olhar: daí surge repetidas vezes o termo “olhar”, “olho”, etc. Ocorre que para o Existencialismo a “Existência precede a Essência”, de modo que não há que se falar numa necessidade essencial de se olhar. Devem-se criar novas formas para isso, como na célebre passagem da peça *Entre quatro paredes* (1944) em que a Inês dá seu olho para a Estelle se ver e se maquiar, funcionando assim como um espelho, que de acordo com a primeira seria o melhor dos espelhos, o mais justo e realista deles e que teria sempre “bons olhos” para com Estelle.

Não é intenção deste trabalho a defesa extremada e cega de uma leitura da peça *Entre quatro paredes* (1944) sob o jugo de qualquer Filosofia Especulativa situada. Trata-se de ponderar que esta se faz presente no âmago da referida obra, mesmo que para ser rejeitada e ainda assim, torna-se interessante analisar e perceber como é feita esta negação ao longo da peça e da obra fílmica homônima.

## CAPITULO III

### O espelho e o inferno lidos como signos

#### *Narciso e Narciso*

*Se Narciso se encontra com Narciso  
e um deles Finge  
que ao outro admira  
(para sentir-se admirado),  
o outro  
pela mesma razão finge também  
e ambos acreditam na mentira.  
Para Narciso  
o olhar do outro, a voz  
do outro, o corpo  
é sempre o espelho  
em que ele a própria imagem mira.  
E se o outro é  
como ele  
outro Narciso,  
é espelho contra espelho:  
o olhar que mira  
reflete o que o admira  
num jogo multiplicado em que a mentira  
de Narciso a Narciso  
inventa o paraíso.  
E se amam mentindo  
no fingimento que é necessidade*

*e assim  
mais verdadeiro que a verdade.  
Mas exige, o amor fingido,  
ser sincero  
o amor que como ele  
é fingimento.  
E fingem mais  
os dois  
com o mesmo esmero  
com mais e mais cuidado  
– e a mentira se torna desespero.  
Assim amam-se agora  
se odiando.  
O espelho  
embaciado,  
já Narciso em Narciso não se mira:  
se torturam  
se ferem  
não se largam  
que o inferno de Narciso  
é ver que o admiravam de mentira.*

(FERREIRA GULLAR, 2001, p. 367-368)

Pensada a condição dos espelhos na literatura e também no cinema sob o prisma semiótico, passemos a estudar um pouco da semiótica peirceana, sendo que nos norteia igualmente sobre a temática infernal.

Como o(s) conceito(s) de *semiótica* é/são por demais complexo(s), nunca é demais esmiuçar e situá-los nos estritos interesses do caso concreto. Grosso modo, podemos dizer que a *semiótica* se ocupa do desvendamento e delimitação dos signos. Neste diapasão, se insere a temática especular e infernal, que para melhor ser entendida, nos parece ser pertinente alinhar nossa leitura das peças teatrais sob o prisma da semiótica de Peirce, associada às palavras de Bakhtin sobre o desvendamento dos signos.

Duas perspectivas inauguram o pensamento semiótico. Primeiramente, Saussure<sup>107</sup> estabelece em sua *Linguística Estrutural* que o signo linguístico é o resultado de uma relação arbitrária entre significante e significado, sendo que não existe, por exemplo, qualquer relação necessária entre o objeto “mesa” e sua “imagem acústica” advinda da pronúncia [mesa]. Sendo assim, o signo é uma convenção social.

Na mesma época (fins do século XIX e início do século XX), Charles Sanders Peirce<sup>108</sup>, estudava nos Estados Unidos desbragadamente para instaurar uma nova ordem lógica. Essa ordem foi nomeada por ele de *Semiótica*. Ouçamos o que Peirce assevera a respeito:

Em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para semiótica (σημειωτική), a quase necessária, ou formal doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como “quase-necessária”, ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir dessa observação, por um processo a que não objetarei denominar Abstração, somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessária, a respeito do que devem ser os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender através da experiência. (PEIRCE, 2010, p. 45).

Para Peirce, signo ou *representâmen*, “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2010, p. 46). E este signo mais desenvolvido é justamente o que Peirce denominou *interpretante*,

---

<sup>107</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 79-84.

<sup>108</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 4ª Edição, 2010.

denotando que se trata de um conceito de caráter *recursivo*<sup>109</sup>, ou seja, a leitura de um signo leva ao surgimento de outros *ad infinitum* ou pelo menos com grande abertura para uma “infinitude”: “Ao signo assim criado denomino *intepretante* do primeiro signo” (grifos do autor) (PEIRCE, 2010, p. 46). A condição imposta por Peirce para a existência do signo consubstancia-se no fato de que este deve “representar” seu “objeto”, mesmo sendo uma relação arbitrária:

Mas, para que algo possa ser um Signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, alguma coisa, chamada seu *Objeto*, apesar de ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um Signo deve ser algo distinto de seu Objeto, dado que, se insistirmos nesse ponto, devermos abrir uma exceção para o caso em que um Signo é parte de um Signo. (grifo do autor) (PEIRCE, 2010, p. 47).

O fundamento do ideário peirceano é que o “desvendamento” lógico se dá em tricotomias sýgnicas, ou seja, o processo de significação se expressa por meio de três instâncias, quais sejam, o *representâmen*, o objeto e o *interpretante*, de modo que esta divisão triádica resulta nos postulados da “segunda tricotomia dos signos”: ícone, índice e símbolo. A importância capital desta tricotomia sýgnica nos obriga a dar novamente voz a Peirce para conceituá-los:

*Ícone*: é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo. *Índice*: é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. Portanto, não pode ser um Qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. *Símbolo*: é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele

---

<sup>109</sup> O termo é extremamente complexo e carrega conceitos de várias disciplinas acadêmicas, mas aqui é pensado segundo os postulados de Noam Chomsky, para quem o estatuto recursivo se evidencia nas línguas naturais a partir de “encaixes” de termos ou estruturas especialmente no plano sintático das línguas naturais. (Cf. DILLINGER, Mike. PALACIO, Adair. *Linguística gerativa: Desenvolvimento e Perspectivas uma Entrevista com Noam Chomsky*. DELTA, São Paulo, v. 13, n. spe, 1997. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44501997000300007>>. Acessado em 04/11/2011.

Objeto. Assim, é em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um Legssigno. (grifos nossos) (PEIRCE, 2010, p. 52-53).

A multiplicação e adensamento dos tipos sógnicos oriundos da sua semiótica não caberiam neste estudo, muito menos o são compreendidos plenamente pelo humilde analista desta dissertação. Assim, vislumbrar, reconhecer e discutir os conceitos de *ícone*, *índice* e *símbolo* dentro do *corpus* já é lavra por demais audaciosa, e ficaremos contentes se obtivermos êxito. Cabe anotar, entretanto, que não faremos indicações do tipo “isto é ícone, isto é índice, ou isto é símbolo” de modo excessivamente direto e ostensivo, pois acreditamos que sempre deve haver margens para outras leituras possíveis do signo em questão. O que procuraremos fazer é dialogar com estes estatutos peirceanos sempre em busca de um aprofundamento e adensamento dos elementos temáticos e significativos de nosso interesse mais imediato presente no *corpus*.

Neste particular, pontue-se que nossas interpretações sobre as imagens dos filmes do *corpus* serão sempre estruturadas nas tricotomias de Peirce, e para não cansar em demasia o leitor, nos reservaremos o direito de não repetir os conceitos ao longo da análise, porém, eles fundamentam e compõem ao lado de alguns postulados de Bakhtin a expressão teórica mais robusta do nosso trabalho de leitura da imagem fílmica e cinematográfica.

Santaella (1984), em magistério inicial sobre a semiótica, conceitua com justeza os princípios da *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, outra terminologia bastante utilizada para as análises das tricotomias sógnicas, de sorte que pode explicar didaticamente as palavras de Peirce, sobretudo pela importância da estudiosa, autoridade no assunto:

—*Primeiridade* é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva, seu frescor, originalidade irrepitível e liberdade. Não a liberdade em relação a uma determinação física, pois que isso seria uma proposição metafísica, mas liberdade em relação a qualquer elemento segundo. O azul de um certo céu, sem o céu, a mera e simples qualidade do azul, que poderia também estar nos seus olhos, só o azul, é aquilo que é tal qual é, independente de qualquer outra coisa. Mas, ao mesmo tempo, *primeiridade* é um componente do segundo. *Secundidade* é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ação e reação ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei. Finalmente, *terceiridade*, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como



lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva — o azul no céu, ou o azul do céu —, é um terceiro. [...] O homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação, que Peirce denomina interpretante da primeira. Daí que o signo seja uma coisa de cujo conhecimento depende do signo, isto é, aquilo que é representado pelo signo. Daí que, para nós, o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante um terceiro. Para conhecer e se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos. (grifos nossos) (SANTAELLA, 1984, p.11).

Estes conceitos estarão subjacentes à apreciação dos filmes, tendo em vista a natureza profícua dos elementos espelho e inferno neste sentido, ambos extremamente – nos adiantando um pouco e pedindo vênia acerca da nossa promessa posta acima de não sermos diretivos – simbólicos<sup>110</sup>, considerando que estes sejam encarados como a representação de uma representação, se formos estudá-los sob o prisma da classificação sîgnica peirceana (terceiridade, metáfora<sup>111</sup> e símbolo).

Eliade (1999)<sup>112</sup> nos esclarece que todo elemento ligado à religião possui um caráter simbólico. Assim, o plano infernal das obras estudadas não pode ser lido e interpretado sem esta perspectiva: “Sendo o homem um *homo symbolicus* e estando o simbolismo implícito em todas as suas atividades, todos os fatos religiosos têm, necessariamente, um caráter simbólico” (ELIADE, 1999, p. 217).

Eliade ainda conclui que, dentre outras funções, talvez a mais importante do simbolismo religioso seja exatamente sua capacidade de exprimir situações paradoxais

---

<sup>110</sup> É importante ressaltar mais alguns desdobramentos do conceito de símbolo peirceano, amplamente revisitado por Santaella, dando especial destaque para o caráter de lei, convenção social do signo simbólico: “O símbolo, por sua vez, é, em si mesmo, apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante. Ele constitui um signo pelo fato de que será usado e interpretado como tal. É no interpretante que reside sua razão de ser signo. Seu caráter está na sua generalidade e sua função é crescer nos interpretantes que gerará”. (SANTAELLA, 2008, p. 132). Ou ainda: “Ação do símbolo é bem mais complexa. Seu fundamento, como já sabemos, é um legi-signo. Leis operam no modo condicional. Preenchidas determinadas condições, a lei agirá. (...) Se o fundamento do símbolo é uma lei, então, o símbolo está plenamente habilitado para representar aquilo que a lei prescreve que ele represente. (...) Convenções sociais agem aí no papel de leis que fazem com que esses signos devam representar seus objetos dinâmicos. (...) Enquanto o ícone sugere através de associações por semelhança e o índice indica através de uma conexão de fato, existencial, o símbolo representa através de uma lei. (*Idem*, 2010, p. 20).

<sup>111</sup> A metáfora faz parte dos chamados signos degenerados, *hipoícones*, ao lado da imagem e diagrama: Há ícones *degenerados*, representamos icônicos que Peirce denomina *hipoícones*, classificando-os em três tipos: *Imagens* – participam de qualidades simples, ou primeiras primeiridades. *Diagramas* – representam algo por relações diádicas análogas em algumas de suas partes. *Metáforas* – representam um paralelismo com alguma outra coisa. (PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 52). Note-se que o termo imagem aparece ligado à primeiridade, ao ícone, deste modo a imagem cinematográfica é antes de tudo icônica.

<sup>112</sup> ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino: Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 1999.

que são impossíveis de se exprimir de outra maneira ou certas estruturas da realidade última, muito importantes inclusive para especulações filosóficas posteriores, na qual o erudito de mitologias inclui as passagens para outros mundos, da Terra para o Céu ou para os Infernos, da existência carnal para a existência espiritual. (ELIADE, 1999, p. 224).

Como notaremos no decorrer de nossa exposição, a natureza simbólica da linguagem e da cultura não pode ficar presa em interpretações cristalizadas, e deste modo, o simbolismo, especialmente ao tratar de temas míticos e primordiais, tais como o inferno e o mundo dos espelhos, pode nos revelar significados e significações às vezes até contraditórias de uma mesma realidade. Vejamos como Lexikon (1990)<sup>113</sup> entende a questão: “Outra característica do símbolo como portador de significados é sua riqueza de interpretações, frequentemente tão ampla que mesmo significados opostos podem combinar-se em um único símbolo” (LEXIKON, 1990, p. 7).

Esta perspectiva simbólica primordial do texto literário também é lembrada por importantes críticos do passado, como é o caso de Kayser (1961)<sup>114</sup>:

[...] *todo texto literario (en el sentido más amplio de la palabra) es un conjunto estructurado de frases, fijado por símbolos. Las frases, alineadas unas tras otras en el texto de los ejercicios de una gramática para el estudio de cualquier regla, no forman un conjunto estructurado; por lo tanto, no constituyen un texto literario. El conjunto estructurado de frases es portador de un conjunto de significados. En la naturaleza de la lengua reside la posibilidad de que las palabras y frases “signifiquen” algo.* (KAYSER, 1961, p. 16).

Voltando a falar de signo *lato sensu*, Bakhtin (2006)<sup>115</sup> discute a questão do signo linguístico de maneira diversa do estruturalismo saussureano, enfocando o aspecto ideológico do signo e sua vinculação à realidade concreta, porém sem desconsiderar outras realidades. Isto é posto, porque para Bakhtin, tudo que é ideológico possui um significado e remete a alguma coisa fora de si mesma:

Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. No entanto, todo

---

<sup>113</sup> LEXIKON, Herder. *Diccionario de Símbolos*. Tradução Erlon José Paschoa. São Paulo: Cultrix, 1990.

<sup>114</sup> KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. Versión española María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, Cuarta Edición, 1961.

<sup>115</sup> Bakhtin, Mikail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.

corpo físico pode ser percebido como símbolo: é o caso, por exemplo, da simbolização do princípio de inércia e de necessidade na natureza (determinismo) por um determinado objeto único. E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade. (grifos do autor) (BAKHTIN, 2006, p. 29).

[...] De fato, a essência deste problema, naquilo que nos interessa, liga-se à questão de saber *como* a realidade (a infra-estrutura) determina o signo, *como* o signo reflete e refrata a realidade em transformação. As características da palavra enquanto signo ideológico, tais como foram ressaltadas no primeiro capítulo, fazem dela um dos mais adequados materiais para orientar o problema no plano dos princípios. Não é tanto a pureza semiótica da palavra que nos interessa na relação em questão, mas sua ubiqüidade social. (BAKHTIN, 2006, p. 40).

O teórico russo não se considerava exatamente um semiótico, mas sim um filósofo da linguagem, porém aquele epíteto lhe poderia ser acrescentado sem nenhum problema desde que se situe de que semiótica se está falando e sob quais termos. Para ele, a interação entre os signos é a chave de compreensão do signo. As consciências individuais significam em interação com as outras consciências. Este aspecto já havia sido dito por Peirce, no que se refere à natureza recursiva dos signos (ver conceito de *interpretante*). A novidade em Bakhtin (2006, p. 32) é a inclusão dos aspectos ideológicos no processo de significação, chegando a afirmar, inclusive, que a consciência só se completa na medida em que se impregna de conteúdo ideológico.

Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos. em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua: de um elo de natureza semiótica (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica. Em nenhum ponto a cadeia se quebra, em nenhum ponto ela penetra a existência interior, de natureza não material e não corporificada em signos. (BAKHTIN, 2006, p. 32).

De fato as concepções bakhtinianas em geral e neste caso em particular, no que respeita aos signos, são tão interessantes que corremos o risco de citar toda a sua obra. Neste livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, o filósofo russo orienta suas ideias para uma perspectiva marxista como é notório pelo próprio título, e por isso, dá ampla visibilidade e insiste na caracterização do signo sob o viés da ideologia. Para nossas

análises sobre o inferno e os espelhos no corpus selecionado, esta abordagem se constitui de veras elucidativa e até mesmo apaixonante.

Acreditamos que citar mais algumas considerações de Bakhtin a este respeito não irá cansar os interessados nas relações possíveis entre semiótica e ideologia, e mais ainda, irá justificar nosso uso de alguns conceitos fundamentais bakhtinianos ao lado de alguns conceitos e fundamentos da semiótica:

Os signos também são objetos naturais, específicos, e, como vimos, todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade. Ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.* (grifo do autor) (BAKHTIN, 2006, p. 30).

Bakhtin (2006, p. 34-35) ainda nos esclarece sobre o signo ideológico por excelência: a linguagem (palavra) e que esta é um signo neutro, capaz de preencher qualquer tipo das funções ideológicas: estética, política, religiosa, moral, científica etc, sem, contudo substituí-los por completo: “Isso não significa, obviamente, que a palavra possa suplantar qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras” (BAKHTIN, 2006, p. 36).

Isso nos religa a uma concepção da literatura como aparelho ideológico que se interpenetra em outros sistemas semiótico-ideológicos que no caso deste estudo é o cinema ou o inverso: o cinema traduzindo intersemioticamente<sup>116</sup> as ideologias

---

<sup>116</sup> Este termo foi exaustivamente trabalhado por Júlio Plaza, para quem a *tradução intersemiótica* pode ser encarada "como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcriação de formas na historicidade". (grifo nosso). (PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 14). Thaís Flores Nogueira Diniz avalia o conceito no campo das relações semióticas entre o teatro e cinema, e assim se pronuncia: “conhecer os aspectos específicos de cada abordagem, isto é, que tipo de signo usam e como esses signos são organizados. Se temos dois textos, um teatral e outro fílmico, que se apresentam como signos icônicos um do outro, isto é, são signos numa mesma cadeia semiótica, podemos dizer que um pode ser considerado uma transformação, ou tradução, do outro, uma tradução intersemiótica. Traduzir do teatro para o cinema significa pois ver o outro texto como um signo em um outro sistema semiótico” (DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de Equivalência*. IV Congresso da ABRALIC, Literatura e Diferença, 1994, p. 1001-1002). Ou ainda: “O século XX é rico em manifestações que procuram maior integração entre as artes. Neste contexto, a tradução intersemiótica do texto para o palco ou do teatro para o cinema, ou ainda do texto para a tela, por exemplo prolifera. Em qualquer situação, o processo de tradução consiste na procura de equivalências

literárias, ambas levando a cabo produção de sentidos na arena ideológica em determinado contexto histórico e social.

Neste contexto de uso do aparato semiótico para analisar as peças do nosso *corpus*, parte da obra pliniana, por exemplo, já fora estudada pelo viés metodológico da semiótica, conforme nos relembra Enedino (2009):

No gênero dramático, sua primeira peça foi *Barrela*, de 1958, posteriormente adaptada para o cinema e objeto de algumas análises significativas. Uma delas, realizada nos Estados Unidos, é a Elzibieta Szoka, que estudou *Balbina de Iansã*, *Barrela* e *Balada de um palhaço*, na obra *A semiotic study of three plays by Plínio Marcos*, publicada em 1995. (...) A autora utiliza o método semiótico por entendê-lo como o mais apropriado para explicar “*the complicate interaction between the dramatic and performance texts, as well as other opositions inherent to the process of communication developed in Marco’s plays*” (ENEDINO, 2009, p. 29).

É necessário destacar ainda que alguns títulos do teatro pliniano já nos indicam a possibilidade de análise semiótica: *Navalha na carne*, *Abajur Lilás*, *Homens de papel*, provocam desde logo uma necessidade de “ressignificar” a obra a partir dos seus títulos objetos ou “objetificados” como vemos nos exemplos ilustrados.

Em análise da peça *Abajur Lilás*, Enedino (2009) conclui que nos mesmos moldes de *Navalha na carne*, que também tem grande carga metafórica e, também em razão disso, a liga ao momento de opressão política e, por isso, reveste-se esteticamente numa metáfora da exclusão e da estratificação sociais:

Na mesma esteira de *Navalha na carne*, o ambiente em que se passa a ação é um espaço fechado – um prostíbulo –, mais especificamente um quarto para encontros sexuais, ou, como na linguagem do autor, um “mocó”, espaço que pode ser metaforicamente identificado com os porões da tortura do regime de exceção (...) Nada está exposto ao acaso na obra. A simples escolha de um “mocó” para representar o espaço em que ocorre a história metaforiza o país, que subjuga os desvalidos e promove cada vez mais a diferença de classes. (ENEDINO, 2009, p. 83).

Cabe notar inclusive que nada na estética pliniana, vista sob o ângulo semiótico, se coloca gratuitamente. Toda a conformação espacial e temporal das peças é

---

entre os sistemas. Isto quer dizer que um elemento x que ocupa um determinado lugar num determinado sistema de signos, o teatro, por exemplo, seria substituído, na tradução, por um outro elemento x' que exercesse a mesma função, porém no outro sistema de signos, o cinema”. (*Idem, Ibidem*, p. 1002).

importante para o seu desvendamento no nível da interpretação signíca. A seguir tentaremos executar essa complexa tarefa de comutar e interpretar os textos teatrais *in casu*.

## CAPÍTULO IV

### *Navalha Entre Quatro Paredes:* confrontos convergentes e divergentes

– Numa palavra, *Quiqueg* – acrescentei, um tanto digressivo –, o inferno é uma idéia que surgiu de uma indigestão de torta de maçã e que se perpetuou por meio das dispepsias hereditárias estimuladas pelos ramadãs. (MELVILLE, 2003, p. 99)<sup>117</sup>.

Neste capítulo, 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. A guisa de apresentação e contextualização da obra, oferecemos um pequeno resumo e análise inicial<sup>118</sup> da peça *Huis Clos* (1944) traduzida, majoritariamente em português, como *Entre quatro paredes*, mas, em Portugal, há edições com o título traduzido como *Á porta fechada*<sup>119</sup>.

*Entre quatro paredes* 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 criado<sup>120</sup>. Este criado é personagem aparentemente secundário, mas que compõe e completa perfeitamente a

---

<sup>117</sup> MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

<sup>118</sup> 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).

<sup>119</sup> Cf. SARTRE, Jean-Paul. *À porta fechada*. In: Teatro Contemporâneo I - Antologia de peças em 1 acto. Sartre, Brecht, Pirandello, Anouilh, Arrabal, Ionesco. Trad. Virgínia Mendes. Lisboa, Editorial Presença, 1965. A poeta e tradutora portuguesa Natália Correia havia feito tradução da peça em 1940, mas o texto foi censurado e artista ousadamente organizou encenação da mesma em sua própria casa à despeito dos mandamentos estatais (é uma situação semelhante a ocorrida com a peça *Navalha na carne* de Plínio Marcos em relação à apresentação desta no apartamento de Cacilda Becker e Walmor Chagas). Há outra tradução de Antonio Coimbra que foi igualmente censurada provavelmente em 1950 segundo carimbo no original (esta informação está disponível em <http://tetra.fl.ul.pt/base/view?action=edit&id=2832>, acessado em 25/09/2011. Em artigo de Cristina Marinho, nota-se inclusive que a peça foi censurada em Portugal que experimentava, ou melhor, dizendo amargava seu período ditatorial salazarista (1933-1974).

<sup>120</sup> Podemos interpretar o Criado inclusive como sendo uma reparação 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. No filme de Audry, veremos que há mais de um criado, ou seja, há mais de um Cérbero. “*La entrada estaba guardada por el perro de Hades, el temible Cerbero, un monstruo de tres cabezas y cola de serpiente, que adúlaba a los que entraban, pero que mostraba sus horribles dientes a los que intentaban salir*”. (Cf. MURRAY, Alexander S. *Quién es Quién en la Mitología*. Tradução para o espanhol de Cristina Maria Borrego). Madri: M. E. Editores, 1997, p. 36).

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”<sup>121</sup> e, há ainda semelhanças com um tipo de Quincas Borba às avessas: o teórico do humanitismo, o *Pangloss* Fluminense, para quem “o mundo também caminha para o melhor dos mundos” *à la* Leibniz.

Silva Júnior (2008) pontua sobre este novo otimismo da filosofia Borbista: “O otimismo Borbista, no seu exagero, revela ceticismo e um individualismo subversivo gerado em um estado de inquirição permanente. (SILVA JÚNIOR, 2008, p. 103). Isso gera, segundo o mesmo autor, uma crítica amarga sobre a condição humana, sendo exatamente isto que o criado sartriano faz, sempre com um sorriso irônico e ameaçador (podemos concluir estes aspectos especialmente no filme de Audry de 1954).

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 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

---

<sup>121</sup> BRANDÃO, Jacyntho Lins. “Posfácio”, In: BERGERAC, Cyrano de. *Viagem à Lua*. Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 196.



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 (2002)<sup>122</sup>, assevera que o teatro de Sartre (“compromisso trágico”) é uma recomposição da tragédia antiga<sup>123</sup>, 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”, “desespero e revolta”), entre outros. Segundo Willams (2002), 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, 2002 p. 245).

---

<sup>122</sup> WILLAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2002.

<sup>123</sup> 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*).

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”<sup>124</sup>.

#### **4.1 *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*<sup>125</sup>, é fruto de um mundo em ruínas que ainda acompanhava com grande perplexidade as atrocidades da Grande Guerra (1939-1945)<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> *Idem, Ibidem*, p. 284-285.

<sup>125</sup> Este título deriva da 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*.

<sup>126</sup> 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

A partir desta obra teatral minaria uma série de outras obras importantes, especialmente no tocante à inovação de forma e conteúdo, tais como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, *A Cantora Careca* e *A Lição* de Eugène Ionesco<sup>127</sup> entre tantos outros textos que encenam as conseqüências 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, p. 11) 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 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

---

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.

<sup>127</sup> Grandes dramaturgos e peças do *Teatro do Absurdo*.

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, Branco<sup>128</sup> (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).

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.

Por fim, não é nunca demais lembrar que os acontecimentos nefastos da Segunda Guerra Mundial foram obra do *esclarecimento* criticado por Adorno e Horkheimer<sup>129</sup>, a racionalidade técnica exacerbada direcionada para o domínio humano da natureza e depois para o domínio do próprio homem nos conduziu a resultados até hoje impressionantemente cruéis e injustificáveis. Estamos, é claro, falando do *nazi-facismo*.

Branco (2010, p. 6) ainda nos esclarece sobre a nova tragédia<sup>130</sup>, a qual o texto sartriano pode se filiar, pois agora não se trata da tragédia da fatalidade, mas da tragédia

---

<sup>128</sup> 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.

<sup>129</sup> ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

<sup>130</sup> 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

da liberdade, do convívio aberto e franco com o mundo social, frio e calculista como a mente de um médico nazista:

A versão dramática sartriana da condição humana, em que se substitui a “tragédia da fatalidade” pela “tragédia da liberdade”, coloca o indivíduo como autor de sua vida, senhor de seu destino, que responde por suas opções tornadas gestos a serviço exclusivamente de sua consciência. (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.

---

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). No mesmo sentido, Viera (1994) conclui pela tragicidade da obra pliniana, bem como pelo seu caráter “teológico”, o qual nos interessa destacar tendo em vista a análise do polo infernal de peça do *corpus*: “Décio de Almeida Prado, quando analisou o fenômeno em que o autor santista transformou-se na segunda metade dos anos sessenta, escreveu que os seus textos atribuíam ao social apenas a função de pano de fundo, ou seja, de fábula, de história, de trama, concentrando-se nos conflitos interindividuais, forçosamente psicológicos. Sábado Magaldi, por sua vez, em uma das muitas análises que fez da obra de Plínio, afirmou que ela “quebrava as últimas convenções do nosso palco e definia um novo momento em nossa dramaturgia”. E que momento seria este? O homem, em Plínio, é sutilmente manipulado por forças que desconhece, e contra as quais não pode, ou não sabe como lutar, no que a sua vida cotidiana se transforma numa terrível tragédia, da qual Ionesco alertava para o que se converteu a vida do homem moderno. Suas personagens vivem em permanente aflição, traduzindo um estado escatológico que tanto pode ter referência teológica, no sentido da superação da agonia de existir, quanto alusão sobre a condição humana moderna, na qual o homem sufoca como se fora entre excrementos que contam a história do nosso mundo e do nosso tempo. A imagem pode tanto se referir à sujeira, a escarro, ao lixo, à fecalidade, quanto ao abandono do grupo humano retratado em seu teatro, como pode igualmente servir de metáfora do estado moral a que chegamos”. (VIEIRA, 1994, p. 33).

#### 4.1.2 Espelho e alteridade *entre quatro paredes*

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

O abjeto “espelho”, ou melhor, as considerações sobre ele, em *Entre quatro paredes*, funcionam basicamente para demonstrar que os desejos de se olhar naquele objeto são na realidade uma busca por confirmações sobre a autoimagem ou uma desesperada luta por uma recuperação identitária<sup>131</sup>. Além do objeto em si, o olhar do “outro” pode configurar-se como espelho e, segundo Barbosa (2005, p. 180), ser o nosso maior castigo, pois não nos deixa esquecer as fraquezas recorrentemente atreladas à precária condição humana:

*INÈS*

*Ils ont l'air d'avoir peur.*

*GARCIN*

*Peur ? C'est trop drôle. Et de qui ? De leurs victimes ?*

*INÈS*

*Allez ! Je sais ce que je dis. Je me suis regardée dans la glace.*

*GARCIN*

---

<sup>131</sup> A este respeito, é muito importante lembrar os estudos freudianos sobre o *Narcisismo* (Cf. *Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos* (1914-1916). Tradução Paulo César De Souza. São Paulo, Cia. Das Letras, 2010, segundo os quais o “eu” em busca de identidade é construído/constituído a partir da alteridade, como também ressalta Moreira (2009, p. 234). Segundo a mesma estudiosa, “a teoria freudiana é, acima de tudo, uma reflexão sobre o outro que habita o eu” (*Idem, Ibidem*). Ainda segundo a visão freudiana, no interior do narcisismo há uma fase especular, ligada a libido, e mais especificamente ao homossexualismo (registre-se apenas que Freud considerava o homossexualismo como distúrbio, algo descabido atualmente). Como de praxe, Freud explica melhor: “observo o seguinte: é uma suposição necessária, a de que uma unidade comparável ao Eu não existe desde o começo no indivíduo; o Eu tem que ser desenvolvido. Mas os instintos autoeróticos são primordiais; então deve haver algo que se acrescenta ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, para que se forme o narcisismo”. (FREUD, *Ibidem*, p. 18-19). Registramos este aspecto apenas para lembrar a presença de personagens homossexuais tanto na peça sartriana (Inês) quanto na pliniana (Veludo), perspectiva que, por si só, já oferece outro leque analítico destes personagens, reforçando a ideia de que a construção destes é deveras complexa.

*Dans la glace ? (Il regarde autour de lui.) C'est assommant : ils ont ôté tout ce qui pouvait ressembler à une glace. (Un temps.) En tout cas, je puis vous affirmer que je n'ai pas peur. Je ne prends pas la situation à la légère et je suis très conscient de sa gravité. Mais je n'ai pas peur.*

*INÈS, haussant les épaules.  
Ça vous regarde. (Un temps.) Est-ce qu'il vous arrive de temps en temps d'aller faire un tour dehors ?<sup>132</sup> (SARTRE, 1947, p. 24-25).*

Bornheim (2011)<sup>133</sup>, também realça este aspecto na peça sartriana, e para além disso, nos dá a dimensão de *tradução* do juízo final cristão feita em *Entre quatro paredes* se igualmente lança luz sobre uma importante questão interligada a tudo isso: a liberdade humana segundo o existencialismo de Sartre:

[...] no além-túmulo em que se desenrola a ação dessa peça, os personagens estão mortos, dessa morte que define as pessoas que renegaram à própria liberdade. São liberdades falhas por se terem entregue ao juízo, ao olhar dos outros. São mortos por já não terem possibilidades, condenados que são ao olhar do outro, numa espécie de tradução do juízo final cristão. E o olhar, que devassa cada personagem, torna a existência do outro insuportável: “O inferno são os outros”, reza a famosa fórmula. Se o homem é condenado a ser livre, por outro lado, as liberdades não se comunicam. (BORNHEIM, 2011, p. 92).

E as confirmações ou as refutações sobre o “eu” são oferecidas na relação com a *alteridade*. Para Sartre isso é tão importante que ele dedicou uma parte inteira (parte 3) sobre a *existência do outro* na sua obra *O Ser e o Nada*, que tem um título dedicado ao “olhar”.

Inicialmente, cabe ponderar que o “olhar do outro” *coisifica* a consciência do sujeito, ou seja, *objetifica*. Sartre ilustra este aspecto afirmando que a vergonha de ser visto pelo olhar alheio, nos lembra de que não estamos sós. Jamais podemos estar sozinhos diante dos olhos do mundo e mais ainda – o olho do outro é a fonte do

---

<sup>132</sup> “INÈS Eles parecem estar sempre com medo./ GARCIN Medo? Essa foi demais. E de quem? Das suas vítimas?/ INÈS sei do que estou falando, eu me olhei num espelho./ GARCIN Num espelho? (*Ele olha ao redor.*) Que droga: tiraram tudo que pudesse lembrar um espelho. (*Pausa.*) De todo modo, posso lhe afirmar que eu não tenho medo. Não que eu ache essa situação simples, estou bem consciente da sua gravidade. Mas não me dá medo./ INÈS (*Dando de ombros*) Isso é com você. (*Pausa.*) Já lhe ocorreu dar uma volta lá fora de vez em quando?” (SARTRE, 2011, tradução Alcione Araújo e Pedro Hussak, p. 42-43).

<sup>133</sup> BORNHEIM, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

conflito: “Quando duas pessoas se medem pelo olhar, é inevitável que uma tente paralisar a outra, apossar-se da liberdade da outra. O ser-para-outro é estruturalmente conflituoso”. (SILVA, F. L., 2004, p. 189)<sup>134</sup>.

Vejamos como esses elementos especulares se deram esteticamente em *Entre quatre paredes*, com especial atenção para as falas de Estelle, personagem que não vive sem a presença de espelhos, pois segundo ela, é necessário ver-se como os outros a viam, porque assim se mantinha acordada e, além disso, podia se apalpar para se sentir *existindo*:

*Pendant ce temps-là, Estelle se remet de la poudre et du rouge. Elle cherche une glace autour d'elle d'un air inquiet. Elle fouille dans son sac et puis elle se tourne vers Garcin.*

*ESTELLE*

*Monsieur, avez-vous un miroir ? (Garcin ne répond pas.) Un miroir, une glace de poche, n'importe quoi ? (Garcin ne répond pas.) Si vous me laissez toute seule, procurez-moi au moins une glace.*

*Garcin demeure la tête dans ses mains, sans répondre.*

*INÈS, avec empressement.*

*Moi, j'ai une glace dans mon sac. (Elle fouille dans son sac. Avec dépit :) Je ne l'ai plus. Ils ont dû me l'ôter au greffe.*

*ESTELLE*

*Comme c'est ennuyeux. Un temps. Elle ferme les yeux et chancelle. Inès se précipite et la soutient.*

*INÈS*

*Qu'est-ce que vous avez ?*

*ESTELLE, rouvre les yeux et sourit;*

*Je me sens drôle. (Elle se tâte.) Ça ne vous fait pas cet effet-là, à vous : quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai.*

*INÈS*

*Vous avez de la chance. Moi, je me sens toujours de l'intérieur.*

---

<sup>134</sup> SILVA, F. L. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.



*ESTELLE*

*Ah! oui, de l'intérieur ... Tout ce qui se passe dans les têtes est si vague, ça m'endort. (Un temps.) Il Y a six grandes glaces dans ma chambre à coucher. Je les vois. Je les vois. Mais elles ne me voient pas . Elles reflètent la causeuse, le tapis, la fenêtre ... comme c'est vide, une glace où je ne suis pas. Quand je parlais, je m'arrangeais pour qu'il y en ait une où je puisse me regarder. Je parlais, je me voyais parler. Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillée. (Avec désespoir.) Mon rouge! Je suis sûre que je l'ai mis de travers . Je ne peux pourtant pas rester sans glace toute l'éternité<sup>135</sup>. (SARTRE, 1947, p. 43-45).*

Uma das saídas apontadas por Sartre para esta situação é dada através do amor, porém, este fracassa na tentativa de unir dois corpos em existência una. Daí decorre os dois estatutos comportamentais e complementares: o sadismo e o masoquismo, obviamente ligados ao corpo e à sexualidade. O masoquista quer ser objeto e para isso abre mão de sua liberdade e subjetividade. O sádico almeja impingir ao primeiro a condição *objetificante*, mas ambos fracassam, tendo em vista nas escolhas é impossível abdicar de um mínimo de liberdade<sup>136</sup>.

Semelhante análise é levada a cabo por Boëchat (2005)<sup>137</sup>, fazendo-nos crer inclusive que o universo relacional em Sartre deixa espaço para a constituição do amor, mas este é revestido de sadismo inescapável:

Antes de mais nada, é necessário deixar claro que, para Sartre, a relação com o outro é sempre uma relação de conflito e, assim sendo,

---

<sup>135</sup> “Durante esse tempo, Estelle passa pó de arroz e batom. Procura um espelho ao redor com um ar inquieto. Remexe a bolsa e depois se vira para Garcin. ESTELLE O senhor não tem um espelho? (Garcin não responde.) Um espelho, um espelhinho de bolso, qualquer um? (Garcin não responde.) Já que está me deixando sozinha, pelo menos tente achar um espelho./ Garcin continua com a cabeça nas mãos, sem responder./ INÊS (Solícita.) Eu tenho um espelho na minha bolsa. (Mexe na bolsa, decepcionada:) Ihh... não tenho mais. Acho que me tiraram na entrada./ ESTELLE Que chato!/ Pausa. Ela fecha os olhos e cambaleia. Inês corre para ele e a segura./ INÊS O que você tem?/ ESTELLE (Reabre os olhos e sorri.) Estou me sentindo esquisita. (Ela se apalpa.) Isso não acontece com você? Quando eu não me vejo, preciso me apalpar para saber se estou existindo mesmo./ INÊS você tem sorte. Eu me percebo sempre a partir do meu interior./ ESTELLE Ah! Sim, do que sente por dentro... Tudo o que se passa na minha cabeça é tão vago, me dá sono. (Pausa). No meu quarto, há seis espelhos enormes. Sim, eu os vejo. Eu os vejo. Mas eles não me veem. Eles refletem o sofazinho, o tapete, a janela... como é vazio um espelho em que eu não estou. Quando eu falava, eu me posicionava de um jeito que eu podia ficar sempre me olhando. Eu falava e me via falando. Eu me via como as pessoas me viam, isso me mantinha acordada. (Com desespero.) Meu batom! Tenho certeza de que borrou. Já vi que não posso ficar sem espelho por toda a eternidade.” (Idem, 2011, p. 66-67).

<sup>136</sup> Cf. PENHA, João da. *O que é Existencialismo*. [Coleção Primeiros Passos]. Ed. Brasiliense, 12ª Edição, 1995, p. 64-65.

<sup>137</sup> BOËCHAT, Neide Coelho. *O amor “entre quatro paredes”*. Revista *Rencontres* (PUC-SP), São Paulo, nº 10, p. 27-37, junho, 2005.

ele vê o amor como um conflito de projetos que nos coloca em conexão direta com a liberdade do outro. A liberdade do outro fundamenta o meu ser, isto é, modela o meu ser. Confere-me valores ou os suprime. Constitui para mim um ser e me faz ser comprometendo-me de diversas maneiras diferentes. Em busca da recuperação do meu próprio ser, construo então um projeto que só se realiza a partir do momento em que atinjo a liberdade do outro, submetendo-o, então, à minha liberdade. No amor, tanto o amado como o amante desejam para si, como projeto, capturar a liberdade do outro enquanto liberdade. Isto é, o amor deseja capturar a consciência do outro, a subjetividade do outro. E é aí que reside o conflito: o amante quer ser amado por uma liberdade, mas exige que tal liberdade, como liberdade não seja mais livre. (BOËCHAT, 2005, p. 30-31).

Percebemos que, tanto nas peças teatrais *Navalha na carne* e *Entre quatro paredes* quanto nos filmes homônimos, há traços em praticamente todos os personagens, identificando-os, ora como sádicos, ora como masoquistas, dentro de um jogo que alterna imposições e concessões em relação ao outro, denotando que não há moçinhos ou bandidos de modo estanque, e demonstrando que a natureza humana é “moldável” e “transformável” livremente ao sabor das opções individuais, conforme propunha o existencialismo sartriano.

Prado (1968), por exemplo, dá um testemunho esclarecedor sobre este aspecto em relação ao personagem Veludo da peça de Plínio:

Veludo, o homossexual, introduz uma nota mais acentuada de perversão física e psíquica, sentindo a necessidade de turvar e perturbar a relação relativamente simples estabelecida entre os outros dois. A sua inversão, em vez de se esconder, de se disfarçar, é a máscara que ele decidiu ostentar com uma dose acentuada de exibicionismo, o desafio que se lança histrionicamente contra o mundo: eu sou assim, faço questão de ser assim, os outros é que me têm de aceitar em meus próprios termos. *O seu masoquismo casa-se perfeitamente com o sadismo de Wado* (grifo nosso) – mas é isso, paradoxalmente, que o torna imbatível: qualquer ato de violência física ou verbal é imediatamente transfigurado por ele em dúbio prazer de natureza sexual, envolvendo o agressor, voluntária ou involuntariamente, em seu universo particular (grifo nosso)<sup>138</sup>.

Deixemos o próprio Sartre se expressar sobre a natureza do olhar do outro na constituição do sujeito e, por consequência, na sua qualidade de objeto-sujeito mediado pelo cristalino da *alteridade*:

---

<sup>138</sup> Disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/teatro/navalha-dep-decio.htm>>. Acessado em 25/02/2012.

Esta mulher que vejo andando em minha direção, este homem que passa na rua, esse mendigo que ouço cantar de minha janela são objetos para mim, sem a menor dúvida. Assim, é verdade que ao menos uma das modalidades da presença do outro a mim é a objetividade. Mas vimos que, se esta relação de objetividade é a relação fundamental entre o outro e mim, a existência do outro permanece meramente conjectural. [...] Em suma, para que o outro seja objeto provável e não um sonho de objeto é necessário que sua objetividade não remeta a uma solidão originária e roa de meu alcance, mas sim a uma conexão fundamental em que o outro se manifeste de modo diferente daquele com que é captado pelo conhecimento que dele tenho. (SARTRE, 1998, p. 326-327).

Outra característica bem presente tanto em Sartre quanto em Plínio Marcos permanece ligada ao estatuto da *alteridade*. Trata-se da questão da vergonha, vista sob a égide do pensamento existencialista. A vergonha pelo cometimento de atos pretéritos pouco recomendáveis assola a consciência de todos, e assim, a negação da prática de tais “crimes” é a tônica. Desejando tanto a liberdade, apenas sobra a clausura, o inferno moderno.

Ainda em relação à vergonha, é importante destacar algumas palavras de Sartre, especialmente porque este aspecto se faz presente em *Entre quatro paredes* e em *Navalha na carne* também. Lembre-se, por exemplo, a vergonha de Garcin ao ser descoberto como um covarde “desertor” ou a vergonha de Neusa Sueli ao ser tachada por Vado de “galinha velha”, levando-os invariavelmente a se (re)conhecerem através das ilações dos outros:

A vergonha ou o orgulho revelam-me o olhar do outro e, nos confins desse olhar, revelam-me a mim mesmo. São eles que me fazem viver, não conhecer, a situação do ser visto. Pois bem: a vergonha, como sublinhamos no início deste capítulo, é vergonha de si, é o reconhecimento de que efetivamente sou este objeto que o outro olha e julga. Só posso ter vergonha de minha liberdade quando este me escapa para converter-se em objeto dado (SARTRE, 1998, p. 336).

Voltando a falar especificamente da peça sartriana, segundo Sanches Neto (2011, p. 9-21), todo este contexto já indica como se dará as relações entre Garcin e Estelle, pois a aproximação inicial de ambos deixa Inês enciumada, porque esta se apaixonou por aquela. Inês servirá de espelho tanto a Garcin, revelando suas fraquezas e medos profundos a ele mesmo, quanto à Estelle, embora esta esteja mais preocupada com as superficialidades e banalidades de se maquiar, ambicionando sempre as questões ligadas à aparência.

O importante é perceber que a retirada do espelho do sujeito lhe retira a condição de portador de razoável ponto de vista sobre si mesmo. É assim um elemento constitutivo da punição infernal:

Assim é que, no aspecto psicológico, a questão do espelho toma um papel importante a desempenhar e é por esse viés que Sartre joga toda a sua habilidade de dramaturgo e de conhecedor da alma humana para atingir os seus objetivos filosóficos por meio da Literatura. Retirar do inferno esse objeto, relacionado ao olhar, tão importante para o equilíbrio psicológico das pessoas, tem implicações sérias e doloridas no mundo de relação dessas personagens uns com os outros. Afinal, trata-se de vítimas que estão purgando uma maldição e vivenciando um castigo. Nesse contexto, como vimos, todo detalhe é importante e pode tornar-se eficiente instrumento de tortura. Ao mesmo tempo em que o espelho admite, configura e marca a individualidade, ele proporciona o reconhecimento da duplicidade e expande sua ação à Filosofia, ao próprio ato de pensar. (BARBOSA, 2005, p. 176).

Assim, Inês se propõe a ser o espelho físico, reflexo “ocular”, de Estelle (*Voulez-vous que je vous serve de miroir ? Venez, je vous invite chez moi. Asseyez-vous sur mon canapé.*<sup>139</sup>), e, além disso, é o espelho psicológico que revela a Garcin sua mesquinhez e sordidez de um ponto de vista sempre crítico e ácido. A mesma situação se aplica com Estelle, porém em menor escala, porque a depender do andamento das cenas, Inês procura se aproximar de Estelle que normalmente a refuga.

Um aspecto relevante que deve ser lembrado é justamente a relação espelho-mulher, pois segundo Ferreira (2001), na Grécia antiga, o objeto especular era um símbolo de feminilidade, de modo que nas peças estudadas, verificamos que Estelle e Neusa Sueli são amantes dos espelhos, não apenas como reflexão da própria imagem, mas como adorno e apêndice da própria beleza (Estelle) ou da falta desta (Neusa Sueli) que não se cansa de tentar encontrar a juventude e a perfeição perdidas em anos de “viração”:

Na Grécia antiga, aos homens era proibido o uso do espelho, uma vez que este era símbolo de feminilidade. Somente as mulheres faziam uso deste objeto, porém, ao contrário do que representa hoje, o espelho funcionava apenas como ornamento, não como fonte inspiradora de reflexão sobre si mesmo. (FERREIRA, 2001, p. 39).

Deste modo, todos os personagens funcionam como “carrascos” mútuos num universo *em clausura* altamente sufocante, sendo que esta sensação também está

---

<sup>139</sup> “INÊS Você não gostaria que eu fosse o seu espelho? Venha, estou convidando. Senta aqui no meu canapé”. (SARTRE, 2011, p. 67).

presente em *Navalha na carne*, em que as personagens, em espaço opressor, se sufocam num jogo sarcástico.

*INÈS Eh bien, ils ont réalisé une économie de personnel . Voilà tout. Ce sont les clients qui font le service eux-mêmes, comme dans les restaurants coopératifs. ESTELLE Qu'est-ce que vous voulez dire ?/INÈS Le bourreau, c 'est chacun de nous pour les deux autres*<sup>140</sup>. (SARTRE, 1947, p. 42).

A existência dos personagens neste inferno-especular simbólico não deixa margem para descanso, pois tudo, como já dissemos, no ambiente é iluminado perpetuamente e as pálpebras não se fecham nunca. A condenação de Garcin, Estelle e Inês resultará justamente do fato de não se desligarem jamais do convívio que culminará na máxima existencialista exposta por Garcin: “O inferno são os outros”.

### 4.1.3. 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 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), ainda tratando da obra dostoiévskiana, considera a relação espelho-alteridade na dimensão de florescimento do “outro” para constituição do “eu” a partir do “outro” de modo tão eloquente que não poderíamos deixar de citar,

---

<sup>140</sup> “INÈS Ora, fizeram um corte no pessoal. É isso. São os próprios clientes que fazem o serviço, como num restaurante comunitário./ ESTELLE O que você está querendo dizer?/ INÈS Que cada um de nós é o carrasco dos outros dois” (*Idem, Ibidem*, p. 63).

Depois das confissões “dos outros” em Dostoiévski, o velho gênero confessional tornou-se de fato inviável. Tornaram-se inviáveis o momento ingênuo-imediato da confissão, seu elemento retórico, seu elemento convencional de gênero (com todos os seus procedimentos tradicionais e formas estilísticas). Tornou-se inviável também a relação imediata consigo mesmo na confissão (do narcisismo à autonegação). *Revelou-se o papel do outro, só à luz de quem posso construir qualquer discurso a respeito de mim mesmo. Revelou-se a complexidade do simples fenômeno da contemplação de mim mesmo no espelho: com os meus próprios olhos e com os olhos do outro ao mesmo tempo, o encontro e a interação dos meus próprios olhos com os olhos do outro, a interseção de horizontes (do meu e do outro), a interseção de duas consciências.* (grifo nosso). A unidade vista não como uma só unidade natural, mas como um acordo dialógico de dois ou vários seres não fundidos. (BAKHTIN, 2010, p. 324-325).

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. Se o ser é refletido e constituído na relação com o “outro”, o “outro” é o “espelho”. Nesta perspectiva, se Sartre afirma “O inferno são os outros”, Bakhtin poderia muito bem ter dito que: **“O espelho são os outros”**.

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 como já dissemos, 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):

A ausência de espelho no cenário tem uma função dramática: indica que cada personagem só pode se ver a si próprio através do olhar do outro. Quando necessita retocar a pintura do rosto a pintura do rosto, Estela tem de seguir as indicações de Ignez. Na verdade, o inferno de *Entre quatro paredes* é olhar do outro, que, como diz Sartre em *O Ser e o Nada*, obriga a que nos julgemos a nós mesmos como coisa (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”:

*GARCIN, redevenant sérieux tout à coup.  
Où sont les pals ?*

*LE GARÇON  
Quoi ?*

*GARCIN  
Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir.*

*LE GARÇON  
Vous voulez rire ?*

*GARCIN, le regardant.  
Ah ? Ah bon. Non, je ne voulais pas rire. (Un silence. Il se promène.)  
Pas de glaces, pas de fenêtres, naturellement. Rien de fragile. (Avec une violence", subite:) Et pourquoi m'a-t-on ôté ma brosse à dents ?*

*LE GARÇON  
Et voilà. Voilà la dignité humaine qui vous revient. C'est formidable ..*

*GARCIN, frappant sur le bras du fauteuil avec colère.  
Je vous prie de m'épargner vos familiarités. Je n'ignore rien de ma position, mais je ne supporterai pas que vous ...*

*LE GARÇON  
Là! là! Excusez-moi. Qu'est-ce que vous voulez, tous les clients posent la même question. Ils s'amènent : « Où sont les pals ? » A ce momentlà, je vous jure qu'ils ne songent pas à faire leur toilette. Et puis, dès qu'on les a rassurés, voilà la brosse à dents. Mais, pour l'amour de Dieu, est-ce que vous ne pouvez pas réfléchir ? Car enfin, je vous le demande, pourquoi vous broseriez-vous les dents?*

GARCIN, *calmé.*

*Oui, en effet, pourquoi ? (Il regarde autour de lui.) Et pourquoi se regarderait-on dans les glaces ? Tandis que le bronze, à la bonne heure ... J'imagine qu'il y a de certains moments Où je regarderai de tous mes yeux. De tous mes yeux, hein ? Allons, allons, il n'y a rien à cacher ; je vous dis que je n'ignore rien de ma position Voulez-vous que je vous raconte comment cela se passe ? Le type suffoque, il s'enfonce, il se noie, seul son regard est hors de l'eau et qu'□st-ce qu'il voit ? Un bronze de Barbedienne. Quel cauchemar! Allons, on vous a sans doute défendu de me répondre, je n'insiste pas. Mais rappelez-vous q u ' on ne me prend pas au dépourvu, ne venez pas vous vanter de m'avoir surpris ; je regarde la situation en face. (Il reprend sa marche.) Donc, pas de brosse à dents. Pas de lit non plus. Car on ne dort jamais, bien entendu ?*

LE GARÇON

*Dame!*

GARCIN

*Je l'aurais parié. Pourquoi dormirait-on ? Le sommeil vous prend derrière les oreilles. Vous sentez vos yeux qui s e ferment, mais pourquoi dormir ? Vous vous allongez sur le canapé et pffft ... le sommeil s'envole. Il faut se frotter les yeux, se relever et tout recommence<sup>141</sup>. (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 *Vous voyez bien, les lampes sont allumées/ GARCIN Parbleu. C'est ça votre jour. Et dehors ?*”)(SARTRE, 1947, p. 18))<sup>142</sup>, 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.

<sup>141</sup> GARCIN (Ficando sério de repente). Cadê as estacas?/CRIADO O quê?/GARCIN As estacas, as grelhas, os foles de couro?/CRIADO Você está de brincadeira?/GARCIN Não, não. Eu não estou de brincadeira. (Silêncio. Anda pela sala.) Sem espelhos, nem janelas, é claro. Nada de quebrar (com uma violência súbita:) E por que tiraram a minha escova de dentes?/CRIADO Olha a dignidade humana voltando. Isso é fantástico./GARCIN (Encolerizado, batendo no braço da poltrona). Me poupe das suas intimidades. Sei qual é a minha posição, mas não admito que você.../CRIADO Desculpa! Desculpa. Também, o que você quer? Os clientes mal entram aqui e fazem logo a mesma pergunta: “Cadê as estacas?” Nesta hora, eu juro, eles nem pensam em ir ao banheiro. Quando se acalmam, ganham a escova de dentes. Mas, pelo amor de Deus, será que dá pra parar de pensar um pouco? Eu pergunto: por que você escovaria os dentes aqui?/ GARCIN (mais calmo)É, tem razão, por quê? (Ele olha ao redor.) E por que a gente se olharia nos espelhos? (...) Então nada de escova de dentes. Nada de cama também. A gente não dorme nunca, é isso?/CRIADO É isso.../GARCIN Era minha aposta. Por que a gente iria dormir? O sono vem chegando por trás das orelhas, você sente os olhos se fechando, mas por que dormir? A gente se estira no canapé e pfff... o sono se evapora. A gente esfrega os olhos, levanta-se e começa tudo de novo. (*Idem*, 2011, p. 31-33, tradução).

<sup>142</sup> “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).



Como anota Prado (2001), 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.

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

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 estarem 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 piscar<sup>143</sup>. As lâmpadas estão acesas sempre e não há interruptor disponível. Ao 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:

GARCIN

*Taisez-vous. Je ne crierai pas, je ne gémirai pas, mais je veux regarder la situation en face. Je ne veux pas qu'elle saute sur moi par-derrière, sans que j'aie pu la reconnaître. Romanesque ? Alors c'est qu'on n'a même pas besoin de sommeil ? Pourquoi dormir si on n'a pas sommeil ? Parfait. Attendez ... Attendez : pourquoi est-ce pénible ? Pourquoi est-ce forcément pénible ? J'y suis : c'est la vie sans coupure.*

LE GARÇON

*Quelle coupure ?*

GARCIN, l'imitant.

*Quelle coupure ? (Soupçonneux.) Regardez-moi. J'en étais sûr ! Voilà ce qui explique l'indiscrétion grossière et insoutenable de votre regard. Ma parole, elles sont atrophiées. .*

LE GARÇON

*Mais de quoi parlez-vous ?*

GARCIN

*De vos paupières. Nous, nous battions des paupières. Un clin d'oeil, ça s'appelait. Un petit éclair noir, un rideau qui tombe et qui se relève : la coupure est faite. L'oeil s'humecte, le monde s'anéantit. Vous ne pouvez pas savoir combien c'était rafraichissant. Quatre mille repos dans une heure. Quatre mille petites évasions Et quand je dis quatre mille ... Alors ? Je vais vivre sans paupières ? Ne faites pas l'imbécile Sans paupières, sans sommeil, c'est tout un. Je ne dormirai plus ... Mais comment pourrai-je me supporter ? Essayez de comprendre, faites un effort : je suis d'un caractère taquin, voyez-vous, et je ... j'ai l'habitude de me taquiner. Mais je ... je ne peux pas me taquiner sans répit : là-bas il y avait les nuits . Je dormais. J'avais le sommeil douillet. Par compensation. Je me faisais faire des rêves simples. Il y avait une prairie ... Une prairie, c'est tout. Je rêvais que je me promenais dedans. Fait-il jour ?<sup>144</sup> (SARTRE, 1947, p. 17-18).*

---

<sup>144</sup> “GARCIN Cala a boca! Não vou gritar, não vou gemer, quero encarar a situação de frente. Não quero que ela me salte por trás e me pegue desprevenido. Imaginação? Então, a gente não precisa mesmo do sono? Por que dormir se a gente não tem sono? Perfeito. Espera... Por que é um castigo? Por que isso é necessariamente um castigo? Já sei: é a vida sem interrupção./ CRIADO Que interrupção?/ GARCIN (imitando-o) Que interrupção? (Desconfiado) Olha pra mim. Olha pra mim. Eu estava certo! Isto explica

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 punir<sup>145</sup> como para manter o controle dos demais membros em clausura, além de acirrar e dar maior tensão os ânimos,

Bueno (1974) decompõe o vocábulo argumento até explicitar o primitivo lexical *argus* que provém do radical grego *argos*. Segundo a mitologia, Argos era o nome do construtor de um barco da expedição de Jasão. Argos possuía cem olhos e, entre eles, dois dormiam enquanto os outros noventa e oito vigiavam a personagem Ino. O termo *argos* é uma metáfora que se cristalizou na semântica para conotar esperteza, vigilância e penetração intelectual e ainda permeia todos os derivados desse radical presente nas palavras *argúcia* e *arguto*, as quais originaram o vocábulo *argumentum* cujo significado é prova, documentação e raciocínio, bem como o verbo *argumentare* que indica a ação de discutir, raciocinar, deduzir e apresentar provas. (NASCIMENTO NETO, 2008. p. 9).

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

---

a indiscrição grosseira e insuportável do seu olhar. Estou falando sério, elas estão atrofiadas./ CRIADO Do que está falando?/ GARCIN Das suas pálpebras. A gente abria e fechava; isso se chamava piscar. Um pequeno clarão negro, um pano que cai e levanta, e aí está a interrupção. O olho fica úmido, o mundo desaparece. Você nem imagina o alívio. Quatro mil repousos em uma hora. Quatro mil... Então, vou ter que viver sem pálpebras? Não se faça de bobo. Sem pálpebras, sem sono, é tudo a mesma coisa. Nunca mais vou dormir... Mas como é que eu ia me aguentar? Tenta compreender, faz um esforço: eu sou muito implicante. Veja você, tenho o costume de implicar até comigo mesmo. Mas agora... agora não posso ficar implicando sem parar: do lado de lá, havia as noites. Eu dormia. Tinha o sono leve, mas em compensação, tinha sonhos simples. Era um campo... um campo, só isso. Sonhava que estava passeando por ele. É de dia?” (*Idem*, Tradução, 2011, p. 33-35).

<sup>145</sup> 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.

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.

Ademais, os espelhos não são a realidade. Podem inclusive mascará-la ou deturpá-la, termo este (realidade) que, aliás, é bem complexo e aumentaria exponencialmente nossos problemas de análise, o que não vem ao caso neste trabalho, porém, registremos, a imagem especular serpenteia entre o real, o maravilhoso e o fantástico com igual desprendimento e força estética.

Para compreendermos melhor a relação “eu-outro” no bojo do nosso *corpus*, é necessário pontuar alguns aspectos da *dialogia bakhtiniana*, que pensada em paralelo e às vezes em choque ao existencialismo de Sartre, alonga-nos em muito nosso ângulo analítico, especialmente porque Bakhtin estabeleceu seu estudo dialógico nos níveis que poderíamos chamar de “intra-operístico” (obra) e “inter-operístico” (autor, leitor, mundo, diálogo entre consciências etc). Para nosso trabalho, o fundamental é trazer sua visão sobre a *alteridade e dialogia*. É o que faremos a seguir.

## 4.2. O *alter* “dialogicus” bakhtiniano

*Tudo o que determina e caracteriza a existência em sua atualidade que lhe insufla sua dinâmica dramática - desde o ingênuo antropomorfismo do mito (cosmogonia, teogonia) até as modalidades da arte contemporânea e até as categorias de uma filosofia intuitivamente estetizante: o princípio e o fim, nascimento/aniquilamento, existência/devir, vida, etc - arde com o fogo emprestado da alteridade. O nascimento e a morte, assim como todos os elos intermediários da vida, representam a amplitude dos valores segundo os quais se enunciará a atualidade da existência. A carne mortal do mundo só tem seus valores significantes se é animada pela alma mortal do outro; o espírito a desagrega (o espírito não a vivifica, julga-a).*  
(BAKHTIN, 2006, p. 148).

Como pedra angular do pensamento de Bakhtin, o *dialogismo* é um princípio filosófico polissêmico e plural da maior importância, sendo que possibilita uma análise profunda de vastos territórios teóricos, sejam eles ligados à lingüística, literatura e cultura de modo lato. O que nos interessa neste primeiro instante, é vislumbrar exatamente como Bakhtin, à luz da *dialogia*, compreendeu o estatuto da *alteridade*.

Inicialmente se faz necessário considerar alguns pontos-chave deste conceito. Em primeiro lugar, a inteligência do conceito de *dialogismo* em Bakhtin está intrinsecamente ligada à noção de *discurso* que pressupõe a relação “eu-outro”, onde

haverá sempre um choque ideológico-valorativo, gerando cosmovisões, mitologias, religiões e ao mesmo tempo, gerando uma busca incessante por confirmações pessoais no olho (olhar) do “outro”. Como pontua Silva Júnior (2011)<sup>146</sup>, a *dialogia* é um postulado em constante revisão crítica, pois deste modo, garante uma renovação do pensamento e dos alcances de sua abordagem, além de revelar destarte uma simbiose da literatura comparada com a crítica polifônica, o que redundaria numa poética do ensaio que agregaria as experiências do outro:

A partir das relações entre coisificação e personificação, entre o texto e as coisas (prehes de palavras), perguntas e respostas, podemos dizer que o dialogismo e o monologismo são conceitos em aberto, com variantes nas análises e revisões das mesmas. Todo mono-ato gera um diálogo-reação, e o dialogizar é um convite a um posicionamento. Posicionar-se implica enunciar algo ego-discursivo – pleno de experiências do outro. Há elementos diferentes nos horizontes destas visões, mas no campo específico e potencial de sentidos um e outro são limites e nunca substância absoluta. Toda imagem deve ser avaliada e interpretada no nível do grande tempo. Neste sentido, reforçamos a relação entre a literatura comparada e a crítica polifônica como: um caminho para a literatura e outras artes, uma teoria da inconclusibilidade, uma poética do ensaio. (SILVA JÚNIOR, 2011).

Portanto, enxergar socialmente as diversas vozes dentro do discurso é um dos princípios basilares do *dialogismo bakhiniano* e por extensão da *alteridade*, elemento formador dos sentidos possíveis da enunciação. Isto quer dizer que o conhecimento dos binômios “eu-mundo” e “outro-mundo” são estabelecidos socialmente dentro das mais variadas relações intersubjetivas que tomam consciência da existência do “outro”.

O movimento da *dialogia* não se restringe ao plano teórico somente. Segundo Bakhtin (2006, p. 348) a vida humana é calcada no diálogo, porém sempre em constante mutação e inconclusão. Desse modo, se Sartre apregoou que o “existencialismo é um humanismo”, Bakhtin poderia ter dito: “o dialogismo é um humanismo” e, assim, notamos a profundidade deste conceito que aparece em várias obras do filósofo russo,

A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza.

---

<sup>146</sup> SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. *Prolegômenos de Poética Histórica: Crítica Polifônica e Literatura Comparada*. XIV Congresso de Humanidades, 2011. Disponível em <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1337/2149.pdf>>. Acessado em 16/06/2012.

Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2006, p. 348).

Assim, as peças teatrais e as obras fílmicas podem ser entendidas e interpretadas enquanto discurso dialógico, dotados de características comuns ou, pelo menos, equivalentes, tendo em vista que nenhum discurso, segundo Bakhtin, se estabelece do nada, há sempre uma dose de vínculo com outros discursos, ou seja, outras vozes que podem confirmar ou refutar as ideias. E se ponderarmos o *corpus* desta dissertação nesta qualidade de discurso dialógico, torna-se importante observar como se processa a produção de sentidos dos critérios norteadores da análise: *espelhos e inferno* dentro do contexto das peças e películas. Neste contexto, podemos nos inserir dentro do processo dialógico, pois o crítico, numa perspectiva polifônica é produtor e leitor de sua análise, bem como é consciente da incompletude e da natureza provisória de suas colocações teóricas. Essa é a visão de Silva Júnior (2011), segundo a qual nos filiamos:

Uma vez que o leitor é uma consciência entre as consciências e a crítica literária é uma resposta imediata e monologizante à obra, a crítica polifônica visa a superação desta condição da recepção interpretadora e aproxima-se da obra no campo da responsabilidade. Consciente de que ninguém disse, nem dirá a última palavra, o exercício polifônico teórico permite ao crítico participar do dialogismo, exatamente como o leitor (2003, p. 404-405). (SILVA JÚNIOR, 2011).

Ainda segundo Silva Júnior (2012)<sup>147</sup>, julgamos importante destacar este aspecto, visto de acordo com a teoria polifônica, o teatro é o gênero mais próximo do romance polifônico, e isso se dá principalmente pela utilização de recursos estilísticos e grandes temas representados “polifonicamente”:

Observando a espiral bakhtiniana em perspectiva fractal, sempre a partir da crítica polifônica, fundada por ele, entendemos que estas ideias sobre os mistérios e as peças Shakespearianas nos permitem mapear uma visão do teatro como gênero mais próximo da polifonia romanceada. (2012, [no prelo]).

---

<sup>147</sup> SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. *Mikhail Bakhtin: pensador do teatro*. PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. (Orgs.). In: *Círculo de Bakhtin: concepções em construção*. Campinas: Mercado de Letras, 2012. (Série Bakhtin: inclassificável; v.4) [no prelo].

Por *dialogismo* entende Stam<sup>148</sup> (2000, p. 72), seguindo este horizonte de colocações, como sendo uma relação necessária entre um enunciado e outro enunciado, sendo que este pode ser oral, escrito, simples, complexo e que, por extensão, pode ligar culturas espacial e temporalmente diferentes, pode conectar artes, entendidas como discurso, sob diversos enfoques: históricos, políticos, estéticos, temporais, espaciais, sempre tendo em mira o outro, a *alteridade*.

Bakhtin (2010) discute com profundidade a natureza polifônica e dialógica da poética de Dostoiévski como vimos acima e o que nos interessa mais de perto quanto a estes dois postulados centrais de Bakhtin seria a importância que o(s) “outro(s)” tem na construção destes conceitos. O estatuto das “vozes reinantes” dentro do romance é desfeito pelo filósofo russo. Nem mesmo a “voz” do autor prepondera sobre a dos personagens:

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances. É precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam uma unidade de acontecimento, mantendo a imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas a objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante* (grifos do autor) (BAKHTIN, 2010, p. 4-5).

Nesta mesma direção, as posições ideológicas de Garcin, Estelle e Inês, personagens da peça sartriana *Entre quatro paredes*, criam camadas intrincadas de idéias sem qualquer hierarquia de valor e importância superior em si. Nem mesmo o existencialismo de Sartre pode explicar toda a complexidade das relações entre o “eu” e o “outro”, o que confere a obra literário-teatral de Sartre uma sobrevida para além da questão filosófica.

De igual modo, os personagens de *Navalha na carne*, não são hierarquizados plenamente em termos de poder. Há sempre uma alternância de forças, mesmo que pensemos em Vado como sendo uma voz preponderante, quem nos dá o recado final da peça é a fraca e esgotada Neusa Sueli. O seu silêncio inquietante é marca de sua força perseverante, porém não a levará a nenhum sucesso.

---

<sup>148</sup> Cf. STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, São Paulo: Editora Ática, 2000. Não se trata de haver um método bakhtiniano para o cinema, mas postular sua utilização como ponto inicial de reflexão.

A *literatura carnalizada* foi outro tema amplamente estudado por Bakhtin (2008, 2010) e tem servido igualmente a diferentes abordagens teóricas dentro dos estudos literários. No caso de nosso estudo é possível se falar neste domínio especialmente se pensarmos o inferno cristão como uma construção medieval que tomou corpo mais homogêneo a partir de Dante Alighieri:

Chamaremos *literatura carnalizada* (*grifo do autor*) à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Para nós, o problema da carnalização da literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética de gêneros. (BAKHTIN, 2010, p. 122).

As inversões da seriedade social, dos papéis sociais, da respeitabilidade incontestável dos clérigos, senhores feudais e reis, vem abaixo com instituto da *carnalização*, no que, segundo Bakhtin (2008, p. 4-11), todos os festejos e celebrações medievais estavam calcados no carnaval, expressão maior da cultura popular, em que a comicidade funcionava como uma espécie de cimento social, capaz de aglutinar grupos, congregar adeptos religiosos, animar coroações, divertir festas de colheitas agrícolas, criando assim, uma espécie de *segundo mundo*, virtualmente às avessas do *oficialismo* das instituições civis e *religiosas* medievais e trazendo a lume a fala familiar para a praça pública, as relações sociais privadas e sexuais, inclusive a escatologia normalmente escondida da hasta comunitária: as fezes, as flatulências, o arrotto, a urina, o vômito, o exagero das formas e proporções humanas, o bizarro e o grotesco, o bufão e bobo. É também Bakhtin (2010) quem nos arrola os autores, obras e a importância da temática infernal para a Cultura mundial, especialmente a cultura filosófica e literária:

Algumas palavras, para começar, acerca das fontes antigas. As seguintes obras descreveram os infernos: O Canto XI da Odisséia, Fedro, Fédon, Górgias e A República de Platão, o Sonho de Cipião de Cícero, a Eneida de Virgílio, e enfim vários textos de Luciano (especialmente Menipo ou a Viagem ao Reino de Além-Túmulo). (BAKHTIN, 2010, p. 339).



Especificamente tratando da *sátira menipeia*<sup>149</sup>, Bakhtin (2010) expõe um aspecto bastante elucidativo destas inversões “fantásticas” que aqueles textos constroem: experimentar a ideia e a verdade:

Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* (grifo do autor) positiva da verdade, mas à busca, à *provocação* (grifo do autor) e principalmente à *experimentação* (grifo do autor) dessa verdade. Com esse fim, os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecido países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais (...). Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso (em Apuleio). Mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. A mais descomedida fantasia da aventura e a ideia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel. (BAKHTIN, 2010, p. 130).

Com isso, percebe-se que em *Entre quatro paredes*, o novo inferno é uma reconsideração ideológica de um estatuto sócio-religioso deveras questionável tal como sempre nos apresentaram o submundo infernal da tradição, de sorte que não se pode relegar a importância do referido gênero literário, inclusive nos primórdios da literatura cristã<sup>150</sup>, estando desde o seu nascedouro ligado aos elementos cristãos, carnavalizando-os. De posse disso, pode-se aventar certa proximidade da sátira menipeia com a peça sartriana.

Na mesma esteira, Sartre expõe as vísceras dos ricos, que quando morrem, permanecem encapsulados em suas existências, no mais das vezes medianas. Percebe-se

---

<sup>149</sup> “Esse Gênero deve a sua denominação ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gádara, que deu a sua forma clássica. No entanto, o termo, como denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a.C., Varro, que chamou a sua sátira de “*saturae menippeae*”. Mas o gênero propriamente dito surgiu antes e talvez o seu primeiro representante tenha sido Antístenes, discípulo de Sócrates e um dos autores dos “diálogos socráticos”. (...) A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as “sátiras menipeias” de Luciano que chegaram perfeitas até nós (embora elas não se refiram a todas as variedades deste gênero) (BAKHTIN, 2010, p. 128-129). Porém, a origem do termo é controversa conforme Carvalho: “É Terêncio (116 a 27 a. C.) quem primeiro nomeia a expressão *Saturae Menippeae*. (Há quem atribua o mesmo feito a Varrão, contemporâneo de Terêncio). E o adjetivo *menippeae*, provavelmente, está associado à Menippus, filósofo grego da escola dos cínicos (ou Cinosarges), século III a. C. Esta escola, em função da completa independência, despreza a riqueza, as convenções sociais, e obedece, exclusivamente, às leis da natureza. É em função dessa liberdade incondicional, que os autores de sátira encontram autonomia para falar com isenção, não só dos vícios, das distorções sociais, como também dos poderosos. Quando se diz que a sátira não se presta ao servilismo e à adulação, é este sentido que se instala no espírito satírico, verve da imaginação ainda presente até os dias de hoje”. Cf. CARVALHO, Wandercy de. A Sátira Menipéia no contexto da revolução de abril: Alexandra Alpha, de José Cardoso Pires (Dissertação de Mestrado).

<sup>150</sup> Cf. Bakhtin, 2010, p. 129.

assim, que desde a antiguidade até chegar a nossa era, o inferno serviu como contrapeso, como freio e medida para se pontuar as ações humanas.

Silva Júnior (2008)<sup>151</sup> relembra que, desde as epopeias homéricas, o “lugar depois do fim” atua como ponto de encontro comum entre os destinos dos poderosos e do restante do povo, não fazendo estes ascenderem, mas “descendo” com os primeiros: “Contrariando Aristóteles, a descida ao *Hades*, e seu “panteão macabro” congrega figuras históricas, religiosas e transforma “homens superiores” em seres comuns, decrepitos e deploráveis” (SILVA JÚNIOR, p. 135). Além disso, o “apelo à vida progressa”<sup>152</sup> se constitui como elemento formador dos personagens-defuntos de Sartre.

Bakhtin considerava e admirava justamente o espetáculo produzido na esteira popular. Silva Júnior (2012) nos esclarece a respeito deste fato:

O espetáculo que Bakhtin admira e aproxima do romance é o auto de feira, da ação efêmera, da parolagem solta, das canções báquicas de mesa, dos mimos, do drama de circo, do teatro de terreiro. Tudo isso, no terreno (culto/colo) da liberdade utópica e da liminaridade propiciadas pela interrupção provisória do sistema e da ordem oficiais. (SILVA JÚNIOR, 2012 [no prelo]).

Se pensarmos na peça pliniana *Navalha na carne*, é fácil reconhecer que submundo trazido à tona por Plínio Marcos tem como fundo principal a exposição de personagens marginalizados. Neste diapasão, não se trata de um teatro “elevado” aos moldes da tragédia grega, mas, ao revés, nasce das experiências cênicas do santista, notadamente durante seu aprendizado e convivência no mundo do circo. Notemos também que os elementos descritos por Silva Júnior, “ação efêmera” e “parolagem solta” podem muito bem serem inscritos como características igualmente presentes e exitosas na conformação do teatro de Plínio Marcos.

### **4.3. No fio da Navalha: especulação sobre o inferno dos malditos**

*Suas personagens vivem em permanente aflição, traduzindo um estado escatológico que tanto pode ter referência teológica, no sentido da superação da agonia de existir, quanto alusão sobre a condição humana moderna, na qual o homem sufoca como se fora entre excrementos que contam a história do nosso mundo e do nosso tempo. (LINS Apud VIEIRA, 1990, p. 140).*

---

<sup>151</sup> SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Rio de Janeiro, UFF, 2008.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 180.

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 compreensão da singular expressão intelectual de Plínio Marcos, “homem-contradição” em termos sartrianos e “exilado”<sup>153</sup>, “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 censura<sup>154</sup>. 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 militares<sup>155</sup>.

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.

---

<sup>153</sup> [...] 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.

<sup>154</sup> Para maiores esclarecimentos sobre este episódio, Cf., CONTIERO, 2007, p. 242-243.

<sup>155</sup> 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).

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 maldito” rivalizou com Nelson Rodrigues em termos de modernidade no teatro brasileiro:

Na época da estréia de *Navalha*, Plínio inaugurou a modernidade do teatro brasileiro já pelo formato da peça. O *timing* dele era outro. As peças que eram encenadas naquela época duravam 2h30, em média, extremamente prolixas por todo um detalhamento. E o Plínio, em três ou quatro palavras, já dava seu recado, desenhava um personagem, um ambiente e fazia uma denúncia social. Ele tinha um poder de síntese muito forte e mostrava logo de cara o que tinha pra mostrar. (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)<sup>156</sup> que, inicialmente se mostra reticente com a estética de Plínio, mas acabou se rendendo e engrossando o time de seus defensores:

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

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.

---

<sup>156</sup> MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro do século XX*. Fernando Peixoto (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

[Plínio Marcos] Em depoimento do mesmo ano, à revista *Visão* (26.10.67), disse que escrevia rapidamente “com raiva, com muita raiva do estado em que se encontrava o povo brasileiro, da omissão dos políticos diante dos problemas gerais”. Não se prendia a caprichos técnicos, não tinha “preocupações de ordem formal”. Interessava-lhe “causar impacto na platéia, obrigando-a a raciocinar”. (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:

Embora houvesse quem recusasse essa “linguagem bruta”, explica Anatol Rosenfeld, ela forçosamente se mantém “no nível intelectual e moral das personagens”<sup>9</sup>. A natureza realista da peça reside nisto, chegar o mais próximo possível, também pela linguagem, dessa fauna de miseráveis. Plínio conhecia bem essa gente excluída, podia falar delas com certa segurança. *Navalha na carne*, tal como foi escrita, tal como resulta, é obra de convicção. (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 inserta na obra que permanece frequentemente fissurada, em aberto, de modo que não se preocupar esteticamente já denuncia uma preocupação neste sentido.

*Navalha na carne* (1967)<sup>157</sup> 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

---

<sup>157</sup> MARCOS, Plínio. *Melhor Teatro – Plínio Marcos*. Seleção e Prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. [Coleção Melhor Teatro].

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:

VELUDO – Neusa Sueli, manda ele deixar eu fumar, manda.

NEUSA SUELI – Não estou gostando nada dessa zoeira aqui dentro.

VELUDO – Vai, Neusinha Sueli, manda ele me dar uma tragada. Por favor, Sueli, manda. Eu não aguento mais. (p. 154).  
(...)

VADO – Ele agora vai queimar o fumo. Não vou deixar ele sair daqui de presa seca. Vem fumar, bichinha!

VELUDO – Agora não quero.

VADO – Não faz onda e pega logo.

VELUDO – Pra mim michou.

VADO – Não queria. Ta aí. Mete o nariz.

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.)  
(p. 157).

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:

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.

VADO – Por dinheiro nenhum.

NEUSA SUELI – Vai sim Vadinho, meu cafetão.

VADO – Sai dessa, velha!

NEUSA SUELI – Velha, feia, gasta, bagaço, lixo dos lixos, galinha, coroa, sou tudo isso. Mas você vai trepar comigo.

VADO – Essa não!  
(...)

NEUSA SUELI – (PEGA A NAVALHA) – Vado, se você dormir, eu te capô, seu miserável!

VADO – Que é isso? Tá louca?

NEUSA SUELI – Estou. Estou louca de vontade de você. Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém.

VADO – Que é isso, mulher?

NEUSA SUELI – Pode escolher, seu filho-da-puta! (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 Beauvoir (1970)<sup>158</sup>, pois é a superação da visão da mulher tradicionalmente vista como água narcísica pelos homens, especialmente os da estirpe de Vadinho das Candongas:

---

<sup>158</sup> BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. (Fatos e Mitos). 4ª Ed. Vol I. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

Se a mulher foi, muitas vezes, comparada à água, é entre outros motivos porque é o espelho em que o Narciso macho se contempla; debruça-se sobre ela de boa ou de má-fé. Mas o que, em todo caso, ele lhe pede é que seja fora dele tudo o que não pode apreender em si, pois a interioridade do existente não passa de nada e, para se atingir, ele precisa projetar-se em um objeto. A mulher é para ele a suprema recompensa porque é sob uma forma exterior que ele pode possuir, em sua carne, sua própria apoteose. E é esse "monstro incomparável", isto é, a si mesmo, que ele possui quando aperta nos braços o ser que lhe resume o Mundo e a quem impôs seus valores e leis. Então, unindo-se a esse outro que fez seu, espera atingir a si próprio. Tesouro, presa, jogo e risco, musa, guia, juiz, mediadora, espelho, a mulher é o Outro em que o sujeito se supera sem ser limitado, que a ele se opõe sem o negar. Ela é o Outro que se deixa anexar sem deixar de ser o Outro. E, desse modo, ela é tão necessária à alegria do homem e a seu triunfo, que se pode dizer que, se ela não existisse, os homens a teriam inventado. (BEAUVOIR, 1970, p. 230).

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 teatro”<sup>159</sup>.

#### 4.3.1. Espelhos: constatação e denúncia da “realidade”

*O novo realismo diz respeito ao mundo social representado (ou significado) pelas imagens, o problema básico é expressar uma visão de mundo correta, capaz de captar a essência dos fenômenos e não apenas a aparência. (...) A ideia de representação permanece, assim, como a busca de uma relação com o espectador nas mesmas bases da narração contínua que desenrola uma totalidade auto-suficiente em evolução. A ideia do mundo ficcional como microcosmo que reproduz algo real não é abandonada. (XAVIER, 2005, p. 52).*

A presença e importância de espelhos na constituição da peça *Navalha na carne*<sup>160</sup> são evidentes e, desde logo, percebemos que este objeto semanticamente

---

<sup>159</sup> Disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/>>. Acessado em 26/02/2012.

<sup>160</sup> MARCOS, Plínio. *Melhor Teatro – Plínio Marcos*. Seleção e Prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. [Coleção Melhor Teatro], p. 133-169.



riquíssimo não surge inutilmente na composição da cena pliniana. Observemos, por exemplo, nas didascálias de abertura da peça a descrição inicial do cenário e da ambiência, que apesar de lacônica, não deixa de trazer o espelho e não qualquer espelho mais um de “corpo inteiro”: “Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado mudo, uma cadeira velha são os móveis do quarto”. (MARCOS, 2003, p. 138).

Nesta peça do autor santista, a presença do espelho inicialmente serve para que haja um auto-reconhecimento dos personagens (especialmente Neusa Sueli e Veludo) da própria situação decrépita a qual estão submetidos. A preocupação com a própria aparência é uma das mais enfatizadas características de Neusa Sueli, pois ela trabalha com o corpo, ou melhor, o corpo trabalha tão-somente e, nessa direção, olhar-se no espelho parece ser um de seus poucos luxos. Por isso, irá ser hostilizada intermitentemente por Vado e mais eventualmente por Veludo.

O momento mais eloqüente desta perspectiva e que se constitui de modo nevrálgico para o andamento sádico da peça, é quando Vado obriga Neusa Sueli a olhar-se no espelho para que ela constate e comprove a opinião dele sobre a velhice inarredável dela:

VADO – É... é mesmo...

NEUSA SUELI – É mesmo o quê?

VADO – Você está velha uma velha podre.

NEUSA SUELI – Nojento!

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

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

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

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

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

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

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

NEUSA SUELI – 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! (p. 164-165). (grifo nosso).

Assim, para Vado a exposição ao espelho é mera constatação da realidade irrefutável da condição física estropiada de Neusa Sueli. Parecendo, num primeiro instante, que a angústia encetada no episódio, apenas agride a prostituta, mas verificamos que Vado também se enxerga na situação e prova disso é a sua pronta resolução de sumir dali, pois ao ver a decrepitude de Neusa Sueli, o cafetão também se vê e verifica que faz parte daquele contexto horrendo. Ao tentar apagar a sua presença, Vado manda Neusa Sueli olhar-se no espelho, já que covardemente ele não tem coragem para se encarar, para se conhecer, contudo, ele acaba se reconhecendo na sua escrava sexual. Nesse sentido, Lima (2005)<sup>161</sup> nos lembra e reforça os vínculos da peça pliniana com o texto *Huis Clos*, de Sartre:

Ao insultá-la e destratá-la, Vado funciona como agenciador do *pathos*, fomentando a empatia e a piedade em relação à personagem, pois a prostituta se vê pelo olhar e pelo discurso do cafetão. Seguindo esse pensamento, faz sentido a comparação feita por Sábato Magaldi com *Hui clos*, pois tanto na peça de Jean-Paul Sartre quanto na de Plínio Marcos, o personagem encontra seu “inferno” no olhar do outro, pelo confronto com imagens negativas que lhe são impostas. (LIMA, 2005, p. 218).

Como notamos, o ato de olhar é sempre bidirecional, refletindo as nossas inquietudes, nos provocando terror, medo, compaixão, e no caso da peça pliniana, desprezo, menosprezo, prazer sádico, arrependimento e fuga.

Ainda na linha especular, observamos que os personagens de *Navalha na carne* são extremamente narcisistas e ávidos por poder e ânsia de dominar os outros:

Em Plínio Marcos, tal recusa vai se traduzir em cinismo nas suas personagens, e se constitui em um motivo dramático recorrente, do mesmo modo como acontece com o motivo do poder. Há um

---

<sup>161</sup> LIMA. Rainério dos Santos. *Inútil pranto para anjos caídos: Mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos*. (Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura: Tradição e Modernidade) João Pessoa – Paraíba, 2008.

narcisismo que freqüentemente reforça o mal que praticam, ou que simplesmente as envolve. Poder e narcisismo são dois pólos homogêneos de uma relação gratuita, vazia de valores humanos ou sociais, porque não conduzem à satisfação de um desejo comum a todos os párias, qual seja, o de ser igual aos que têm conduta decente na vida. O narcisismo tenta acrescentar, mesmo que ilusoriamente, algum sentido na relação estéril que vivenciam, de tal maneira que se torna natural e inerente à condição de quem tem a força e, conseqüentemente, detém o poder. O narcisismo passa a ser o segundo elo de uma cadeia dinâmica cuja origem está na força que engendra o poder, e que consegue apenas gerar a contemplação amistosa de si. (VIEIRA, 1994, p. 37).

Conforme afirma Vieira (1994), os personagens plinianos em *Navalha na carne*, são construídos neste universo macabro do narcisismo, poder e falta de perspectiva na vida, o que resulta apenas numa busca contemplativa que apenas inicialmente se traduz em prazer: “Em *Navalha na carne*, Vado também se vangloria. As coisas que ele diz que sabe não passam do comportamento estabelecido entre um homem e sua amante prostituída”<sup>162</sup>. Talvez não seja impossível comparar a relação de Vado e Neusa Sueli à mitológica e trágica história de Narciso e Eco, pois Vado apenas vê beleza em si mesmo, desprezando sua amante e provedora, e esta definha e se degrada tal qual ocorreu com Eco, restando apenas um murmuro de sua existência.

Na mesma esteira de pensamento, de Narciso deriva o termo “narcose” e não é demais lembrar a importância da maconha na relação ambígua e complexa de Vado e Neusa Sueli. Por este viés, a simbologia mitológica de Narciso tem a ver tanto com o contexto especular, quanto com o mundo infernal, já que as drogas são e eram utilizadas em cultos infernais e de iniciação, conforme nos esclarece Alvarenga (2007)<sup>163</sup>: “Brandão como Chevallier e Gheerbrant, referem-se à associação do narciso (*nárke* – de onde vem narcose) aos cultos infernais, assim como a cerimônias de iniciação” (...). (ALVARENGA, 2007, p. 107).

Vale lembrar ainda que a sexualidade<sup>164</sup> dos personagens está igual e intimamente ligada às questões de poder e narcisismo, pois cada um deles utiliza do

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>163</sup> ALVARENGA, Maria Zélia et al. *Mitologia Simbólica: Estruturas de Psique e Regências Míticas*. São Paulo: Casa Psi Livraria, 2007.

<sup>164</sup> Jean Delumeau (2001) nomeia, do ponto de vista histórico, como “diabolização da mulher” as situações em que a mulher é posta como bode expiatório do mal mundano. E, se a mesma se apresenta como dominadora inclusive do ponto de vista sexual, viciosa e perigosa, além de outros adjetivos degradantes à luz de uma visão “puritana”, o marido não deveria hesitar em lhe aplicar surras e demais castigos. Percebemos que este é exatamente o procedimento adotado por Vado em relação à Neusa Sueli.

aspecto sexual para se afirmar perante os demais: Neusa Sueli é profissional do sexo e sustenta Vado com seu ofício. Vado manipula a prostituta, pois esta se encontra refém de seu “macho dominante”, que nesse jogo sádico se estabelece como “chefe” na maioria do tempo. Veludo se utiliza do dinheiro roubado para comprar sexo em atitude diametralmente oposta a de Neusa. No entanto, o que permanece em qualquer direção que se analise a peça é que, como em qualquer situação sádica que se vislumbre, dinheiro, drogas, poder e sexo são os fundamentos da construção dramática pliniana.

Enedino (2009) chama a atenção para estes aspectos de combate ideológico entre personagens femininos e masculino em Plínio Marcos, novamente eclodindo a importância da disputa por poder no interior das tramas plinianas, bem como o elemento sexual que frequentemente subjaz nos seus textos:

Nas três peças, também parece haver um constante confronto ideológico entre vozes masculinas e femininas que se relativizam mutuamente, o que resulta num jogo estratégico de ação e reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva, e também de luta entre as personagens, num espaço em que o saber e o poder se articulam. (ENEDINO, 2009, p. 161-162).

Como notamos, os espelhos em *Navalha na carne* exorbitam a realidade, mas servem acima de tudo para reafirmá-la, quer dizer, a condição de cada personagem é normalmente fixada por eles mesmos, ainda que lutem para mudar os rumos de suas próprias histórias. Os espelhos funcionam como essa verdade inescapável, mesmo que Vado, Neusa e Veludo busquem incansavelmente outras coisas que não sejam as suas ruínas existenciais.

### 4.3.3. O Inferno pliniano

*“O meu Cristo é o Cristo das prostitutas, minorias, marginalizados, negros, dos que têm fome”* (Plínio Marcos).

---

O estudioso francês ainda lembra que a figura feminina é comumente utilizada para atrair os homens ao inferno. (Cf. DELUMEAU, Jean. *A História do medo no Ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 478).

A visão infernal estatuída em *Navalha na carne* por Plínio Marcos foi posta em relevo de modo bastante convincente no texto “Descida aos infernos”<sup>165</sup>, 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 Zanotto<sup>166</sup>.

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.

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,

---

<sup>165</sup> 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.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 7-20.

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.

## CAPÍTULO V: Espelhamentos fílmicos infernais

*Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.  
« – Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne  
pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ? »  
L'homme épouvantable me répond: « – Monsieur, d'après les  
immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits;  
donc je possède le droit de me mirer; avec plaisir ou déplaisir, cela  
ne regarde que ma conscience. »  
Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison; mais, au point  
de vue de la loi, il n'avait pas tort.*

(BAUDELAIRE, 1972, p. 149)

### 5.1. Huis Clos em espelhamento fílmico

A película *Huis Clos* foi dirigida por Jacqueline Audry em 1954. Trata-se de tradução intersemiótica da peça teatral homônima de Jean-Paul Sartre. O texto-fonte foi concebido em ato único, sendo que este ato foi convertido em 95 minutos para a grande tela por Audry.

A primeira imagem do filme é uma construção da diretora: trata-se de pessoas entrando num elevador de hotel. Sabemos que é um hotel em razão da presença da referida máquina transportadora e de um empregado uniformizado segundo os padrões já construídos histórica e socialmente. A hotelaria normalmente é lugar de trânsito, de passagem, mas agora surge como morada final, o inferno na terra, é sem dúvida, mais um elemento carnavalizado, parodiado, ironizado e atualizado pela estética sartriana.

Os minutos iniciais nos encerram neste ambiente claustrofóbico, o elevador, símbolo moderno da mecanização do transporte de pessoas, movimento vertical para baixo e para cima. É, ao mesmo tempo, uma nova e reconfigurada *barca infernal* construída pela realizadora do filme. Ocupando este mesmo espaço, se encontram um oficial militar de alta patente, um religioso, um sujeito lendo jornal, despretensiosamente, que saberemos depois, tratar-se de Garcin. Há também um homem oriental com trajés típicos de sua cultura, uma velha com bengala, um homem de postura empostada e uma jovem mulher, entre outros. Temos assim uma representação “democrática” do inferno.

O *ascenseur*<sup>167</sup> inicia a subida rumo à recepção do hotel. Ao parar, surgem gritos da jovial senhorita, nos alertando de que a estadia não trará prazeres aos “hóspedes”. Ela é a última a sair do elevador, resistindo aos comandos de que se encaminhe à recepção. Todos se dirigem soberbamente ao balcão.

A democracia da morte se faz presente, pois em sua grande maioria, os presentes constituem a alta “estirpe” da sociedade francesa de então (neste ponto, podemos pensar numa vinculação com a tragédia antiga).

Lembra novamente a Mitologia Grega que nos dá exemplos de castigos sofridos por nobres, como ocorreu, por exemplo, nos mitos de Tântalo, Íxion e Sísifo, todos Reis gregos de Frígia, Tessália e Corinto, respectivamente. Seguindo com os cometários do filme de Audry, a velha de bengala chega a oferecer uma moeda ao recepcionista (funciona como uma espécie de *Caronte* às avessas), que, contudo, rejeita a oferta, denotando a inutilidade do dinheiro a partir dali.

A referência e comparação ao óbolo grego são inevitáveis (lembre-se que a moeda era posta na testa ou língua dos mortos em oferenda ao barqueiro na esperança de que o defunto iria para a melhor parte do *Hades*, os *Campos Elíseos*, de modo que negá-la, é não deixar alternativas de futuro). Após isto a moeda cai e se dissipa no chão, reduzindo-se a fumaça (elemento indicial de fogo, aqui visto como componente infernal), de modo que o religioso (provavelmente padre católico) faz sinal da cruz, amarrando o caráter ritualístico da cena ou talvez, melhor dizendo, anti-ritualístico.

Aliás, a realizadora do filme recupera, por meio de imagens com fumaça, a atmosfera de um inferno mais tradicional, talvez para lembrar aos “hóspedes”, e por que não dizer, aos espectadores, de que ambiente era aquele e o quê ainda lhes aguardava.

Garcin intenta abandonar o lugar, mas ao passar pela porta giratória, é jogado novamente para o interior do hotel, verificando a sua impotência diante da nova realidade. O oficial, que agora sabemos ser General e que atuou em Dunquerque<sup>168</sup>, invoca sua posição social e seus méritos militares, um herói de guerra, para reclamar tratamento especial e é informado de pronto que isso ali não existe. No conto dostoiévskiano *Bobók*<sup>169</sup>, também existe um General morto relutante em se ver nessa

---

<sup>167</sup> “Elevador” em francês. Ressaltamos o termo na língua de Racine para pontuar a inversão da tradição destacada na obra fílmica, pois, segundo o Cristianismo, apenas os bons se “elevatorão” aos céus. Em português, “ascender” é progredir, coisa que os condenados de *Huis Clos* certamente não farão.

<sup>168</sup> A *batalha de Dunquerque* foi marcada pela evacuação de mais de 300.000 mil soldados aliados que foram sitiados por tropas alemãs. Significa que um General francês que atuou nesta batalha foi um “herói de guerra” por fugir num combate perdido.

<sup>169</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Contos*. Tradução Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 207-224.



condição, porém, ali seu posto não serve de nada, pois a “morte iguala os homens” (SILVA JÚNIOR, 2008, p. 148):

- Meu caro senhor, eu vos suplico que pelo menos não vos esqueçais.
- Hein? O quê? Em todo o caso, vós não me poderíeis alcançar, e eu posso vos aborrecer muito à vontade. E depois, senhores, que lhe vale aqui seu título de General? Lá, ele foi General, mas aqui não passa de um cadáver em putrefação!
- Não, nada de cadáver... estou aqui...
- Aqui apodrecereis em vosso caixão, e não restarão de vós senão cinco botões de cobre (DOSTOIÉVSKI, 1985, p. 223).

Semelhante disputa de Generais vencidos pela corrosão da matéria, encontramos em *Diálogo dos Mortos* (LUCIANO, 1999, p. 185-194). Trata-se de querela envolvendo nada menos que Alexandre, Aníbal e Cipião para saber quem foi o melhor guerreiro. Minos é o juiz da questão e acaba por decidir a favor de Alexandre, deixando o cartaginês Aníbal ironicamente em último lugar.

Uma nova “turma” de condenados chega ao recinto, entre eles, Inês e Estelle que é confundida com Florence (lembre-se que este é o nome, em francês, da cidade natal de Dante Alighieri), antiga amante da primeira e também é sintomático o fato de Florence está a rejubilar-se no espelho, pois imperioso é lembrar que Narciso ao embebedar-se com sua beleza no lago de Eco foi encontrado por ninfas na forma de uma flor, e que até hoje inclusive leva seu nome.

Assim, Florence é mais um personagem travestido de Narciso, mas, ironicamente, e, a despeito da versão mítica, triunfa na construção teatral empreendida por Sartre e na película decorrente dela. O filme traz deste modo personagens que na peça são apenas mencionados no contexto das biografias do triunvirato Garcin, Estelle e Inês.

Então, na tela, personagens secundários aparecem com mais robustez em relação ao texto-fonte, inclusive para dar mais expressão a diegese<sup>170</sup> estabelecida na peça de

---

<sup>170</sup>“*Diegèse, Diégétique: tout ce qui appartient, “dans l’intelligibilité” (comme dit M. Cohen-Séat) à l’histoire racontée, au monde suppose ou proposé par la fiction du film. Ex.: a) Deux séquences projetées consécutivement peuvent représenter deux scènes séparées, dans La diégèse par un long intervalle (par plusieurs heures ou plusieurs années de durée diégétique). b) Deux décors juxtaposés au studio peuvent représenter des édifices supposés distants de plusieurs centaines de mètres, dans l’espace diégétique. c) Il arrive parfois que deux acteurs (par exemple un enfant et un adulte. ou une vedette e une doublure – acrobate par exemple) incarnent successivement le même personnage diégétique (grifo nosso). (Cf. SOURIAU, Etienne (Org.). *L’univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953, p. 7). ou ainda: “L’instance narrative d’un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l’instance narrative d’un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc” (Cf. GENETTE, Gérard, *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 239).*

Sartre. Note-se, por exemplo, Florence em seu quarto confortável, penteando suas madeixas diante do espelho, objeto agora símbolo do passado para Inês e seus companheiros.



**Quadro 163**

Garcin indaga ao criado na entrada de seu quarto se há grande quantidade de aposentos, ao que ouve: “é imenso”. Assim, o criado, substituto do demônio descrito pelo cristianismo, deixa claro o destino do conjunto da humanidade, a qual encontrará abrigo espaçoso neste novo Hades.

Aliás, a amplidão do espaço infernal já fora mencionada na *Eneida*<sup>171</sup>: “O enorme flanco da rocha eubóica é talhado em forma de caverna, onde cem largas entradas conduzem a cem portas, das quais saem outras tantas vozes, respostas da Sibila”. (VIRGÍLIO, 2003, p. 148).

Sobre as imagens deste rito de passagem para o além, Eliade (1999) nos exemplifica as versões míticas mais comuns:

As imagens mais frequentes são seguintes: passar entre duas rochas ou dois icebergs que se entrechocam, ou entre duas montanhas em perpétuo movimento, ou entre duas mandíbulas, ou penetrar em uma *vagina dentada* e sair ileso, ou entrar numa montanha que não apresente nenhuma abertura, etc. Compreende-se o que significam todas essas imagens: se existe possibilidade de “passagem”, esta só pode ser realizada em “espírito”, atribuindo-se a esse termo todos os sentidos que pode ter nas sociedades arcaicas: tanto o ser desencarnado quanto o mundo imaginário ou o mundo das ideias. (ELIADE, 1999, p. 224).

---

<sup>171</sup> VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

Outra referência à mitologia grega é uma escultura do Deus dos pastores e bosques: *Pan*, que surge sob um móvel. É um trabalho de *Ferdinand Barbedienne*, famoso metalúrgico francês que trabalhava com bronze e iniciou processo de reprodução técnica de esculturas, sendo que tal referência também existe no texto-fonte de Sartre. Segundo a tradição mitológica, *Pan* era temido por quem atravessasse as florestas. *Pan* significa “tudo”, por isso, simbolizava o universo e a natureza. Também representa o diabo nas cartas de Tarô.

Este aspecto que liga o mundo infernal às florestas e, portanto, a *Pan*, novamente aparece na epopéia de Eneias: “Florestas ocupam todo o espaço intermediário, e o Cocito, no seu curso o rodeia com negro circuito. (...) Há, escondido numa árvore opaca, um ramo cujas folhas e haste flexível são ouro consagrado a Juno infernal” (VIRGÍLIO, 2003, p. 151).

No filme vemos o reflexo desta obra no espelho, porém, Garcin desespera-se (do vocábulo *Pan* surge o hodierno termo “pânico”), pois a sua própria imagem não é refletida. Intenta retirar a escultura do balcão, mas é extremamente pesada. Aquela “Barbedienne” sugere mais vitalidade e autonomia em relação Garcin. Assim, a angústia e o insulamento do personagem da peça são simétricos ao mito ligado a *Pan*:

*Como dios de los pastores y de la gente del campo, viajó por bosques y por llanuras, cambiando de un lugar a otro como los pueblos nómadas o pastoriles de los primeros tiempos, sin morada fija, descansando en sombreadas grutas, junto a frescos regueros y tocando su gaita. Las colinas, las cuevas, los robles y las tortugas eran sagradas para él. El sentimiento de soledad y aislamiento que pesa sobre los viajeros en escenas de salvajes montañas, cuando el tiempo es tormentoso y no se oye el ruido de voces humanas, se atribuía a la presencia de Pan, como espíritu de las montañas, una clase de viento helador. Y así la ansiedad o la alarma, no surgiendo de ninguna causa visible o inteligible, recibió el nombre de «miedo pánico», es decir, el miedo que se produce por la agitadora presencia de Pan. (MURRAY, 1997, p. 83).*

Há que se notar ainda que na peça-fonte os espelhos e janelas são completamente apagados do espaço de clausura, ao passo que na película de Audry, há um espelho que não reflete e uma janela que apenas serve para ver a vida dos vivos, superpondo os tempos presente e passado da diegese<sup>172</sup>. Não há nada no quarto, em

---

<sup>172</sup> Esta nossa tese de algum modo duvida da afirmação de Lotman (1978: 25), pois segundo este teórico, o cinema tem grande dificuldade de traduzir por recursos próprios os tempos narrativos passado e futuro, sendo, no mais das vezes, entendidos como presente em função da “ilusão de realidade” instaurada,

termos de organização, móveis, decoração que não sirva aos propósitos do castigo, nada está ali gratuitamente, tudo serve para atormentar os condenados.

Nesse sentido é curiosa a expressão que o criado usa para se referir à janela: ele a nomeia de “cinema”, assim, os condenados são espectadores de um mundo que não os incluem mais. É mais que rememorar os fatos pretéritos, é constatar e se surpreender com o olhar recalcitrante do outro, agora mais um carrasco dos condenados.

Ao longo do filme, percebemos que a diretora se utilizou de inúmeros planos-sequência, o que para os amantes da “montagem eisensteiniana” pode sugerir defeito do filme ou excessiva ligação com o desgastado “teatro filmado”<sup>173</sup>, mas que dentro da proposta interpretativa e reconstrutora do texto sartriano em questão, se torna bastante eficaz, especialmente para manutenção da “vida sem intervalos”, da continuidade perpétua a qual os personagens estão submetidos no recinto de clausura. Há que se lembrar também que no teatro mostrado por câmeras, estas forneciam quase sempre um ponto de vista fixo, formando um plano de conjunto de um ambiente que representava o cenário teatral.<sup>174</sup>

Deste modo, retomando o pensamento de Bakhtin (2008, 2010), podemos inferir que estes textos conduzem a um esclarecimento da obra *Entre quatro paredes* dentro da tríade literatura, cinema e teatro, dada a abrangência e eficiência bakhtiniana em estudos culturais dos mais diferentes matizes, especialmente os conceitos de *carnavalização*, *dialogismo*<sup>175</sup>.

---

aspecto, segundo ele comum às artes que se expressam por signos figurativos: “É por isso que, mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vivi-o emocionalmente como um acontecimento real. Isto explica a dificuldade que há em traduzir na narrativa cinematográfica, e por meios cinematográficos, o passado e o futuro, assim, como conjuntivo e outros tempos irrealis”. (LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 25). No caso do filme de Audry aqui em comento, verifica-se que, por meio do recurso da “janela”, criou-se uma tensão entre os tempos narrativos, porém, mesmo assim, fica evidente para o espectador que o lado dos mortos é o que chamaríamos de futuro. De todo modo, a constatação de Lotman não está errada, apenas não é absoluta. A favor de Lotman, tem-se a voz de outros eminentes estudiosos, como, por exemplo, Martin (1963): “Toda imagem filmica está pois no presente: o pretérito perfeito, o imperfeito, o futuro eventualmente não são senão o produto de nosso julgamento situado ante certos meios fílmicos de expressão dos quais aprendemos a “ler” o significado”. (MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963, p. 23).

<sup>173</sup> “A utilização depreciativa do termo “teatro filmado” vem desta obediência, tanto às convenções dramáticas, quanto às próprias condições de percepção do espetáculo teatral (o espectador tem um único ponto de vista frontal em relação à encenação)” Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 3ª Edição, 2005, p. 28.

<sup>174</sup> Cf. XAVIER, 2005, p. 20.

<sup>175</sup> Não se pode descartar a riqueza de outros conceitos desenvolvidos por Bakhtin, tais como *Paródia*, *Polifonia* etc, sendo que nosso trabalho, eles estão subjacentes e organicamente ligados à *Carnavalização* da literatura, à *Sátira Menipeia* e ao *Dialogismo*, sobretudo em se pensando na inversão da seriedade católico-cristã em *Huis Clos*. Sobre a Paródia, Fávero nos ensina citando Bakhtin: “Um autor pode usar o

Neste horizonte, a concepção infernal trazida a lume em *Huis Clos*, reiteramos, pode ser postulada como sério-cômica e, portanto ligada ao princípio da carnavalização na medida em que “brinca” com uma estrutura tão complexa quanto a teológica que tem braços ainda presentes na política, nas artes e cultura em geral. Nesse sentido, a construção infernal de Sartre é mais próxima da visão de Luciano que de Rabelais:

Apesar dessa semelhança aparente, que grande diferença entre Luciano e Rabelais! O riso de Luciano é abstrato, exclusivamente irônico, privado de toda alegria verdadeira. Não resta no seu inferno quase nada da ambivalência das imagens saturnalescas. As figuras tradicionais são exangues e colocadas ao serviço da filosofia estoica abstrata e moral (ainda mais, degeneradas e desnaturalizadas pelo cinismo) (...) O essencial é que, em Luciano, o princípio material e corporal serve para rebaixar de maneira puramente formal as imagens elevadas, a pô-las ao nível do cotidiano. (BAKHTIN, 2008, p. 340).

Nunca é demais lembrar que um dos textos inaugurais e seminais sobre o carnaval é justamente o *Diálogo dos Mortos*, de Luciano, no qual o *Hades* (inferno) constitui peça-chave para compreensão da obra. Na mesma direção, o nosso clássico machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), já lançado no rol dos textos da sátira menipeia pela crítica moderna, traduz a mesma ideia: morte, inversão da lógica, ironia, decadência dos postulados morais e éticos tradicionais, riso e melancolia, constatação da condição pessoal em degradação após a morte, especialmente das elites.

Análise similar foi processada por Prevedello<sup>176</sup>, porém ao tratar das recuperações do inferno dantesco no mesmo texto machadiano:

---

discurso de um outro para seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação significativa ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Neste caso, esse discurso deve ser sentido como o de um outro. Assim, num único discurso podem-se encontrar duas orientações interpretativas, duas vozes. Assim, é o discurso parodístico, a estilização, o *skaz* estilizado” (1970:147), porém, na paródia, “o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (1970: 252) e, como num espelho de diversas faces, apresenta a imagem invertida, ampliada ou reduzida “arrastando o leitor para dentro ao mesmo tempo que o põe para fora” (Hayman, 1980:49). Na paródia, a linguagem torna-se dupla, sendo impossível a fusão de vozes que ocorre nos outros dois discursos: é uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas ao mesmo tempo, o nega (Josef, 1980: 59). Diz ainda a autora serem dois os princípios que tornam possível essa transgressão: o diálogo e a ambivalência que correspondem aos dois eixos: horizontal (sujeito da escritura – destinatário) e vertical (texto – contexto) que se cruzam gerando, como já se disse, a intertextualidade e possibilitando a dupla leitura”. (Cf. FÁVERO, Leonor Lopes. “Paródia e Dialogismo” In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 53).

<sup>176</sup> PREVEDELLO, Tatiana (UFRGS) *Inversões do Paraíso: Os guias dantescos em O primo Basílio e Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Estação Literária. Londrina, Vagão-volume 7, p. 151-161, set. 2011. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL7Art14.pdf>>. Acessado em 28/12/2011.

A principal analogia que mostra o movimento de inversão, ou oposição, entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A Divina Comédia* situa-se no fato de que Dante é um homem vivo que circula entre os mortos, enquanto o decaído herói machadiano, também personagem e narrador, desfila alegoricamente entre os vivos. A liberdade desse processo de criação, desencadeada por mortos que fazem uso da palavra, está presente na *Odisséia* de Homero, nos Diálogos com os mortos de Luciano de Samósata, ou nas projeções carnavalescas das festas e velórios dos cemitérios que povoam a obra de Rabelais. (...) Os narradores e as vozes vindas do além-túmulo da modernidade, conscientes dessa possibilidade, puderam reelaborar essa prática fazendo uso, como no caso da narrativa machadiana, “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (Assis 2010: 19) que, contraditoriamente manipuladas, constituem a díade vida-morte. (PREVEDELLO, 2011, p. 158).

Ao assistir ao filme não damos gargalhadas, porém não se pode ver o estatuto da carnavalização apenas sob o viés do riso de situações grotescas *à la* Rabelais. O mais importante, a nosso ver, é perceber a inversão da tonalidade séria e oficial dos vários elementos ligados à cultura e à sociedade, no nosso caso, do inferno cristão.

Nisso o texto-fonte de Sartre é notável, pois quando se imaginava que o tema infernal estava esgotado e desgastado para uso na cena contemporânea, este ressurgiu com grande vitalidade e novidade formal, excluindo alguns elementos constituintes da tradição literária e religiosa. No cinema de Audry, notamos a captação da essência deste novo universo.

Insistimos que a *Carnavalização* do inferno não é novidade alguma, ou seja, não foi a modernidade, e muito menos Sartre, que a desenvolveu, pois em busca de superar os medos e receios ligados aos mandamentos oficiais da Igreja, durante toda a Idade Média este recurso foi a base da *Cultura Popular*. Aqui as precisas palavras de Bakhtin precisam soar novamente:

Aconteceu o mesmo com a imagem do inferno. A tradição da carnavalização das ideias cristãs oficiais relativas ao inferno, em outros termos, a carnavalização do inferno, do purgatório e do paraíso, prolongou-se durante toda a Idade Média. Os seus elementos penetram mesmo na “visão” oficial do inferno. No fim da Idade Média, o inferno tornou-se o tema crucial no qual se cruzam todas as culturas, oficial e popular. É nele que se revela da maneira mais clara e mais nítida a diferença dessas duas culturas, dessas duas concepções de mundo. (...) Por isso, a imagem do inferno constituiu a arma excepcionalmente poderosa da propaganda religiosa. (BAKHTIN, 2008, p. 346).

No cinema este conceito pode assumir e reverberar sob vários aspectos. Um deles é exatamente criar novos mundos, característica indiscutivelmente provinda da *Tradição Luciânica*.

Recriado na ótica da representação fílmica e sua diegese complexa, este novo inferno, reiteramos, “brinca” com uma grande tradição folclórica e teológica, desfazendo em grande medida os maniqueísmos típicos de “bem” e “mal”, deixando ampla e irrestrita liberdade aos “clientes” para conviverem entre si e com suas consciências.

Os novos condenados à danação infernal não fazem parte do mundo da gula medieval e de seus regalados banquetes. Nisso vemos mais uma novidade: Garcin, Estelle e Inês não comem absolutamente nada, diferentemente do inferno medieval. Além disso, o quarto infernal é sucinto em objetos e móveis, preza pela discricção e pelo silêncio. Assim, temos uma *carnavalização da carnalização*. Vislumbramos um grande “diálogo” tenso, *à la* Bakhtin, entre as religiões cristãs, o teatro sartriano e o filme de Audry.

### **5.1.2. Os “espelhos-janelas” do Além-mundo**

A opção da diretora do filme, no que respeita à visão dos personagens *post-mortem* do mundo dos vivos, foi bastante criativa: os espelhos foram convertidos em câmeras ou numa espécie de “televisão” *entre mundos* que captavam imagens de pessoas ligadas aos condenados ao hotel infernal. Apesar de criativa, a construção de Audry, no que se refere à visão dos mortos sobre a realidade dos vivos, não é nova, pois esta recuperação da historicidade dos personagens em danação já fora concebida por Dante em sua *Comédia*, conforme apregoa Auerbach (1994):

Dante transferiu, portanto, a historicidade terrena para o seu além; os seus mortos estão privados do presente terreno e das suas mudanças, mas a lembrança e a intensa participação no mesmo os arrebatam de tal forma que paisagem do além se torna carregada. Isto não é tão forte no Purgatório e no Paraíso, pois ali as almas não olham, como no Inferno, exclusivamente para trás, para a vida terrena, mas para a frente e para o alto, de tal forma que, à medida que nos elevamos, tanto mais claramente a existência terrena aparece com a sua meta divina. (AUERBACH, 1994, p. 168).

Na mesma direção, o mesmo Auerbach (1994), insere o realismo do “além” dantesco que diferentemente do realismo de natureza “terrena” não está preso as ações do passado terreno, mas sim a uma situação eterna que é o somatório e resultado de todas as ações pretéritas no plano dos vivos. (AUERBACH, 1994, p. 171).

Com isso, a película dá nova expressão aos momentos da peça que tratam da relação entre os mundos dos vivos e dos mortos, resignificando o “além” dantesco, dando certa “interatividade” entre estes mundos e servindo também como recurso de *flashback* para melhor compreensão da trama, aproveitando a metáfora do cinema como “janela do mundo”<sup>177</sup> que em termos bazinianos é a expressão da realidade filmada parcialmente que deixa, poderíamos dizer, metonímias do mundo.

Já em Audry, percebemos que a dinâmica muda, pois a janela aberta para o passado se funde com o presente dos personagens condenados, dando, além disso, maior interação entre os mundos e diminuindo o encarceramento dos “hóspedes”, porém a força da imagem em substituição à própria consciência impõe uma nova ordem de pesadelos aos presentes, de modo que enxergar seus crimes sob nova ótica pressupõe maior sofrimento e aumento do sentimento de culpa.

Os quadros abaixo dão uma ideia desta relação com o velho mundo dos vivos. O interessante é que cria a percepção de que o conhecido universo dos vivos é doravante menos conhecido do que se imaginava e o lado do “além” se torna mais claro e contundente, expressando os fins da humanidade que é conviver eternamente consigo mesma.

---

<sup>177</sup> “O quadro define, portanto, o que é imagem e o que está fora da imagem. Por isso, ele foi visto muitas vezes como abrindo para um mundo imaginário (a diegese da imagem). É a famosa metáfora da “janela aberta”, atribuída a Leon Batista Alberti, pintor e teórico italiano do século XV, e retomada notadamente por Bazin”. (AUMONT & MARIE, 2009b, p. 249-250). Há que se pontuar ainda que tanto o pintor renascentista quanto o teórico do cinema realista francês fundam suas estéticas sob a égide a-religiosa, ou seja, pondo o homem em primeiro plano, o humanismo. o primeiro é da renascença e o segundo, adepto do existencialismo sartriano, ateu.





**Quadro 73**



**Quadro 135**

São assim, *espelhos-janelas do além-mundo*. Garcin, Estelle e Inês experimentam a visão de relações afetivo-amorosas precedentes, agora vendo como os outros os viam, percebendo como os outros os traíam, os mal-diziam, de modo que não eram tão importantes assim para os demais como pensavam. A imagem acima ainda pode ligar Estelle ao personagem Máusolo (de onde deriva o moderno termo “mausoléu”), especialmente se lembrarmos de como Máusolo amava a beleza e a

ostentação, mesmo após a sua *catabasis* ao *Hades*. Diógenes se incumbiu de lembrá-lo da nova realidade mortífera:

**DIÓGENES** – Ó Cário, com que fundamento tu estás cheio de orgulho e julgas que deves ser honrado mais do que todos os outros?

**MÁUSOLO** – Mas é sobre meu reinado, ó Sinepeu. Na verdade eu reinei sobre toda a Cária e também sobre alguns lídios. E mais, eu submeti algumas ilhas e cheguei até Mileto, enquanto subjugava grande parte da Jônia. Além disso eu era belo e grande; e valente na guerra. Mas, o mais importante é que eu tenho em Helicarnasso um monumento gigantesco erigido para mim. Igual a ele nenhum morto tem, nem mesmo arquitetado visando ao belo como ele. Cavalos e homens estão ali representados com a maior perfeição, da mais bela pedra, igual a ela não é fácil encontrar nem nos templos. Então, não te parece que, baseado nisso tudo, seja justo meu orgulho?

**DIÓGENES** – Tu te referes ao teu reinado, à tua beleza e ao peso do teu túmulo?

**MÁUSOLO** – Por Zeus que sim! É isso mesmo.

**DIÓGENES** – Mas, meu belo Máusolo, nem aquela força, nem aquele visual estão mais em ti. Se nós escolhêssemos alguém como árbitro de formosura, não tenho condições de dizer por causa do que seu crânio seria mais honrado do que o meu. Ambos estão calvos e lisos; e os dentes também, nós os mostramos na frente; os olhos, nós dois estamos privados deles; os narizes estão achatados. Quanto à sepultura e aquelas pedras caríssimas, talvez coubesse aos habitantes de Helicarnasso fazer exibição delas e se envaidecer diante de estrangeiros, por terem uma grande edificação. Mas tu, caríssimo, não vejo do que podes tirar proveito dele, a menos que digas que, mais do que nós, suportas penosamente um fardo, esmagado que estás sob pedras tão grandes. (LUCIANO, 1999, p. 209).

Máusolo foi um antigo rei vinculado ao antigo império persa que amava a beleza, assim como Estelle ainda se adora. A exaltação da beleza e do orgulho foram formas encontradas por ambos para se eternizarem, não deixando que o tempo os dissipasse.

Por seu turno, a obra de Audry deixa patente que somente após a morte, poderemos ver melhor o mundo dos vivos e assim nos conhecermos mais detalhadamente por meio do olhar dos outros que nos “suportaram” ao longo da vida, e também do olhar dos outros mortos que nunca nos deixarão a sós. No quadro 135, por exemplo, Estelle assiste ao próprio enterro *à la Braz Cubas*.

Após todos os personagens verem-se traídos e avaliados pelos que ficaram no lado dos vivos: Garcin assiste ao seu fuzilamento (Quadro 401) e aos comentários

dos soldados que o taxam de covarde. Estelle é traída por sua melhor amiga Olga, pois esta desfaz sua imagem de santinha perante o marido daquela. Florence, amante de Inês a esquece nos braços de seu amante (diferentemente da peça de Sartre em que ambas, Florence e Inês, morrem juntas, aqui Inês é traída e sua foto é jogada embaixo da cama, sendo varrida da vida de sua amante “in-fiel”).

Ao fim do filme, a realizadora optou por colocar tijolos fechando a janela, encarcerando de vez os três condenados. É uma antecipação da expressão usual em peças teatrais: *Rideau*: “cai o pano”. Contudo, Garcin assevera: “*Eh bien, Continuons*<sup>178</sup>”. A tomada final da película é uma *plongée* (Cf. Quadro 497) que, segundo nossa leitura, reitera o caráter de submundo infernal daquele espaço, inclusive com o retorno da fumaça indicial.

## 5.2. A Navalha na carne em espelhamento fílmico

*“Fomos depois para o Rio de Janeiro. A apresentação da peça [a portas fechadas] seria no Teatro Opinião. O Exército cercou o teatro. Proibiu a apresentação. A Tônia Carrero comprou a briga. Levou a apresentação pra uma casa vazia que ela tinha no morro de Santa Teresa. Pra despistar, fiquei dando entrevista aos jornalistas, enquanto o povo [que recebia senhas com o endereço da casa da Tônia] ia saindo sem alarde. A casa ficou lotadinha e tinha público para outro espetáculo.” (Plínio Marcos).*

Braz Chediak, diretor de cinema mineiro, aceitou em 1969 a tarefa ousada de filmar uma obra do santista maldito. Trata-se da primeira adaptação do texto pliniano, sendo que em 1997 houve nova filmagem empreendida por Neville de Almeida.

A empreitada de levar *Navalha na carne* para a tela foi encabeçada pelo ator e empresário do cinema Jece Valadão, que à época tinha uma produtora de cinema: a *Magnus Filmes*.

Valadão atuou no filme com o papel de Vado, e fez uma série de incursões na tentativa de liberar a exibição da obra junto ao corpo de censores federais, pois segundo suas palavras, nem ele mesmo pode ver o filme concluído e os censores tampouco se dignaram a assisti-lo, descartando-o preliminarmente<sup>179</sup>. Chediak acrescentou um “A”

---

<sup>178</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis Clos suivi de Les Mouches*. Paris: Éditions Gallimard, 1947, p. 95.

<sup>179</sup> FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e Quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) UFF, Niterói, 2006, p. 157-158.

ao título da obra, que conferiu maior autonomia frente ao texto-fonte desde o início do filme.

Após a luta dos realizadores do filme e demais intelectuais militantes na área cultural, a obra foi liberada após condições específicas: cortes de cenas, “sugestões” modificativas de diálogos, proibição para menores de dezoito anos, proibição de exibição na televisão etc<sup>180</sup>.

A repercussão em termos de bilheteria e de crítica parece ter sido boa segundo levantamento de Freire (FREIRE, 2006, p. 163-164). Jece Valadão chegou a afirmar que a *Columbia Pictures* demonstrou interesse em distribuir a obra por todo o mundo<sup>181</sup>.

A natureza de “corpo estranho” experimentada pelo teatro pliniano também foi observada pelo cinema baseado em sua obra, pois segundo Freire (2006, p. 164), o filme *A Navalha na carne* não se enquadrava plenamente nem entre o cinema maldito, nem entre o Cinema Novo e isso demonstra a aversão a rótulos do texto pliniano e que reverberou/espelhou para sua construção fílmica, como bem sinaliza Freire:

Semelhante à situação de Plínio Marcos em relação o teatro brasileiro, a presença e o sucesso de um filme como *A Navalha na carne*, a princípio, também parece um “corpo estranho” no contexto do cinema brasileiro do final da década de 60. Embora seja um filme preto e branco, realizado a um baixíssimo custo, com equipe mínima e que aborda personagens e cenários marginais com grande agressividade (pelo tema, história e linguagem, brutal e cruel), *A Navalha na carne* se distancia de obras do chamado Cinema Marginal, no mínimo pelo teor sério-dramático, intenso realismo e estrita linearidade narrativa. Por outro lado, mesmo compartilhando parcialmente a concepção “nacional-popular” do Cinema Novo e seu interesse em retratar sob o viés do filme autoral a problemática social do país, a adaptação de Chediak se distingue, entre outros motivos, por ter sido realizada no momento em que os cineastas do movimento reviam suas posições anteriores ao golpe de 1964, com parte deles se rendendo ao filme colorido e através dos “espetáculos-alegorias” seguindo a favor do mercado e contra quase tudo que atacavam antes. (FREIRE, 2006, p. 164).

Freire já empreendeu um estudo panorâmico e abrangente das versões fílmicas dos textos teatrais de Plínio Marcos, por isso nosso foco analítico se centrará na questão da leitura e interpretação do filme *A Navalha na carne* sob a clave das imagens que nos

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 163.

remetem ao ambiente infernal e especular, ambos indissociavelmente ligados e interpenetrados<sup>182</sup>.

Apenas por uma questão metodológica, vislumbremos inicialmente como se oferecem as imagens especulares para depois tratar das imagens do inferno, conforme nossa interpretação da realização fílmica concebida por Braz Chediak.

### 5.2.1. As imagens especulares em *A Navalha na carne*



*O Eu se confirma, mas sob as espécies do Outro: a imagem especular é um perfeito símbolo da alienação.* (GENETTE, 1972, p. 25).

#### Quadro 1

Na versão fílmica de Braz Chediak, os intérpretes de Vado, Veludo e Neusa Sueli foram, respectivamente, Jece Valadão, Emiliano Queiroz e Glauce Rocha. O filme se inicia exatamente com imagens de Neusa Sueli se preparando para a “viração” em frente ao espelho, talvez procurando adivinhar seu futuro, como se aquele objeto de reflexão fosse uma “bola de cristal” a desvendar os mistérios de sua existência ávida por uma felicidade cada vez mais distante e incerta.

Com o surgimento logo de imediato deste objeto no contexto do filme, fica claro que ele exerce uma função especial no roteiro e nos desdobramentos da ação dramática, pois durante toda a *mise-en-scène*, os personagens irão à busca de respostas através da reflexão de suas imagens, mas o embotamento destas nos sugere o fracasso daqueles desvalidos em seus questionamentos, sejam eles existenciais ou corriqueiros. Uma interpretação possível desta cena inaugural seria de que nem mesmo Neusa Sueli é

---

<sup>182</sup> Para uma apresentação do contexto social, político, histórico e cultural da produção do filme de Braz Chediak, recomendamos a leitura da dissertação citada acima do estudioso Freire (2006). Não faremos aqui uma descrição e análise da obra fílmica de Chediak *A Navalha na Carne* nos mesmos moldes que Freire, tendo em vista que ele, como dissemos, já empreendeu um estudo panorâmico e abrangente de todas as peças plinianas transmutadas para a tela.

capaz de se olhar no espelho. Ela se vê, mas não se olha de um ponto de vista mais íntimo e humanitário. Por outro lado, não se reconhecer, é buscar-se a si mesmo, em constante luta íntima pela construção da existência que para ela sempre foi negada pelas condicionantes de sua vida. Para ela, o ritual de se arrumar defronte ao espelho é algo tão mecânico e artificial que a desfigura como gente, restando um vazio que em termos de imagem dentro do filme se traduz em sua não aparição diante do vidro refletor. Isso a coloca diante do *néant* (nada) sartriano, sendo igualmente uma tentativa de se embelezar para o trabalho na rua, bem como se apresentar atraente para seu carrasco-cáften.

Veludo, após entrar sorrateiramente no quarto onde dorme Vado, rouba de uma gaveta do móvel o dinheiro da “viração” de Neusa Sueli do dia anterior e, em seguida, o faxineiro se perfuma e se penteia diante do espelho de seu quarto que fica ao lado. Ao acordar, Vado se encaminha igualmente para o espelho. Veludo e Vado mantêm uma postura amistosa e narcísica diante da própria imagem, transparecendo alegria e amor próprio, que, constataremos no decorrer do filme, serão passageiros.

Diferente da imagem de Neusa Sueli, que é flagrada pela câmera e se torna visível ao espectador, os reflexos das imagens de Vado e Veludo não captadas pela câmera, uma opção do diretor, que não revela as imagens refletidas dessas personagens. Talvez uma possível intenção estética do diretor seja a de criar uma *névoa* em termos de identidade<sup>183</sup> dos personagens ou talvez não sugerir um caráter ou uma caracterização mais nítida destes *sujeitos-objetos*, fazendo com que não se cristalizem opiniões e julgamentos definitivos sobre eles, pois lutarão entre si pela manutenção de seus interesses e objetivos.

Dentro da simbologia ligada ao espelho é interessante justamente anotar que Platão o comparava a alma (podemos talvez discutir a questão platônica da *aparência* e da *realidade* a partir do elemento especular), e que para a psicanálise, ele representaria seu lado obscuro. No Islã, remetia ao medo de se conhecer a si mesmo e à purificação do homem. Na China antiga representava a rainha (talvez aqui Neusa Sueli seja a rainha do submundo). No budismo, o espelho é ligado ao *Kharma*, lei universal, (notem-se as implicações deste termo em português, vinculado no mais das vezes a uma leitura determinista da condição humana, especialmente em sua conotação negativa e pessimista). Todas essas perspectivas simbólicas especulares podem ser lidas em

---

<sup>183</sup> A respeito da fragmentação da identidade no contexto pós-moderno, Cf. HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*, trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 11ª edição, 2006.

Chevalier & Gheerbrant (1986)<sup>184</sup>. Dalgum modo, todas elas guardam certa relação com os personagens de *A Navalha na carne*.

### 5.2.2. As navalhas infernais

Em relação ao inferno, percebemos que se trata de uma pensão de “quinta categoria”, ambiente hostil e que guarda simetria com o inferno tradicional no que se refere ao clima de tristeza e desolação que as imagens nos conduzem, porém, como no filme de Jacqueline Audry, este mundo infernal está espacialmente situado no alto de um prédio, inovando neste sentido a visão que temos das trevas diabólicas.

Ao longo de vários minutos das cenas iniciais, o filme apenas mostra a rotina dos personagens em desgraça plena: Neusa Sueli se encaminha para a rua em busca do suado dinheiro da venda de seu corpo, Veludo trabalha na limpeza e arrumação dos quartos até o fatídico momento em que decide surrupiar os trocados do móvel no quarto de Vado, selando seu destino.

*A Navalha na carne* é uma obra composta de longos *planos-sequência*<sup>185</sup>, bem ao gosto baziniano, que podem ser interpretados como um componente de reforço da idéia de *continuidade, eternidade e circularidade* de castigos e sofrimentos presente na nossa memória sobre as tormentas infernais. Diferentemente do universo infernal de Sartre e no filme de Audry; em Plínio Marcos e em Chediak, a percepção e construção do inferno são totalmente simbólicas.

As passagens e imagens são postas em relevo primeiramente em silêncio fúnebre. Assim somos imersos no caldeirão pútrido onde o casal composto pela prostituta e pelo cáften coabita em tensão permanente. Grande parte do filme se passa no quarto da pousada, lugar apertado e de clausura, catalisador de torturas e impropérios mútuos.

Além disso, no plano das condições históricas e materiais, o realizador pode combinar os escassos recursos econômicos endereçados ao cinema naquele momento com a sua leitura de uma peça igualmente pensada sob o pano de fundo das precárias condições de produção a que Plínio Marcos certamente se deparou. Isso sem mencionar a perseguição política dos militares às obras (teatral e fílmica). Assim, a aparente

---

<sup>184</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Versión Castellana: Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986, p. 474-477.

<sup>185</sup> Na primeira hora do filme há apenas 30 planos, segundo decupagem de Freire, 2006, p. 175.

simplicidade estrutural, formal e temática da peça e do filme, na realidade se converte em complexa polissemia de sentidos.

O título da obra que sugere e incita o corte da carne com instrumento apavorador tal como é a navalha nos dá a dimensão da dor das personagens. Nem mesmo Vado resiste à ameaça de ser mutilado por Neusa Sueli pelo instrumento cortante, uma espécie de *tridente moderno* do submundo pliniano, símbolo de poder, de desgraça ainda que transitório. A mera possibilidade de ser dilacerado e desfigurado nos assalta de medo ainda mais que a morte. A iminência de morte com dor excruciante é abominável e força Vado e Veludo a recuarem diante da prostituta, que temporariamente assume o papel de rainha das trevas.



Quadro 575

Siqueira (2006)<sup>186</sup> analisa a navalha sob um viés psicanalítico, entendendo-a como um objeto fálico, no qual Neusa Sueli se protege e ataca simultaneamente, tendo em conta uma correspondência da navalha como equivalente de uma faca, símbolo fálico segundo análise simbólica de Chevalier e Gheerbrant:

Em *Navalha na carne*, o simbolismo da navalha, acessório presente no texto e que dá título à peça, nos remonta ao que dizem Chevalier e Gheerbrant (1993, p. 414) a respeito da faca: “princípio ativo modificando a matéria passiva”. Essa representação é muito comum nas sociedades orientais e ocidentais, incluindo aí a sociedade brasileira. Há, portanto, uma conotação de ordem sexual, em que a faca assume a imagem fálica (princípio ativo) em contraste com a carne do corpo (princípio passivo). Não é por acaso que Neusa Sueli possui uma navalha, pois as prostitutas procuram se defender pelo uso

---

<sup>186</sup> 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.



de objetos cortantes. Porque na noite não há quem a defenda dos riscos que corre, ela mesma assume o princípio ativo, fálico, portando, para isso, uma navalha. É com a navalha que ela subjuga Veludo e faz com que ele assuma o roubo. É com a navalha que Neusa Sueli, nas últimas cenas da peça, procura obrigar Vado a manter com ela relação sexual, comportamento corriqueiramente masculino no universo da marginalidade. Noutra perspectiva, a navalha constitui elemento fálico e representa, simbolicamente, as relações de poder sob as quais se encontram oprimidas as personagens desse ambiente underground. Se se trata de uma gama de personagens representando um grupo humano marginalizado, os que na sociedade não têm voz, a navalha constituiria o poder ativo que, para se manter relativamente estável, sufoca os que vêm lhe contrariar as diretrizes — em outras palavras, penetra na carne dos que estão impossibilitados de ultrapassar a condição social de passividade. (SIQUEIRA, 2006, p. 192).

É interessante perceber também que, ao usar a navalha contra Vado, Neusa Sueli se projeta com um poder que normal e pretensamente seria apenas masculino no submundo marginal, bem como no contexto de qualquer sociedade patriarcal: o de forçar a relação sexual. Neste horizonte, a leitura de Siqueira (Idem, Ibidem) sobre este ponto é ratificada pelo fato de que, normalmente, a navalha é um objeto de uso masculino<sup>187</sup>, principalmente para se barbear. Assim, conforme Siqueira (Ibidem, p. 223) mesmo Neusa Sueli assume um discurso, ainda que implícito, sob a ótica masculina (machista), tendo em vista que é ela quem sustenta seu “homem”, o que gera ainda mais violência de ambos os lados.

Diferentemente de Siqueira (2006) que analisa os personagens de *Navalha na carne* sob a égide do universo masculino, Soares (2011)<sup>188</sup>, estuda a complexidade da questão de *gênero* na mesma obra sob o ponto de vista feminino, porém, esta estudiosa chega a uma conclusão muito similar quanto à inversão dos “papéis” tradicionais e machistas sobre “quem trabalha”, “quem sustenta quem”, além da questão dos espaços ocupados, público e privado dentro de uma visão social patriarcal:

Percebe-se, na relação de ambos que há uma inversão dos paradigmas tradicionais, no que se refere ao gênero. Ela, que se vende no espaço público, usa esse dinheiro para pagar pelo corpo de Vado e ter um pouco de carinho em casa. Os papéis sociais desempenhados pelos dois invertem a ocupação dos espaços sociais. A casa e a rua, que mencionamos por meio de Roberto Da Matta no capítulo anterior, são ocupadas de maneira diversa por esses dois personagens. Neusa Sueli

---

<sup>187</sup> Em nenhum momento Vado sequer toca na Navalha de Neusa Sueli, apenas no fim da peça quando a prostituta, esgotada, a entrega a ele, imaginando lograr êxito com a ameaça de matar seu amante.

<sup>188</sup> 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.

é a mulher da rua e Vado o homem de casa. Não que ele exerça o papel doméstico de uma mulher, mas permanece ali até que ela lhe traga o dinheiro para que então ele também saia e se aproprie da rua, espaço que também reconhece como seu. (SOARES, 2011, p. 66-67).

Notemos que, de acordo Soares (2011), Neusa Sueli é prostituta na rua, mas Vado também se prostitui na pousada, pois fica com o dinheiro da “viração” de Neusa e em paga se submete, mesmo que com nojo da companheira, a lhe “servir” na cama. É, na realidade, um espelhamento inverso do “socialmente” aceito. Temos assim, mais um aspecto do espelhamento da relação inicialmente assimétrica entre o “casal”, que, porém, se mostra mais equilibrado e equânime do que imaginamos neste aspecto específico que envolve poder econômico. Por isso, Vado ao ver-se no espelho, não vislumbra senão um cafetão prostituído, e Neusa Sueli é igualmente uma puta cafetina, que não fica com nada do dinheiro, mas que implora por afeto.

Contudo, como postula Soares (2011), sob o ponto de vista das trocas emotivas, a relação entre eles é sempre assimétrica, pois Vado apenas agride enquanto Neusa busca afeto e é compreensiva e resignada, embora às vezes se defenda parcamente:

O modelo de análise de Ubersfeld menciona que uma personagem deve ser analisada a partir de suas atitudes, do que é dito sobre ela e do que ela diz sobre si mesma. Analisando todas essas dimensões, pode-se afirmar que a relação dos dois é sempre assimétrica: Neusa Sueli manifesta carinho e desejo por Vado, enquanto este só distribui agressões e cobranças a ponto de deixá-la sempre na defensiva. (SOARES, 2011, p. 67-68).

Ainda Segundo Soares (2011), o motivo para que Vado agrida sua escrava sexual o tempo todo, é justamente para esquecer-se do fato que, é, no interior da relação, a “mercadoria” que aparentemente ele pensava ser o dono, quer dizer, há na realidade uma dupla venda e quitação (ao menos as partes assim esperam), um verdadeiro negócio bilateral, onde ambas as partes tem ônus e bônus e no qual o princípio contratual *pacta sunt servanda*<sup>189</sup> deve respeitado pelos contratantes, nem que seja com a Navalha na garganta.

É possível que sua atitude ofensiva em relação a ela seja uma estratégia para não ser humilhado por ela, já que na relação dos dois, quem é mercadoria é ele. Neusa Sueli lhe dá dinheiro, na esperança de se deitar com ele, mas, a partir daí, ele passa a ofendê-la na tentativa de apenas receber o dinheiro dela sem dar nada em troca, pois,

---

<sup>189</sup> Expressão em Latim: “Os pactos devem ser cumpridos”.

momento depois, confessa que “Não queria fazer a obrigação”. (MARCOS, 2003, p. 168). (SOARES, 2011, p. 68).



**Quadro 1015**

Voltando a imagem do tridente, podemos interpretar cada personagem da peça do autor santista como uma ponta deste objeto macabro. O espectador também sente o frio da navalha em seu rosto, experimentando, deste modo, as angústias daqueles miseráveis personagens. Até a grade da cama nos remonta ao ambiente de cárcere e sofrimento, pois, iconicamente, sugerem as grades de uma prisão, na qual Vado, momentaneamente, se vê sem saída neste inferno miserável da existência inarredável e da convivência com a puta que o sustenta e da qual ele sente asco.



**Quadro 1092**

Ficamos com a certeza de que o inferno é aqui e nossa última refeição é um pão com mortadela “ao molho de melancolia”, bem diferente do inferno rabelesiano, normalmente ligado a banquetes exagerados e alegrias carnavalescas<sup>190</sup>. Ficamos com a sensação que Neusa Sueli é uma espécie de Medusa moderna, que lida sob a ótica da

---

<sup>190</sup> Cf. BAKHTIN, 2008, p. 337-339.

crítica feminista, se traduz como uma a mais horrível das mulheres, símbolo da ira feminina. Vejamos como Hesíodo<sup>191</sup> (1995) descreve poeticamente este mito:

De Fórcis, Ceto gerou as Velhas de belas faces,  
grisalhas de nascença, apelidam-nas Velhas  
Deuses imortais e homens caminhantes da terra:  
Penfredo de véu perfeito e Ênio de véu açafraão.  
Gerou Górgonas que habitam além do ínclito Oceano  
os confins da noite (onde as Hespérides cantoras):  
Esteno, Euríale e Medusa que sofreu o funesto,  
era mortal, as outras imortais e sem velhice  
ambas, mas com ela deitou-se o Crina-preta  
no macio prado entre flores de primavera.  
Dela, quando Perseu lhe decapitou o pescoço,  
surgiram o grande Aurigládio e o cavalo Pégaso;  
tem este nome porque ao pé das águas do Oceano  
nasceu, o outro com o gládio de ouro nas mãos,  
voando ele abandonou a terra mãe de rebanhos  
e foi aos imortais e habita o palácio de Zeus,  
portador de trovão e relâmpago de Zeus sábio.  
Aurigládio gerou Gerioneu de três cabeças  
unindo-se a Belaflui virgem do ínclito Oceano.  
E a Gerioneu matou-o a força de Heracles  
perto dos bois sinuosos na circunfluída Eritéia  
no dia em que tangeria os bois de ampla testa  
para Tirinto sagrada após atravessar o Oceano  
após matar Ortro e o vaqueiro Eurítion  
no nevoento estábulo além do ínclito Oceano.  
(HESÍODO, 1995, p. 96).



**Medusa.**  
*Caravaggio, 1597.*  
GALERIA UFFIZI  
FLORENÇA

Para Freud<sup>192</sup> (1976, p. 329-330), essa figura mitológica sugere a metáfora da castração infantil ao descobrir a sexualidade da mãe. Vado, neste contexto, é o “filho”

---

<sup>191</sup> HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. Tradução e Estudo Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 3ª Edição, 1995.

da “vovó das putas” que a decapita simbolicamente, retirando-lhe a autoestima como autodefesa para suas frustrações de ordem econômica (ele depende do dinheiro da “viração” dela para manter seus vícios e necessidades) e por não aceitar que sua escrava sexual sirva na cama de quem a paga.

Na mitologia em questão, Medusa é decapitada por Perseu que recebe dos deuses, entre outros apetrechos de luta, um escudo espelhado que o ajuda a vencer Medusa sem olhar diretamente para ela:

Medusa fora outrora uma linda donzela, que se orgulhava principalmente de seus cabelos, mas se atreveu a competir em beleza com Minerva, e a deusa privou-a de seus encantos e transformou as lindas madeixas em hórridas serpentes. Medusa tornou-se um monstro cruel, de aspecto tão horrível, que nenhum ser vivo podia fitá-la sem se transformar em pedra. Em torno da caverna; onde ela vivia, viam-se as figuras petrificadas de homens e de animais que tinham ousado contemplá-la. Perseu, com Apolo de Minerva, que lhe enviou seu escudo, e de Mercúrio, que lhe mandou suas sandálias aladas, aproximou-se de Medusa enquanto ela dormia e, tomando o cuidado de não olhar diretamente para o monstro, e sim guiado pela imagem refletida no brilhante escudo que trazia, cortou-lhe a cabeça e ofereceu a Minerva, que passou a trazê-la presa no meio da Égide. (BULFINCH, 2002, p. 143)<sup>193</sup>.

Vado também se utiliza de espelhos para torturar Neusa Sueli. Ao contrário do mito, que pregava a transformação em Pedra de qualquer um que olhasse a temida Medusa, em *Navalha na carne* é a Medusa-Sueli que se apavora com a própria imagem escarnekida por seu amante e por Veludo. Por outro lado, a navalha que Neusa Sueli empunha no pescoço de Vado retoma o medo da castração presente na interpretação freudiana do mito originário.

---

<sup>192</sup> FREUD, Sigmund. *A cabeça da Medusa*. (1922). In: \_\_\_\_\_. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 329-330. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Volume 12).

<sup>193</sup> BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia (a Idade da Fábula): História de Deuses e Heróis*. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 26ª Edição, 2002.



*Medusa* by Arnold Böcklin, circa 1878

Por fim, o que se observa é a absoluta falta de preocupação dos personagens com sanções em referência aos seus comportamentos. A máxima sartriana de que o *inferno são os outros* também é notória no filme de Chediak, pois o “outro” é vítima e carrasco tanto quanto o “eu”, sobretudo porque o “eu” é sempre o “outro” de outro “eu”. Restaura-se assim, a “infernalidade” dentro da *intersubjetividade*, marca de um mundo dilacerado pós-moderno, no qual não há saída a não ser rumo à liberdade sartriana que condicionará as escolhas ao contexto situacional e responsabilizará os sujeitos pelas suas decisões. Fiquemos assim com a imagem de Medusa, condenada pela mitologia clássica à condição de besta que petrifica quem a olha, mas que foi reinterpretada pela psicanálise que a alçou juntamente com o pensamento feminista a símbolo de ira e resistência, como são os personagens plinianos, especialmente a prostituta Neusa Sueli interpretada na primeira versão fílmica de *Navalha na carne* de modo indelével por Glauce Rocha: “– NEUSA SUELI: *será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente?(...)* Duvido que gente verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro” (MARCOS, 2003, p. 164)<sup>194</sup>. Para a dúvida da prostituta pliniana, temos que os sujeitos “superiores” sartrianos estão na mesma condição existencial de não compreensão de seus lugares no (sub)mundo (ego-pós-moderno) tal como ele se apresenta.

---

<sup>194</sup> A indagação de Neusa Sueli é correspondente a questionamento fundante de *Hamlet: To be or not to be, that's the question*.

## CONCLUSÕES

Esta dissertação objetivou discutir e analisar as imagens e as referências *especulares* e *infernais* contidas, à luz das nossas hipóteses, nas peças *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos de Barros e *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre, recorrendo, de modo subsidiário e complementar, dadas a dimensão e o interesse do trabalho, às obras fílmicas homônimas, respectivamente, *Navalha na carne* (1969), do diretor brasileiro Braz Chediak, e *Huis Clos* (1954), da diretora francesa Jacqueline Audry. Além disso, desenhamos um breve esboço da postura estética, política e intelectual dos dramaturgos brasileiro e francês supracitados, visando a uma aproximação entre eles, anteriormente observada pela crítica literária e teatral, sem, contudo, haver, até agora, maior detalhamento e análise, para os quais tentamos nos encaminhar durante todo o percurso do estudo ora apresentado. Pensar, em pé de igualdade, um dramaturgo “marginal” brasileiro e um filósofo do calibre de Jean-Paul Sartre<sup>195</sup> nos pareceu bastante interessante e desafiador, pois, em nosso pensar, pode reacender as necessárias discussões sobre a natureza e função da arte, papel dos intelectuais e quem são estes sujeitos sociais hodiernamente.

Seguindo com o trabalho, observamos que o *corpus* literário em análise traz vários pontos de vista sobre a natureza e função dos espelhos na literatura moderna e contemporânea, enriquecendo-as e transformando-as, bem como na mesma direção, o inferno dantesco foi redesenhado pelos dramaturgos contemporâneos Plínio Marcos e Jean-Paul Sartre, ainda que, no caso do dramaturgo brasileiro, não tenha havido pretensão direta para isso. Aliás, mesmo em *Entre quatro paredes*, nossa interpretação deste aspecto se coloca no âmbito do possível e não do irrefutável. Ainda no nível do desvendamento interpretativo, traçamos alguns paralelos possíveis entre características dos personagens das peças e filmes com figuras da mitologia grega no intuito de enriquecer a análise e os pontos de vista acerca da profundidade e riqueza dos personagens plinianos e sartrianos.

As obras fílmicas oriundas dos textos-fontes expressam estas categorias analíticas, ora recuperando as ideias dos escritores, ora inovando as temáticas sob o jugo da linguagem cinematográfica e das concepções dos cineastas Jacqueline Audry e Braz Chediak.

---

<sup>195</sup> O próprio Sartre “canonizou” outro grande dramaturgo “marginal”: Jean Genet. (Cf. SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: Comédien et Martyr*. Paris: Gallimard, 1952).

Do ponto de vista teórico, serviram a este trabalho, variadas expressões críticas, tais como a semiótica, especialmente a peirceana, além de Bakhtin com seus conceitos de *carnavalização* e *dialogia* e as inevitáveis incursões sobre a seara da *alteridade*. De igual modo, lançamos mão de teorias e postulados variados que dão um panorama das complexas questões do duplo e do espelhamento na literatura, bem como a construção literária do conceito de inferno, visto, em síntese e de modo inicial, da mitologia grega até o teatro contemporâneo, este e aquela estudados na perspectiva do recorte oferecido pelos textos sartriano e pliniano de nossa pesquisa. Nesta perspectiva, a polissemia instaurada na temática inferno-espelular deu enorme contribuição para o desenvolvimento da pesquisa, especialmente pelo amplo leque analítico e teórico desta no interior dos estudos literários, bem como da imensa gama de textos literários disponíveis que se debruçaram sobre os espelhos e sobre os infernos, fatos estes que impossibilitariam o esgotamento da abordagem aqui por nós apenas iniciado.

Algumas concepções filosóficas de Sartre foram estudadas por serem necessárias para elucidar e melhor compreender seu teatro, bem como para estabelecer um diálogo crítico inclusive com a estética pliniana instaurada em *Navalha na carne*. No que se refere a Plínio Marcos, processou-se um escrutínio dos seus maiores críticos à luz das intenções da presente dissertação.

“Concluimos que a aproximação do “erudito e contraditório” francês com o “mal-dito e marginal” brasileiro ilustra uma nova era para se compreender o universo dos intelectuais, vistos não como iguais, mas exatamente como pensadores marcadamente diferentes entre si, bem como as reverberações de suas obras e pensamentos no cinema, sendo que a maior contribuição do *corpus* estudado é a renovação e transmutação do inferno ligado à tradição, bem como, na mesma orientação, o papel dos espelhos dentro da literatura e do cinema, elemento este que consideramos ser cada vez mais opaco e vazio, e por isso mesmo, mais amedrontador, porque reflete exatamente o grande vácuo existencial da nossa era e ameaça mostrar os nossos monstros pessoais. Não é à-toa que filmes do gênero *terror* fazem tanto uso de espelhos. A questão da morte dos personagens foi observada simbolicamente em ambos os textos, e concluimos que em *Entre quatro paredes* ela é do tipo *morto-vivo*, pois todos são condenados a viver eternamente, ao passo que em *Navalha na carne*, ela é do tipo *vivo-morto*, pois lhe é negada *ad eternum* a condição existencial. Deste modo, o estudo não objetivou comparar direta e forçosamente o *corpus* entre si, mas, compreender temática e formalmente alguns elos possíveis, num percurso descritivo-



analítico frente aos grandes desafios da pesquisa, sempre tendo em mente a questão especular e infernal, umbilicalmente unidas, segundo nosso raciocínio.

Ficou evidente no decorrer da investigação que a condensação da ação e sua aparente simplicidade, características do texto teatral contemporâneo, escondem um universo polissêmico colossal. Ademais, a quantidade reduzida de personagens reclusos em ambientes claustrofóbicos, marca das duas peças estudadas, redefinem nossas concepções de inferno e de relações interpessoais, além de restar agônica nossa percepção do cotidiano, do qual o espelho é objeto indispensável. 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.

Nas obras fílmicas, os realizadores abraçaram o desafio de construir obras autênticas fundadas em textos polêmicos, controversos e peculiares. Frise-se que as peças eram curtas e não ofereciam uma equivalência em termos de tempo, ou seja, os diretores tiveram que “alongar” o ato único dos textos-fonte para ser possível um filme de pelo menos uma hora e meia, fato que, a nosso ver, reforça a hipótese de afastamento das películas *in casu* do malquisto “teatro filmado”.

Sobre o “efeito de espelhamento” que se observa no *corpus*, ou seja, sobre as implicações estéticas e filosóficas da ausência ou presença de espelhos, concluímos primeiramente que na peça de Sartre é elemento filosófico para se discutir as complexas

relações eu-outro, atrelada às reverberações nas questões de consciência, existência e liberdade. Sartre também via este espelhamento na própria representação literária, como sendo um “espelho crítico” da sociedade e do indivíduo, de modo que os infernos na literatura possuem essa relação com a realidade em termos de afirmação e negação desta<sup>196</sup>:

A representação literária, a partir da qual se pode considerar o romance como um “espelho crítico” do indivíduo e da sociedade, passa pela concepção da transitividade essencial da palavra no âmbito da narrativa. Esse aspecto é acentuado por Sartre em “Que é a Literatura”. A posição do objeto imaginário – a criação literária – é possível graças à liberdade que o artista tem de negar o mundo existente. A recíproca dessa negação é a construção de um outro mundo que, como espelho crítico, reflete o mundo real mas de modo a que o leitor seja remetido não às determinações que comumente o alienam, mas à liberdade necessária para julgar a si mesmo e ao mundo, recompondo-os num esforço estético de compreensão (SILVA, 2000, p. 63).

No mesmo diapasão de se enxergar a literatura como duplo, Lamas (2004)<sup>197</sup>, citando Bravo (1997, p. 282), explicita a vocação da arte da palavra encenar o duplo e fazer uma ponte entre a realidade e a ficção: “Assim como Goimard, a autora [Bravo], considera a própria literatura como um duplo, a ficção adquirindo um caráter de realidade”. (LAMAS, 2004, p. 65).

No filme de Audry, funciona como elemento de reconstrução da linguagem cinematográfica que potencializa as intenções do texto de base, tendo em vista que surgem os espelhos para nos mostrar o “não-visto” e, pior, o não-quisto que agora ocorre no mundo dos vivos. Em *Navalha na carne*, peça-fonte, as relações conflituosas entre os personagens Vado, Neusa Sueli e Veludo são acentuadas pela constatação de decrepitude oferecida pelos vidros especulares, inclusive os próprios personagens atuam na condição de espelho da realidade um para o outro, em semelhante perspectiva que se verifica em *Entre quatro paredes*. São sujeitos estilhaçados.

Em Chediak, o cristal refletor nos é mostrado de modo “embaçado” e não nos deixa ver as miseráveis feições dos objetos-personagens através dele, abrindo a interpretação para uma “não-existência” destes se pensarmos em termos de existencialismo sartriano. Do ponto de vista da tradução intersemiótica, podemos ver os filmes analisados como reflexos dos textos de origem, pois segundo André Luís Gomes

---

<sup>196</sup> SILVA, Franklin Leopoldo e. “*Metafísica e História no Romance de Sartre*” In: Revista Cult, 2000.

<sup>197</sup> LAMAS, Berenice Sicas. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre, EDPUCRS, 2004.

(2012), “esse espelhamento da obra literária em obra fílmica poderia ser o reflexo da leitura que fazemos do outro, construindo um outro-eu”. Esta ideia nos parece decisiva para enxergar a relação entre literatura e cinema na dimensão da reflexão, para se observar os pontos de contato, semelhanças e diferenças no *modus operandi* de cada uma destas artes, desfazendo-se as antigas pseudo-hierarquias entre o fazer literário e o fílmico, ligadas à questão da adaptação, de modo que as aproximações e distanciamentos são fruto de escolhas levadas a efeito pelo analista. A imagem em reflexo é exemplar neste sentido, pois apesar das semelhanças entre o que vemos diante do espelho, sabemos que não se trata de uma duplicação de nossa matéria, é outro tipo de “eu” igualmente importante, porém, radicalmente diferente a cada olhada. A literatura e o cinema são estas duas faces, de modo que o cinema é o espelho tal qual vimos no filme de Audry, – que neste sentido se transformou numa metáfora para cinema –, mas ao mesmo tempo reflete uma nova linguagem literário-teatral através de imagens em processo inverso ao pensado tradicionalmente em que apenas a literatura é fonte para a sétima arte. O cinema é o espelho do mundo moderno, onde nos reconhecemos e fugimos de nós mesmos, seja em tom realista ou fantástico.

Para finalizar julgamos ser possível afirmar que o outro permanece como nosso espelho-infernal, é a alteridade em choque constante, independentemente de classes sociais, de espacialidades e de temporalidades situadas. Os nossos demônios pessoais são na realidade o reflexo oferecido pelo “espelho-outro”. Por isso, procuramos entender melhor a natureza e complexidade do que se poderia chamar de “efeito de espelhamento” e “universo infernal” dentro de cada obra e também através da relação literatura (teatro) e cinema, uma refletindo a outra. Na mesma direção refletora, o inferno é justamente o atrito entre as polaridades eu-outro, como afirmamos de modo exaustivo ao longo deste trabalho, polaridades estas que são indispensáveis para se compreender as obras teatrais analisadas. Por estes vieses, percebemos ao longo do trabalho, espelhamentos na comutação entre os dramaturgos, entre os personagens de *Entre quatro paredes* se de *Navalha na carne*, vistos no interior de cada peça, bem como de um ponto de vista contrastivo entre as obras. Deixando um horizonte de análise a ser perseguido por novos estudos, se fôssemos falar nos “sete pecados capitais”, por exemplo, poderíamos pensar *Entre quatro paredes* sob o viés da **soberba** e da **vaidade**, ao passo em que *Navalha na carne* descortina a **luxúria**, não no luxo, mas na boca do lixo.

## REFERÊNCIAS

### 1. Básica

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

\_\_\_\_\_. *Entre quatro paredes*. [Coleção Teatro Vivo]. Tradução Guilherme de Almeida, São Paulo: Abril Cultural, 1977.

\_\_\_\_\_. *Huis Clos suivi de Les Mouches*. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

MARCOS, Plínio. “Navalha na carne” em *Melhor Teatro – Plínio Marcos*. Seleção e Prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. [Coleção Melhor Teatro].

### Filmografia

*Huis Clos*. Direção: Jacqueline Audry. 1954. França, DVD, 95 min. Preto e Branco, Idioma francês.

*A Navalha na carne*. Direção: Braz Chediak. Brasil. 1969, VHS, 112 min. Preto e Branco.

### 2. Sobre o Teatro de Plínio Marcos e de Jean-Paul Sartre

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.

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.

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, 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.*

CHAUÍ, Marilena. In: "Intelectual engajado uma figura em extinção?" Disponível em <[http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual\\_engajado.pdf](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf)>, p. 4. Acessado em 26/02/2012.

CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. Tese (Doutorado em Literatura e Sociedade), UNESP, São Paulo, 2007.

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

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

\_\_\_\_\_. *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.

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.

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.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes & SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. *Esperança e Liberdade: Jean-Paul Sartre e o cinema francês dos anos 1950*. In: CORSEUIL et al. (orgs). *Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2009.

MARCOS, Plínio. *Navalha na carne e Quando as máquinas param*. São Paulo: Parma, 1984.

\_\_\_\_\_. *Figurinha Difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996.

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

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. “As correntes Existencialistas” In: *O que é Existencialismo*. [Coleção Primeiros Passos]. São Paulo: Ed. Brasiliense, 12ª Edição, 1995, p. 25-79.

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.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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.

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

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.

\_\_\_\_\_. 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.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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.

### **3. Sobre Cinema**

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 7ª Ed. 2009a.

\_\_\_\_\_. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. São Paulo: Papirus, 15ª Edição, 2010.

\_\_\_\_\_. & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papirus, 4ª Ed. 2009b.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2ª Ed., 2005.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Cinema da Crueldade*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. “O que é Cinema?” In: *O que é Jornalismo, Editora e Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CHAVES GARCÍA, Maria José. *Del texto teatral al texto fílmico: dos versiones cinematográficas de Cyrano de Bergerac*. In: CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica, nº 28, 2005 p. 71-87.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e 7 Letras, 2010.

GAUDREAU, André & JOST, François. *A narrativa Cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB, 2009.

KULESHOV, Lev. *Kuleshov on film*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1974.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma. II Les formes*. Paris: Editions universitaires, 1965.

SOURIAU, Etienne (Org.). *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

STAM, Robert. *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo, Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 3ª Ed., 2009.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2ª Edição, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 3ª Edição, 2005.

\_\_\_\_\_. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

#### **4. De caráter geral**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ADORNO, Theodor, W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia (Inferno)*. Tradução e notas Italo Eugenio Mauro, São Paulo: 34, 1998.

ALVARENGA, Maria Zélia et al. *Mitologia Simbólica: Estruturas de Psique e Regências Míticas*. São Paulo: Casa Psi Livraria, 2007.

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

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTIOLI, Tatiane. “As Barcas: uma moralidade?” In: VICENTE, Gil. *O Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: Hedra, 2006, p 11-32.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, v. 2. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston, *A Formação do Espírito Científico: Contribuição para uma Psicanálise do Conhecimento*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.



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

\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

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

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. A teoria do romance. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Ulisseia, 1957.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Paris Librairie Générale Française, 1972.

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

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, In: *Obras Escolhidas* v.1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Seleção, tradução e apresentação de Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

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).

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. “Posfácio”, In: BERGERAC, Cyrano de. *Viagem à Lua*. Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007.

BRAVO, Nicole Fernandez. *Duplo*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). Dicionário de mitos literários. Tradução de Carlos Sussekind e outros. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.

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

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, Sônia Maria Materno de. *Libertino: Um significante e seu deslizar de sentidos*. Ipotesi, revista de estudos literários. Juiz de Fora, Minas Gerais. v. 4, n. 1. s/d.

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

CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” em *Revista Literatura e Sociedade – Revista de teoria Literária e literatura comparada*. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, p. 37 -55, 1997.

DAMASCENO, João Emeri. *Os duplos em Dostoievski e em Saramago*. Dissertação (Mestrado em Letras) UNISC, Santa Cruz do Sul/SC, 2010.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DILLINGER, Mike. PALACIO, Adair. *Linguística gerativa: Desenvolvimento e Perspectivas uma Entrevista com Noam Chomsky*. DELTA, São Paulo, v. 13, n. spe, 1997. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44501997000300007>>. Acessado em 04/11/2011.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de Equivalência*. IV Congresso da ABRALIC, Literatura e Diferença, 1994, p. 1001-1004.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia (Inferno)*. Tradução e notas Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 1998, p. 7-17.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Contos*. Tradução Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 207-224.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Boitempo Editorial e Editora UNESP, 1997.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 7ª Edição, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 4ª Edição, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

ELLIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p. 37-48.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mefistófeles e o Andrógino: Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 1999.

EURÍPEDES E ARISTÓFANES. *Um drama satírico: o Ciclope e duas comédias: As rãs e as Vespas*. Tradução do Grego Junito de Souza Brandão, Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, S/d. p. 79-156.

FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo. 3ª Edição, 2001.

FÁVERO, Leonor Lopes. “Paródia e Dialogismo” In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 49-61).

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

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 29ª Ed., 2004.

FREUD, Sigmund. “Sobre O Narcisismo: Uma Introdução” (1914), vol. XIV, S.E, Imago, Rio de Janeiro 1969.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaio De Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916)*. Tradução Paulo César De Souza. São Paulo, Cia. Das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *A cabeça da Medusa*. (1922). In: \_\_\_\_\_. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 329-330. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Volume 12).

GENETTE, Gérard, *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

\_\_\_\_\_. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto e Werther*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

GOMES. André Luís. *Clarice em cena*. Edunb, FINATEC, Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_. O espaço da dor: tortura e repressão no teatro chileno e brasileiro. (mimeo). S/d.

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

\_\_\_\_\_. *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.

GUINSBURG, Jacó et al. (org. e trad.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GULLAR, Ferreira. 2001. *Toda poesia (1950-1999)*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. 4ª Ed. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GRENE, Marjorie. *El Sentimiento Trágico de la Existência: analisis del Existencialimo Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel*. Aguilar S.A de Ediciones, Madrid, 1952.

GRIMM, Jkob e Wilhelm. *Contos de Grimm – Branca de Neve*. Tradução de Lenice Bueno da Silva. São Paulo: Ática. 6ª. ed., 1996.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A. 11ª edição, 2006.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. Tradução e Estudo Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 3ª Edição, 1995.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução em versos Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Biblioteca Clásica e Atena, 2009. (ebook).

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. Versión española María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, Cuarta Edición, 1961.

KOCH, Ingedore et al. *Intertextualidade: diálogos Possíveis*. São Paulo: Cortez, 2ª Ed., 2005.

KRISTEVA, Julia. *Sèméiôtikè (Recherches pour une sémanalyse)*. Paris: Seuil, 1969

\_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAMAS, Berenice Sicas. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2004.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 14ª Edição, 2001.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na idade média*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A Monadologia*. Tradução Luís João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, Coleção Os pensadores, 2000, p. 61-73.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Erlon José Paschoa. São Paulo: Cultrix, 1990.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. Brasília: Funarte, 1962.

\_\_\_\_\_. *Um palco brasileiro: o arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. & VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 10ª Edição, 2006.

MARTINS, Aulus Mandagará. Sátira, Utopia e Distopia em O cão e os caluandas de Pepetela. XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências* 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

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

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

MORAES, Ana Luiza Coiro. Por que ler “Para ler Raymond Williams”? S/d, (resenha) disponível em [http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/coiro\\_rwilliams.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/coiro_rwilliams.pdf). Acessado em 02/07/2011.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. *Revisitando o conceito do eu em Freud: da identidade à alteridade*. Revista de Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, nº 1, p. 233-247, 2009.

Disponível em <http://www.revispsi.uerj.br/v9n1/artigos/pdf/v9n1a18.pdf>. Acessado em 13/06/2012.

MOUTINHO, Luiz Damon. *Sartre: Existencialismo e Liberdade*. São Paulo: Moderno, 1995

- MURRAY, Alexander S. *Quién es Quién en la Mitología*. (Tradução para o espanhol de Cristina Maria Borrego). Madri: M. E. Editores, 1997.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. & Leonel, Maria Célia. *Frente a “O espelho” de Machado e de Guimarães Rosa* In: Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Linguística e Letras - ANPOLL VOL. 2 nº 24, 2008, p. 275-292.
- 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.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia. A construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 4ª Edição, 2010.
- PENHA, João da. *O que é Existencialismo*. [Coleção Primeiros Passos]. São Paulo: Brasiliense, 12ª Edição, 1995.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: Crítica Teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PREVEDELLO, Tatiana. (UFRGS) *Inversões do Paraíso: Os guias dantescos em O primo Basílio e Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Estação Literária. Londrina, Vagão-volume 7, p. 151-161, set. 2011. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL7Art14.pdf>>. Acessado em 28/12/2011.
- QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2009.
- RANK, Otto. *O duplo*. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coeditora Basílica, 1936.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROHDEN, Luiz. *Faces filosóficas de “O espelho” de J. G. Rosa*. In: Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Linguística e Letras - ANPOLL Vol. 2 nº 24, 2008, p 333-356.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1965.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

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

LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Tradução Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora UnB, 1998.

\_\_\_\_\_. *Diálogo dos mortos*. Tradução Henrique G. Murachco. São Paulo: Edusp, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1984. [Primeiros Passos].

\_\_\_\_\_. *Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage learning, 2008.

\_\_\_\_\_. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage learning, 2010.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco. *Pesquisa, interseções e produção do conhecimento em literatura comparada hoje*, In: *Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL*, Vol. 1 n° 30 da ANPOLL (Estudos Literários: Limites e Interseções), 2011, p. 163-190.

SANTOS, Sandra Leopoldina Chemello dos. *O processo interacional no discurso construído em Navalha na carne, de Plínio Marcos* dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) PUC-SP, São Paulo, 2007.

SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português (Etimológico, Prosódico, Histórico, Geográfico, Mitológico, Biográfico, etc)*. Rio de Janeiro e Belo Horizonte, Livraria Garnier, 10ª Edição, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *À porta fechada*. In: *Teatro Contemporâneo I - Antologia de peças em 1 acto*. Sartre, Brecht, Pirandello, Anouilh, Arrabal, Ionesco. Tradução Virgínia Mendes. Lisboa, Editorial Presença, 1965.

\_\_\_\_\_. *As palavras*. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

\_\_\_\_\_. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Saint Genet: Comédien et Martyr*. Paris: Gallimard, 1952.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, s/d

SILVA, Franklin Leopoldo e. “*Metafísica e História no Romance de Sartre*” In: *Revista Cult*, 2000.

SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Rio de Janeiro, UFF, 2008.

\_\_\_\_\_. *Mikhail Bakhtin: pensador do teatro*. PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. (Orgs.). In: *Círculo de Bakhtin: concepções em construção*. Campinas: Mercado de Letras, 2012. (Série Bakhtin: inclassificável; v.4) [no prelo].

\_\_\_\_\_. *Prolegômenos de Poética Histórica: Crítica Polifônica e Literatura Comparada*. XIV Congresso de Humanidades, 2011. Disponível em <<http://unb.revistaintercom.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1337/2149.pdf>>. Acessado em 16/06/2012.

\_\_\_\_\_. *Literatura e cultura: o complexo problema do dialogismo e a metodologia do sistema crítico polifônico de Mikhail Bakhtin*, 2010. Disponível em <<http://textosgege.blogspot.com/search/label/Augusto%20Rodrigues%20da%20Silva%20Junior>>. Acessado em 10/08/2012.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo, Cultrix: Edusp, 1983.

STRATHERN, Paul. *Sartre em 90 minutos*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1999.

TEIXEIRO, Alva Martinez. *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno (entre a convenção e a transgressão: O erótico-pornográfico, o social e o espiritual)*, (Tese de doutoramento) facultade de filoloxía Departamento de galego-portugués, Francés e lingüística Universidade da Coruña, Espanha, 2010. Disponível em: <[http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7341/2/A%20obra%20liter%C3%A1ria%20de%20Hilda%20Hilst%20e%20a%20categoria%20do%20obsceno%20\(Alva%20Mtz.%20Teixeiro\).pdf](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7341/2/A%20obra%20liter%C3%A1ria%20de%20Hilda%20Hilst%20e%20a%20categoria%20do%20obsceno%20(Alva%20Mtz.%20Teixeiro).pdf)> acessado em 20/06/2012.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VELLOSO, M.. *A literatura como espelho da nação*. *Revista Estudos Históricos, América do Norte*, 1, dez. 1988. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2162/1301>>. Acessado em: 22/01/2012.

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



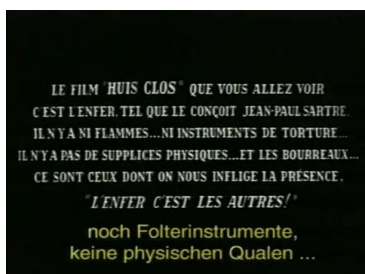
VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar. 1979.

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.

## ANEXO I

### QUADROS DE IMAGENS DO FILME *HUIS-CLOS* (1954), DE JACQUELINE AUDRY



Quadro 1



Quadro 2



Quadro 3



Quadro 4



Quadro 5



Quadro 6



Quadro 7



Quadro 8



Quadro 9



Quadro 9



Quadro 10



Quadro 11



Quadro 12



Quadro 13



Quadro 14



Ich habe doch  
gar nichts getan!

Quadro 15



- Wenn Sie so nett wären ...

Quadro 16



Ich habe nichts getan!

Quadro 17



Kommen Sie, mein Fräulein.

Quadro 18



Gar nichts.  
Sie werden hier wohnen.

Quadro 19



Quadro 20



Das ist so üblich.  
- Immer dieser Papierkram!

Quadro 21



Das nützt nichts.  
- Machen Sie mir die Freude.

Quadro 22



Quadro 23



Meine Tochter ...  
- Lassen Sie mich in Ruhe!

Quadro 24



Quadro 25



Aber hier an diesem Ort ...

Quadro 26



Quadro 27



Einige Male schon.  
- Lassen Sie das zu?

Quadro 28



Quadro 29





Das hätte ich  
mir denken können.

Quadro 30



Quadro 31



Quadro 32



Was meinen Sie dazu?  
- Da gab es sicher viele Tote.

Quadro 33



Ich liebe die Disziplin.  
Was soll ich also schreiben?

Quadro 34



Beeilung dort!

Quadro 35



Quadro 36



Quadro 37



Eine Verwechslung. Gleiche ich  
jemandem, den Sie kennen?

Quadro 38



Quadro 39



Quadro 40



Verzeihen Sie, aber ich bin  
sicher, Sie können mir helfen.

Quadro 41



Da sind Sie nicht die einzige,  
Madame.

Quadro 42



Ich bin 60  
und war Schuldirektor.

Quadro 43



Und ich?

Quadro 44



Mein Herr, kommen Sie bitte.  
Führen Sie den Herrn auf 32.

Quadro 45



Hier wohnen sehr viele Leute.

Quadro 46



Gerade eben.  
- Um wieviel Uhr?

Quadro 47



Wenn Sie so wollen. - Sag du  
zu mir. - Wenn du so willst.

Quadro 48



Quadro 49



Florence Langlois.

Quadro 50



Sie muß da sein.  
Ganz sicher.

Quadro 51



Quadro 52



Quadro 53



Quadro 54



Quadro 55



Das ist groß.  
- Riesig.

Quadro 56



Quadro 57



Quadro 58



Quadro 59





Was sollen Indier oder Chinesen  
mit einem Empire-Sofa?

Quadro 60



Da haben Sie eigentlich recht.

Quadro 61



Eine schiefe Situation in  
einem Louis-Philippe-Eßzimmer!

Quadro 62



Quadro 63



Quadro 64



Denn wenn sie  
hierhergekommen wären ...

Quadro 65



Richtig.  
- Nicht schlecht, was?

Quadro 66



Die Pfähle, die Roste,  
die Ledertrichter?

Quadro 67



Quadro 68



Quadro 69



Ich sehe mich nicht mehr.  
Wo bin ich?

Quadro 70



Wozu dann dieser Spiegel?  
- Das sieht hübsch aus.

Quadro 71



Doch. Hinter dem Vorhang.

Quadro 72



Quadro 73



Quadro 74



Quadro 75

Ach, die Menschenwürde!  
Phantastisch!



Quadro 76



Quadro 77



Quadro 78



Quadro 79

Ich sage Ihnen, ich kenne  
meine Lage, aber das hier ...



Quadro 80



Quadro 81



Quadro 82

Richtig,  
- Ich hätte wetten können.



Quadro 83

Wie kann ich mich  
dann ertragen?



Quadro 84



Quadro 85



Quadro 86



Quadro 87

Da sind andere Zimmer  
und Flure. - Und dann?



Quadro 88

Wo ist der Schalter?  
- Es gibt keinen.



Quadro 89

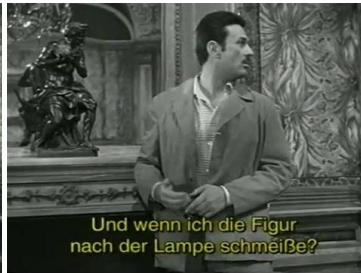
Also muß man  
mit offenen Augen leben.





Mit offenen Augen. Für immer.

Quadro 90



Und wenn ich die Figur  
nach der Lampe schmeiße?

Quadro 91



Sie haben recht.  
Sie ist zu schwer.

Quadro 92



Ist das eine Klingel?  
- Ja.

Quadro 93



Irgend etwas klemmt  
im Mechanismus.

Quadro 94



Quadro 95



Nein, nichts.  
- Sind Sie sicher?

Quadro 96



Wozu ist es dann da?  
Gut. Gehen Sie.

Quadro 97



Quadro 98



Quadro 99



Quadro 100



Ich dachte ...  
Ihr Zimmer, meine Dame!

Quadro 101



Quadro 102



Quadro 103



Das zieht nicht! Aber ich  
habe Sie schon gesehen.

Quadro 104





Joseph Garcin,

Quadro 105



Quadro 106



An seiner Angst.  
- Angst? Sehr witzig.

Quadro 107



Gemein, hier gibt es einen,  
aber man sieht sich nicht.

Quadro 108



Machen Sie öfters eine Runde?  
- Die Tür ist verriegelt.

Quadro 109



Ich wäre auch lieber allein.  
Ich muß mein Leben ordnen.

Quadro 110



Wir können uns gewiß  
arrangieren.

Quadro 111



Wir sollten aber  
äußerste Höflichkeit bewahren.

Quadro 112



Quadro 113



Sie dürfen mich nicht  
mit Ihrer Angst belästigen.

Quadro 114



Es gibt keine Hoffnung mehr,  
aber wir leiden noch nicht.

Quadro 115



Ich weiß nicht. Ich warte.

Quadro 116



Quadro 117



Nein! Hebe nicht den Kopf!  
Ich weiß, was du versteckst!!

Quadro 118



Du bist es nicht.  
Das sind Sie. - Wer? Ich?

Quadro 119



Sie hielten mich nicht  
für den Folterknecht?

Quadro 120



Quadro 121



Was gibt es dazu lachen?  
- Ich komme mir vor, wie

Quadro 122



Wollen Sie meins? - Danke,  
aber das wäre kaum besser.

Quadro 123



Haben Sie gehört, Garcin?  
- Das Sofa? Verzeihung.

Quadro 124



Quadro 125



Brauchen Sie mich noch?  
- Nein, Ich werde klingeln.

Quadro 126



Haben Sie sehr gelitten?  
- Nein, ich war eher benommen.

Quadro 127



Leider.  
- Und Sie?

Quadro 128



Wie plump Sie sind!  
Hören Sie nicht auf ihn.

Quadro 129



Quadro 130



Wir schliefen  
im selben Zimmer.

Quadro 131



Mit einer schönen Aussicht?  
- Ja, hinreißend.

Quadro 133



Ich hätte gerne  
Blumen für Sie. - Blumen ...

Quadro 134



Quadro 135





Quadro 136



Ich habe sie so geliebt.  
- Wir haben sie alle geliebt.

Quadro 137



Warum müssen die als erste in  
den Himmel? Das ist ungerecht!

Quadro 138



Mein Bruder, er konnte sich  
nie an Beerdigungen gewöhnen.

Quadro 139



Quadro 140



Sie war zu zart, zu sanft  
für die Erde.

Quadro 141



Sie war so rein,  
mein Kristall. - Ja.

Quadro 142



Quadro 143



Reden wir bei mir über sie ...  
- Sie haben sie auch geliebt.

Quadro 144



Wirklich, meine Liebe,  
Sie werden sehr betrauert.

Quadro 145



Aber Sie haben doch gesehen,  
wie sie ihn anschaut.

Quadro 146



Sie sind ganz schön dreist.

Quadro 147



Sieht man sie immer?  
Sieht man immer, was sie tun?

Quadro 148



Und danach?  
- Was danach?

Quadro 149



Nichts mehr für Sie, ich habe  
immer noch die neuen Gäste.

Quadro 150



Quadro 151



Quadro 152



Quadro 153



Quadro 154



Quadro 155



Quadro 156



Quadro 157



Quadro 158



Quadro 159



Quadro 160



Quadro 161



Quadro 162



Quadro 163



Quadro 164



Quadro 165





Quadro 166



Quadro 167



Quadro 168



Weint sie nicht?  
- Sie hat nie geweint.

Quadro 169



Kein Schuß hat mich verfehlt.  
Was willst du damit, Närrin!

Quadro 170



Die arme Witwe.

Quadro 171



Manchmal schon. Ich wollte  
nach meinen Grundsätzen leben.

Quadro 172



Was tun? Alle richteten  
ihre Blicke auf mich.

Quadro 173



Sie haben mich erschossen.  
Wo ist da ein Vergehen? Wo?

Quadro 174



Haben Sie wirklich  
bis zum Schluß durchgehalten?

Quadro 175



Worauf wartest du noch?

Quadro 176



Das Fenster! - Sie will sie  
in den Tod treiben.

Quadro 177



Sie sehen aber so stark aus.

Quadro 178



Herr Garcin kaut an seinen  
Nägeln. - Er hat Grund dazu.

Quadro 179



Mein Herr, Herr Garcin!  
- Bitte?

Quadro 180



Ich hasse Männer  
in Hemdsärmeln. - Schon gut.

Quadro 181



Quadro 182



Wir werden  
wohl zusammenbleiben.

Quadro 183



Den auch. Er konnte Tango,  
wie ein Berufstänzer.

Quadro 184



Zufall. Sie stecken die Leute  
hin, wo gerade Platz ist.

Quadro 185



Quadro 186



Nichts. Sie haben ein Schloß.  
- Ich war Postangestellte.

Quadro 187



Sie haben recht,  
es ist Zufall.

Quadro 188



Alles Absicht? - Und wir  
wurden genau ausgesucht.

Quadro 189



Wenn jeder den Mut hätte,  
zu sagen ... - Was?

Quadro 190



Warum schickte man Sie  
hierher? - Ich weiß es nicht.

Quadro 191



Ein alter Freund meines Vaters  
hielt um mich an.

Quadro 192



Quadro 193



Sie hat ihre Jugend

Quadro 194



Unter uns? - Unter Mördern.  
Schlimmer noch!

Quadro 195





Verdammt, die kleine Heilige.  
Verdammt, der untadelige Held.

Quadro 196



Ich weiß,  
warum wir zusammen sind.

Quadro 197



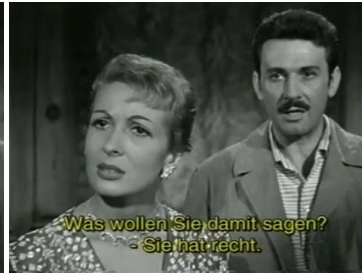
Der Kellner hat das gesagt.  
-... Niemand!

Quadro 198



Ich weiß.

Quadro 199



Was wollen Sie damit sagen?  
- Sie hat recht.

Quadro 200



Quadro 201



Jeder in einer Ecke. Sie hier,  
Sie hier, ich da. Kein Wort!

Quadro 201



Ich soll also schweigen? - Ja.  
Und wir werden gerettet sein.

Quadro 202



Quadro 203



Quadro 204



Quadro 205



Quadro 206



In der Straße  
der weißen Kutten

Quadro 207



Hatte Arbeit heut zuhauß  
Köpfen muß er Generale

Quadro 208

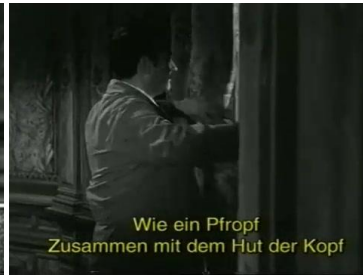


In der Straße  
der weißen Kutten

Quadro 209



Quadro 210



Quadro 211



Quadro 212



Quadro 213



Quadro 214



Quadro 215



Quadro 216



Quadro 217



Quadro 218



Quadro 219



Quadro 220



Quadro 221



Quadro 222



Quadro 223



Quadro 224





Ich konnte ihm noch  
die Augen schließen.

Quadro 225



Da bin ich anderer Meinung.  
- Das erstaunt mich nicht.

Quadro 226



Unsere heimlichen Treffen?  
- Viele unserer Freunde.

Quadro 227



Er hatte die Adressen  
von uns allen. Außer dieser.

Quadro 228



Du hast ihn immer schon  
gehaßt. - Nicht einmal das.

Quadro 229



Er war kein Feigling!  
Ihr könntet ihn doch!

Quadro 230



Ihr habt mir vertraut, als ich  
lebte, warum jetzt nicht mehr?

Quadro 231



Für das Angebot  
weiterzuleben ...

Quadro 232



Die zwölf Kugeln haben auch  
keine Spuren hinterlassen.

Quadro 233



Er ist tot.

Quadro 234



Ihr Schweine!  
Ich habe das redigiert.

Quadro 235



Quadro 236



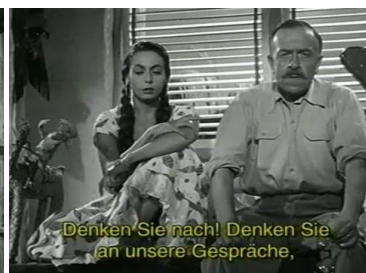
Wir stimmen ab.  
Wer dafür ist, hebt die Hand.

Quadro 237



Henrik!

Quadro 238



Denken Sie nach! Denken Sie  
an unsere Gespräche,

Quadro 239



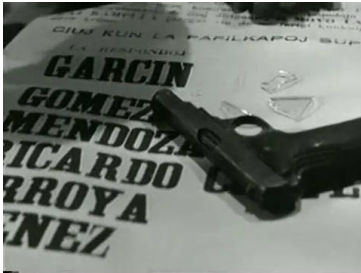
Quadro 240



Quadro 241



Quadro 242



Quadro 243



Quadro 244



Quadro 245



Quadro 246



Quadro 247



Quadro 248



Quadro 249



Quadro 250



Quadro 251



Quadro 252



Quadro 253



Quadro 254





Ich führe dir die Hand.  
So ist es gut.

Quadro 255



Er antwortet nicht. - Schwören!  
Sie, daß es gut ist?

Quadro 256



Vor allem Postangestellte.  
Was hast du da auf der Wange?

Quadro 257



Da ist kein Pickel. Wenn aber  
der Spiegel zu lügen anfinge

Quadro 258



Seien Sie nett.  
- Sagst du zu mir?

Quadro 259



Sie haben gewonnen!

Quadro 260



Ja, auch wenn ich mir noch  
so sehr die Ohren zuhalte.

Quadro 261



Verzeihung. - Sie Flegel!  
- Sie sollten doch schweigen!

Quadro 262



Quadro 263



Quadro 264



Wenn wir allein wären, würde  
sie mich nie so behandeln.

Quadro 265



Ich will meine Hölle wählen,  
Sie mit offenen Augen ansehen.

Quadro 266



Doch man darf  
nicht zuviel verlangen.

Quadro 267



Quadro 268



Quadro 269



Quadro 270



Quadro 271



Quadro 272



Quadro 273



Quadro 274



Quadro 275



Quadro 276



Quadro 277



Quadro 278



Quadro 279



Quadro 280



Quadro 281



Quadro 282



Quadro 283



Quadro 284





Florence!

Quadro 285



Frauen sind  
nicht sehr verlässlich.

Quadro 286



Quadro 287



Verzeihen Sie. - Ich freue  
mich. Ich bin entzückt.

Quadro 288



Quadro 289



Roger, der sich umbrachte.

Quadro 290



Warum hättest du Angst?  
- Deinetwegen!

Quadro 291



Die Tür ist verschlossen.

Quadro 292



Sie könnten höflich sein,  
ich bin eine Frau.

Quadro 293



Quadro 294



Er war bestimmt arm.  
- War er arm?

Quadro 295



Dann kam er  
und flehte dich an.

Quadro 296



Sie sind auf dem Holzweg.  
Er wollte mir ein Kind machen.

Quadro 297



Nein. Das Kind kam trotzdem.  
Ich ging in die Schweiz.

Quadro 298



Roger war bei mir. Er war  
froh, eine Tochter zu haben.

Quadro 299



Roger schrie:  
"Estelle, ich flehe dich an!"

Quadro 300



Dahach tat er, was er wollte.  
- Eine Kugel durch den Kopf..

Quadro 301



Hier fließen keine Tränen.  
- Wie ich Sie hasse!

Quadro 302



Es ist heiß. Oh, Verzeihung.  
- Sie können jetzt ablegen.

Quadro 303



Sei mir nicht böse.  
- Ich bin Ihnen nicht böse

Quadro 304



Quadro 305



etwas Freundschaft, Mitleid  
füreinander aufzubringen.

Quadro 306



Ich bin keine läufige Hündin.

Quadro 307



Hören Sie nicht die Musik?  
Ich kenne diese Melodie.

Quadro 308



Quadro 309



Quadro 310



Unser Tanzlokal. Du wolltest  
nie ohne mich dahin gehen.

Quadro 311



Warum siehst du  
ihn so an, Olga?

Quadro 312



Und du?  
- Warum tanzt sie noch?

Quadro 313



- Liebst du ihn? - Er ist 18.  
Ich fresse keine Kinder.

Quadro 314





Versuch, ihn zu berühren.

Quadro 315



Ich sehe dein zerzaustes Haar,  
dein aufgelöstes Gesicht.

Quadro 316



Das ist unanständig.  
Schneller!

Quadro 317



Quadro 318



Quadro 319



Sie wissen, ich bin ein Mist-  
stück. Denk an mich, Pierre.

Quadro 320



bin ich nur halb hier,  
bin ich nur halb schuldig.

Quadro 321



Quadro 322



Sie wollten aber  
nicht hierher.

Quadro 323



Sie war so klar, so rein.

Quadro 324



Quadro 325



Wissen Sie, was Sie  
in der Schweiz gemacht hat?

Quadro 326



Sie ertränkte ihr Kind, das  
sie von Roger hatte, im See.

Quadro 327



Das hat jetzt  
keine Bedeutung mehr.

Quadro 328



Wollen wir tanzen?

Quadro 329



Quadro 330



Sie kann ihn jetzt behalten.

Quadro 331



Quadro 332



Ich will sie nicht mehr sehen.  
- Die Vorhänge sind zugezogen.

Quadro 333



Nie Durst, nie Hunger,  
nie mehr irgendwas!

Quadro 334



Unmöglich. Das ist nun mal so.

Quadro 335



Ich werde gleich wahnsinnig!

Quadro 336



Viele hätten nichts dagegen,  
hier durchzudrehen.

Quadro 337



Einige Worte  
werden hier nicht gern gehört.

Quadro 338



Quadro 339



Sehen Sie,  
auch ihre Polka ist jetzt tot.

Quadro 340



Was tun die jetzt? - Die  
leben. Sie zählen nicht mehr.

Quadro 341



Quadro 342



Quadro 343



Wenden Sie sich an sie.  
- Gehen Sie nicht weg!

Quadro 344





Quadro 345

Ich bin nicht häßlich, aber  
hat sich wegen mir umgebracht.



Quadro 346

Wenigstens den Tisch,  
die Bronzefigur oder das Sofa.



Quadro 347

Sie redet wie die Huren!  
- Wenden Sie sich an sie.



Quadro 348

Ich werde dich  
pausenlos ansehen.



Quadro 349



Quadro 350

Lassen Sie mich los!



Quadro 351

Das werden Sie mir büßen,  
Garcin!



Quadro 352

Das könnte jeder sein.  
Ich bin eben zufällig da.



Quadro 353

Ich werde zerstreut sein,  
andere Dinge im Kopf haben.



Quadro 354

Auf den Bauch!  
Nur weil er ein Mann ist!



Quadro 355

Ich werde dich nicht lieben.  
Ich kenne dich zu genau.



Quadro 356

Garcin!



Quadro 357

Ich zog mich vor der Zofe aus.  
- Lassen Sie sie!



Quadro 358

Sie hätten beide  
nur ruhig zu sein brauchen.



Quadro 359

Ich bin da, und ich lasse euch  
nicht aus den Augen.



Quadro 360



Quadro 361



Die Frau eines Hingeschieten.

Quadro 362



Endlich darf sie unglücklich sein, soviel sie will.

Quadro 363



Quadro 364



Und den anderen, trägt sie den?

Quadro 365



Dieser Hut ...

Quadro 366



Wen denn? - Rosita, sie ist immer noch da!

Quadro 367



Quadro 368



Quadro 369



Quadro 370



Quadro 371



Narrin! Du hast eine Nummer zu klein geholt!

Quadro 372



Das sollte 39 heißen. Du bist zu dumm, um Schuhe zu kaufen.

Quadro 373



Quadro 374





Er liebte dich.

Quadro 375



Ich habe seine Fotos,  
seine Jacke

Quadro 376



Ich habe ihn nicht geliebt.  
Er war ein Schwächling.

Quadro 377



Sieh, was ich  
mit deinem Garcin mache!

Quadro 378



Das mache ich damit ...

Quadro 379



Quadro 380



Ich liebte Ihre Haut.  
- Das kann ich gut verstehen.

Quadro 381



Leider nicht.  
Das ist längst vorbei.

Quadro 382



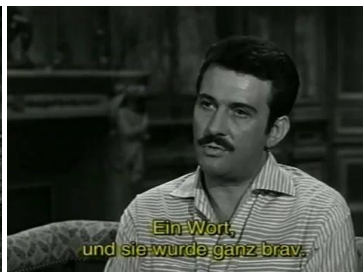
Dann gehe ich. Alles in  
Ordnung? Sie verstehen sich?

Quadro 383



Verstehen Sie,  
warum ich hier bin?

Quadro 384



Ein Wort,  
und sie wurde ganz brav.

Quadro 385



Quadro 386



Ihre großen Augen.

Quadro 387



Sie brachte mir und Rosita  
das Frühstück ans Bett.

Quadro 388



Ihre Freunde! - Ich habe sie  
nicht verraten.

Quadro 389



Quadro 390



Quadro 391



Quadro 392



Quadro 393



Quadro 394



Quadro 395



Quadro 396



Quadro 397



Quadro 398



Quadro 399



Quadro 400



Quadro 401



Quadro 402



Quadro 403



Quadro 404





Quadro 405



Quadro 406



Quadro 407



Quadro 408

- Besser als Zement entladen.  
- Oder Krieg führen.



Quadro 409

Wäre es immer so, dann wäre es  
fast ein Vergnügen.



Quadro 410

Er brüllte.  
- Er wollte nicht sterben.



Quadro 411

Ja, es gibt richtige Memmen.



Quadro 412

Diese Kerle schämen sich für  
Sie. - Das beweist gar nichts.



Quadro 413

Anständig.  
- Trotzdem ist er tot.



Quadro 414

Ich mag deine Augen.  
- Sieh einer an!



Quadro 415



Quadro 416

Garcin, sehen Sie. Sie haben  
noch viel Zeit zum Schmusen.



Quadro 417

Ich will nicht mehr.  
- Sie haben Angst, mein Güter.



Quadro 418



Quadro 419



Quadro 420



Quadro 421



Quadro 422



Quadro 423



Quadro 424



Quadro 425



Quadro 426



Quadro 427



Quadro 428



Quadro 429



Quadro 430



Quadro 431



Quadro 432



Quadro 433



Quadro 434

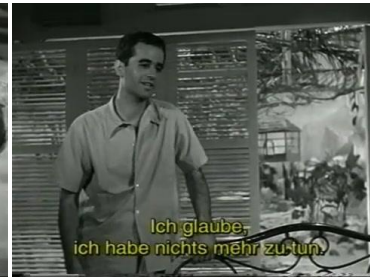




Quadro 435



Quadro 436



Quadro 437



Quadro 438



Quadro 439



Quadro 440



Quadro 441



Quadro 442



Quadro 443



Quadro 444



Quadro 445



Quadro 446



Quadro 447



Quadro 448



Quadro 449



Er ist hingerissen.

Quadro 450



Es ist aus.

Quadro 451



Sie werden schon aufmachen.

Quadro 452



Geh weg! Du widerst mich  
mehr an als die da!

Quadro 453



Aufmachen! - Ich kann nicht  
mit ihr bleiben!

Quadro 454



Bist du nicht zufrieden?  
Bald sind wir unter Frauen.

Quadro 455



Aufmachen!

Quadro 456



Machen Sie auf!

Quadro 457



Nun, Garcin, gehen Sie doch.  
Mutig, aber nicht tollkühn.

Quadro 458



Ich weiß nicht, wohin das  
führt, aber es ist weit.

Quadro 459



Wer von uns? Zum Tottachen.  
Wir sind unzertrennlich.

Quadro 460



Garcin, hilf mir!  
- Laß los!

Quadro 461



Quadro 462



Warum?  
- Ich kann sie auch auflassen.

Quadro 463



Quadro 464





Sehen Sie, Sie brauchen sich keine Sorgen mehr zu machen.

Quadro 465



Jetzt gibt es nur noch Ruhe. Das Schauspiel ist aus!

Quadro 466



Schrecklich.

Quadro 467



Stellen wir das doch wieder an seinen Platz.

Quadro 468



Quadro 469



Quadro 470



Quadro 471



Man kommt und geht, endlos. In diesem Haus ist Ordnung.

Quadro 472



Quadro 473



Ich will dich überzeugen. Da unten sind sie mit mir fertig.

Quadro 474



Nicht mal mehr ein Feigling. Ines, wir sind allein.

Quadro 475



Das wird nicht leicht sein. Ich bin hartnäckig.

Quadro 476



Mir war Geld und Liebe egal. Ich wollte ein Mann sein.

Quadro 477



Das Pferd ist durchgegangen. Komm, verlier nicht den Mut.

Quadro 478



Du bist ein Feigling, weil ich es will. Ich will es!

Quadro 479



Quadro 480



Quadro 481



Quadro 482



Quadro 483



Quadro 484



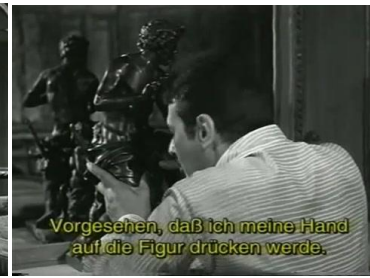
Quadro 485



Quadro 486



Quadro 487



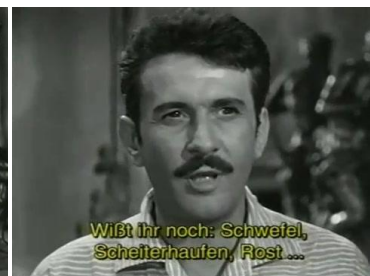
Quadro 488



Quadro 489



Quadro 490



Quadro 491



Quadro 492



Quadro 493



Quadro 494



Quadro 495



Quadro 496



Also, machen wir weiter.

Quadro 497



Quadro 498



Quadro 499



ANEXO II

QUADROS DE IMAGENS DO FILME A NAVALHA NA CARNE, DE BRAZ CHEDIAK (1969)





























Quadro 396

Quadro 397

Quadro 398

Quadro 399

Quadro 400



Quadro 401



Quadro 402



Quadro 403



Quadro 404



Quadro 405



Quadro 406



Quadro 407



Quadro 408



Quadro 409



Quadro 410



Quadro 411



Quadro 412



Quadro 413



Quadro 414



Quadro 415



Quadro 416



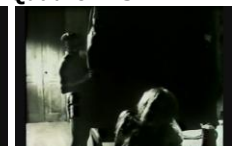
Quadro 417



Quadro 418



Quadro 419



Quadro 420



Quadro 421



Quadro 422



Quadro 423



Quadro 424



Quadro 425



Quadro 426



Quadro 427



Quadro 428



Quadro 429



Quadro 430



Quadro 431



Quadro 432



Quadro 433



Quadro 434



Quadro 435



Quadro 436



Quadro 437



Quadro 438



Quadro 439



Quadro 440



Quadro 441



Quadro 442



Quadro 443



Quadro 444



Quadro 445





Quadro 446

Quadro 447

Quadro 448

Quadro 449

Quadro 450



Quadro 451



Quadro 452



Quadro 453



Quadro 454



Quadro 455



Quadro 456



Quadro 457



Quadro 458



Quadro 459



Quadro 460



Quadro 461



Quadro 462



Quadro 463



Quadro 464



Quadro 465



Quadro 466



Quadro 467



Quadro 468



Quadro 469



Quadro 470



Quadro 471



Quadro 472



Quadro 473



Quadro 474



Quadro 475



Quadro 476



Quadro 477



Quadro 478



Quadro 479



Quadro 480



Quadro 481



Quadro 482



Quadro 483



Quadro 484



Quadro 485



Quadro 486



Quadro 487



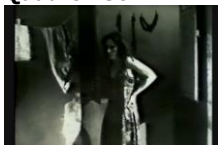
Quadro 488



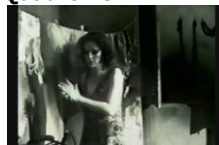
Quadro 489



Quadro 490



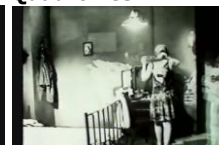
Quadro 491



Quadro 492



Quadro 493



Quadro 494



Quadro 495









Quadro 546

Quadro 547

Quadro 548

Quadro 549

Quadro 550



Quadro 551

Quadro 552

Quadro 553

Quadro 554

Quadro 555



Quadro 556

Quadro 557

Quadro 558

Quadro 559

Quadro 560



Quadro 561

Quadro 562

Quadro 563

Quadro 564

Quadro 565



Quadro 566

Quadro 567

Quadro 568

Quadro 569

Quadro 570



Quadro 571

Quadro 572

Quadro 573

Quadro 574

Quadro 575



Quadro 576

Quadro 577

Quadro 578

Quadro 579

Quadro 580



Quadro 581

Quadro 582

Quadro 583

Quadro 584

Quadro 585



Quadro 586

Quadro 587

Quadro 588

Quadro 589

Quadro 590



Quadro 591

Quadro 592

Quadro 593

Quadro 594

Quadro 595









**Quadro 646**

**Quadro 647**

**Quadro 648**

**Quadro 649**

**Quadro 650**



**Quadro 651**



**Quadro 652**



**Quadro 653**



**Quadro 654**



**Quadro 655**



**Quadro 656**



**Quadro 657**



**Quadro 658**



**Quadro 659**



**Quadro 660**



**Quadro 661**



**Quadro 662**



**Quadro 663**



**Quadro 664**



**Quadro 665**



**Quadro 666**



**Quadro 667**



**Quadro 668**



**Quadro 669**



**Quadro 670**



**Quadro 671**



**Quadro 672**



**Quadro 673**



**Quadro 674**



**Quadro 675**



**Quadro 676**



**Quadro 677**



**Quadro 678**



**Quadro 679**



**Quadro 680**



**Quadro 681**



**Quadro 682**



**Quadro 683**



**Quadro 684**



**Quadro 685**



**Quadro 686**



**Quadro 687**



**Quadro 688**



**Quadro 689**



**Quadro 690**



**Quadro 691**



**Quadro 692**



**Quadro 693**



**Quadro 694**



**Quadro 695**































