

Guilherme Natan de Jesus Mergulhão¹
Virginia Maria Schabbach²

Resumo

Esta pesquisa investiga o processo de adaptação dramatúrgica e encenação da peça *Navalha na carne*, escrita por Plínio Marcos em 1967 e remontada em 2023. Apresentamos um breve estudo sobre as personagens plinianas e os debates sociais em torno da dramaturgia, além de salientar uma etapa importante da montagem de *Navalha na carne* em questão: o entendimento da violência arquitetada pelo autor. São compreendidos, aqui, não apenas os impactos dessa violência para o desenvolvimento narrativo das personagens, mas também como a violência do escrito pliniano influenciou os estágios de adaptações dramatúrgicas e criações cênicas. O trabalho busca contribuir, sobretudo, para o debate sobre os tensionamentos e os novos significados que a cena teatral contemporânea pode gerar ao encenar dramaturgias do século passado, cujas temáticas ainda ressoam em questões sociais de opressão na atualidade.

Palavras-chave: Direção; Dramaturgia; *Navalha na carne*.

Abstract

This research investigates the process of dramaturgical adaptation and staging of the play *Navalha na carne*, written by Plínio Marcos in 1967 and restaged in 2023. We present a brief study of Plínio Marcos's characters and the social debates surrounding his dramaturgy, while emphasizing an important stage in the production of *Navalha na carne* highlighted: the understanding of the violence architected by the author. What is considered here are not only the impacts of this violence on the narrative development of the characters, but also the ways in which the violence of Marcos' writing influenced the stages of dramaturgical adaptations and scenic creations. The work seeks to contribute, above all, to the debate on the tensions and new meanings that contemporary theater can generate when staging dramaturgies of the past century, whose themes still resonate with social issues of oppression today.

Keywords: Directing; Dramaturgy; *Navalha na carne*.

¹ Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem experiência nas áreas de direção teatral, atuação, palhaçaria e Pedagogia do Teatro. Pesquisa processos de encenação e identidades de gênero e sexualidades na educação. E-mail: guilhermergulhao@gmail.com.

² Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no curso de Licenciatura em Teatro, atuando nas seguintes áreas: curadoria, gestão e produção teatral, dramaturgia, processos criativos e modos de subjetivação no contemporâneo. E-mail: virginia.schabbach@ufpe.br.

Cartografia das cicatrizes

O verbo dilacerar, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2025), significa “rasgar com força, despedaçar, lacerar”. Essa temática, à primeira vista um tanto sanguinolenta, foi a que escolhemos para intitular e, de certa forma, guiar esta escrita que envolve o processo de encenação da peça *Navalha na carne*, de Plínio Marcos. Acreditamos que é a palavra que melhor se relaciona com os significados pessoais dados à dramaturgia e a esta experiência em encenação.

O contato inicial do encenador com a dramaturgia em questão se deu ainda em contextos de experimentos teatrais pandêmicos: o chamado para representar a violência pliniana foi ouvido durante uma leitura virtual da peça, na qual ele participava como ator. Posteriormente, no final do ano seguinte, dentro da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o espetáculo teve o espaço curricular e pedagógico para ser montado na disciplina Laboratório de Encenação.³

Durante o período de montagem, ao longo de aproximadamente seis meses, dedicamos-nos à afiação daquela lâmina. Sentindo sua textura gelada e brilhante. Por vezes, tendo medo. Montar um espetáculo cuja característica mais marcante são as agressões entre as personagens era um desafio. Mal sabíamos como abordar esse tópico. Quais marcações seriam feitas? Como levar uma pulsão agressiva tão forte para a sala de ensaio? Por que outra dramaturgia sequer era considerada para ser encenada? “Não é tragédia não saber o que se está fazendo e não ter todas as respostas. Mas a paixão e o entusiasmo por algo o conduzirão pela incerteza” (Bogart, 2011, p. 63).

O encenador recordou-se, então, do seu eu do passado, lendo via Google Meet as falas plinianas e imaginando a riqueza cênica que poderia emergir daquelas frases. Ali, houve paixão e entusiasmo! Foi preciso confiar na intuição artística e seguir. Mesmo com medo dos cortes, seguir. Como Cecília Salles defende, a pulsão criadora, a vontade inicial de produzir arte, é por vezes a principal motivação do artista ao longo do seu percurso criativo (Salles, 2011).

Tivemos, dentro do processo, a parceria de Iza Karina, Gabriel Machado e Otto Maia, os atores que convidamos para contemplar conosco o fio da lâmina. Juntos, e somente juntos, pudemos manusear a arma branca. Em abril de 2023, *Navalha na carne*,

³ O componente curricular tem como objetivo exercitar nos estudantes as experimentações de processos de montagem teatral, cujas direções são assinadas pelos próprios alunos. Na época, os trabalhos eram orientados pela Profª. Drª. Virgínia Maria Schabbach.

uma livre adaptação da obra de Plínio Marcos, estreou no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE. Após a estreia, a peça seguiu sendo apresentada em outras ocasiões, como eventos universitários e festivais de teatro no Recife. O processo de montagem resultou, também, em outras pesquisas científicas sobre o campo da encenação e do dramaturgismo.

Figura 1 - Gabriel Machado, em cima, e Otto Maia, embaixo, em cena de *Navalha na carne*



Foto: Felipe Duarte (2023).

Foi um corte fundo. Dolorido, mas prazeroso. Após o contato com o público, questionamo-nos: o que representam aqueles personagens? “Dilacerar”. Quais os debates sociais que a dramaturgia e esta encenação específica levantam? “Rasgar com força, despedaçar, lacerar”. Como podemos (re)aproximar uma dramaturgia escrita há cinquenta anos aos temas e estéticas que o teatro contemporâneo produz? Quais as motivações das escolhas cênicas e dramatúrgicas do diretor no espetáculo? Quais são os impactos de um processo de encenação para professores de Teatro em formação? “Rasgar com força, despedaçar, lacerar”. Dirigir um espetáculo é uma experiência sádica? “DILACERAR”.

Portanto, com essas perguntas em mente, neste artigo escolhemos enfocar a temática que consideramos mais pulsante na encenação: a correspondência à violência proposta pelo dramaturgo. Destacamos duas seções: a primeira propõe um breve estudo

sobre as personagens de *Navalha na carne*, suas relações de poder, os discursos por trás das tantas agressões no texto e quais problemáticas sociais pensamos que a dramaturgia põe em debate; a segunda seção, por sua vez, evoca mais ativamente a dramaturgia do espetáculo criada a partir dos tensionamentos gerados pela obra de Plínio Marcos. Nela, investigamos como um encenador ainda jovem enxerga a violência suscitada pelo autor em seu escrito do século passado. Como esse universo, afiado e fatal, atravessou os envolvidos no processo e foi levado para a sala de ensaio em um contexto contemporâneo? Por fim, também abordamos as adaptações feitas coletivamente no processo de encenação, suas importâncias e quais questionamentos elas podem provocar.

A forja de uma lâmina bem afiada

“Quem vai querer ver uma peça com uma prostituta, um cafetão e uma boneca?”
(Mendes, 2009, p. 159).

Plínio Marcos nasceu em Santos, São Paulo, em 1935. Ao longo de sua vida, o autor escreveu dezenas de espetáculos, mas os que mais se popularizaram tinham um ponto em comum: retratavam a vida daqueles que viviam à margem da sociedade. Essas vivências, como as dramaturgias do santista evidenciavam, eram imbuídas de agressões dos mais diversos tipos. As peças escritas pelo autor, especialmente as suas de maior reconhecimento, contêm inúmeros xingamentos, assim como rubricas de golpes, espancamentos e, até mesmo, assassinatos. A violência, física e verbal, era para Plínio uma potente linguagem (Araújo, 2015). Foi com *Navalha na carne*, escrita em 1967, que o autor recebeu maior destaque por sua violenta poética.

Navalha na carne nos apresenta algumas horas na vida de um casal. Neusa Sueli, prostituta que após retornar de uma exaustiva noite de trabalho, encontra seu namorado, Vado, no quarto de pensão onde os dois residem. O homem imediatamente bate e xinga a companheira por acreditar que ela não deixou dinheiro para ele se divertir e beber, como de costume. Ela nega as acusações e os dois concluem que Veludo, o camareiro gay da pensão, pode tê-los roubado. Neusa o chama e Vado o agride com diversos insultos homofóbicos. “A partir desse fato [o furto do dinheiro], todos são envolvidos numa relação de tensão psicológica e violência gratuita” (Araújo, 2015, p. 40).

Pressionado e sendo ameaçado de morte, Veludo confessa ter furtado o dinheiro para comprar maconha e pagar por favores sexuais. Vado, viciado na droga, exige que Veludo a entregue, desenrolando um tenso jogo de poder entre ele e o homossexual. Após a saída de Veludo, Neusa Sueli se vê vítima da violência psicológica de Vado, que ataca sua autoestima com insultos crueis. No desfecho, ele a abandona, deixando-a sem resposta sobre seu retorno.

Navalha na carne é um escrito brasileiro que traz à cena existências subumanas e marginalizadas. Não existem tipificações concretas de mocinhos ou vilões na narrativa: apenas figuras que sobrevivem em meio à brutalidade imposta pela sociedade e, paradoxalmente, por eles mesmos. Uma realidade afiada. Todos cheios de cicatrizes.

Vado é aquele que representa o agressor principal de todo o texto, assumindo uma postura truculenta e opressora. Seus costumes, suas falas, seus gestos, suas vontades e suas motivações compõem o que Siqueira (2006), apoiado nas ideias de Trevisan (1998), chama de crise da masculinidade, salientada por Plínio Marcos na relação do cafetão com as demais personagens da peça. Os autores traçam que esse estilo de vida masculino, aliado à opressão, está relacionado ao “fardo de ser homem, com obrigação de ter coragem sempre, mostrar-se durão, enfrentar o mundo através da força” (Trevisan, 1998, p. 14).

Décio de Almeida Prado levantou, após assistir à primeira montagem da peça, uma atemporal reflexão, que pode ser dirigida não apenas para o *Vadinho* escrito por Plínio, mas para todos os homens que corriqueiramente reproduzem os mesmos comportamentos: “se ele não explorasse, não agredisse, se não jogasse [...] o jogo do gato e do rato, se não provasse a sua preeminência, deixaria simplesmente de existir” (Prado, 1987, p. 217). Os homens são vampiros. Se todos parassem de fazer alguém sangrar, sucumbiriam.

Explicações mais rizomáticas⁴ sobre esse fenômeno do comportamento masculino podem ser encontradas nos escritos de Teresa de Lauretis (1987), que denomina como tecnologias de gênero todo os hábitos culturais que nos são despejados, mesmo que inconscientemente, graças à genitália com que nascemos: vagina ou pênis.⁵ Vado, então,

⁴ A expressão, segundo Deleuze e Guattari (1995), está ligada à ideia do rizoma: um tipo de estrutura botânica subterrânea que se estende horizontalmente para diversos lados, sem ter necessariamente um centro delimitado. Isso significa, então, que um pensamento rizomático é aquele que não segue a linearidade, mas sim busca abraçar diferentes perspectivas e vieses do pensar. Compreendemos, assim, que pensar rizomaticamente é ampliar o olhar para a possibilidade de várias explicações para uma mesma situação ou assunto.

⁵ A autora afirma: “as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados,

por ser um homem, um *macho*, por ter um *pau*, entende que sua hipotética superioridade não pode ser ameaçada. Ele é quem sempre deve dar a palavra final, sem ser contrariado. É ele quem sempre almeja manusear a lâmina: “aquele que supostamente representa o poder e o controle diante de todas as situações” (Araújo, 2015, p. 41).

Contudo, Plínio nos mostra algumas rachaduras na feição masculinizada do personagem, especialmente quando ele entra em conflito com Veludo. O camareiro da pensão, um homem gay afeminado, diferentemente de Vado, representa alguém que orgulhosamente foge do contrato social da masculinidade. “Veludo não esconde sua identidade sexual e é com essa identidade que ele interage socialmente” (Siqueira, 2006, p. 224). A personagem, para a época que o espetáculo foi escrito, anos 1960, é um grande escândalo: um homossexual *espalhafatoso* que não tem medo de podar seu linguajar e sua existência. O estilo de vida subversivo de Veludo rompe com as tecnologias de gênero adotadas por Vado e, também, com a norma sexo-gênero-desejo (Butler, 2003).⁶

O fio na navalha afia-se exponencialmente quando as duas personagens masculinas brigam por um cigarro de maconha, fragmento de cena marcado por certa tensão sexual, com o cafetão assumindo o papel de dominador e o camareiro, o de dominado. Vado pede que Veludo dê um trago sem usar as mãos, em um jogo de vai e vem que remete ao sexo oral, assimilando o cigarro ao falo (Siqueira, 2006). Nesse momento, o cafetão adota um tom menos agressivo, rindo e demonstrando prazer na interação. Há quem possa defender, graças às atitudes de Vado e ao discurso velado por trás delas, que existem indícios de desejos homoeróticos por Veludo, embora isso não fique claro nos escritos do autor.

Marcos, ainda explorando a relação conflitante entre dois corpos masculinos, um convergente e outro divergente das normas discursivas do que é “ser homem”, borra as linhas da violência e do desejo sexual. As faíscas entre o cafetão e o camareiro tornam-se cada vez mais proeminentes, em cenas que misturam tapas, xingamentos e desejos sádicos. A agressão torna-se parte do prazer entre aquelas personagens, por meio de uma

formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (Lauretis, 1987, p. 211).

⁶ Segundo Judith Butler (2003), os indivíduos são culturalmente incentivados a seguir um padrão de sexo-gênero-desejo, no qual pênis e vagina (sexo) determinam não apenas identificações masculinas e femininas (gênero), mas também a atração pela genitália oposta (desejo). Vado, aparentemente, se encaixa nessa norma, enquanto Veludo, ao rejeitar padrões heterossexuais, rompe com essa estrutura.

dinâmica relacional dúbia. Não se sabe ao certo se Vado nutre, de fato, desejo por Veludo. Tampouco pode-se afirmar que o homossexual cede às agressões do cafetão por prazer ou somente para manipulá-lo, almejando escapar do quarto com vida.

Já Neusa Sueli, a personagem feminina do texto, é construída com tridimensionalidade pelo autor. Em um primeiro momento, fica clara sua submissão a Vado. Mesmo sendo constantemente xingada e agredida, sua dependência emocional a impede de romper completamente com o ciclo de violência e de dar um basta naquela relação abusiva. Em diversos momentos, ela luta para manter sua autoestima e resistir ao abuso constante. Sueli enfrenta a exploração de um sistema que a reduz a um corpo descartável, ao mesmo tempo em que busca algum resquício de poder e dignidade.

A dramaturgia revela mais aspectos psicológicos de Neusa Sueli quando ela e Vado ficam a sós, explicitando a verdadeira dimensão do relacionamento dos dois. Ele a destroça psicologicamente, diminuindo sua aparência e sua capacidade de existir sem ele. Neusa, já despedaçada pela vida e farta de tantos cortes, implora por migalhas de afeto, em um retrato cruel da violência doméstica e do esgotamento mental frente aos abusos masculinos delineados pelo autor:

NEUSA SUELI - [...] A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desfarrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (Marcos, 2003, p. 164).

A navalha que ela carrega simboliza sua única arma de defesa. É o objeto que lhe confere um mínimo controle sobre a própria vida. Ela, inclusive, não hesita em ameaçar aqueles ao seu redor com a arma branca:

NEUSA SUELI - É teimoso como uma mula. Vou te ajudar a lembrar. (*apanha uma navalha na bolsa.*) Vou te arrancar os olhos! (*Aproxima a navalha do rosto de Veludo*) (Marcos, 2003, p. 150).

Entende-se que, à primeira vista, Neusa Sueli não tem medo de utilizar-se da violência para conseguir o que precisa: seja a sua autodefesa ou a sua vingança. Mesmo sendo constantemente colocada em um lugar de submissão e pequenez pelo seu

companheiro, ela se mostra capaz de virar o jogo. Neusa, entretanto, apenas ameaça. Parece latir, mas não morder. No escrito pliniano, ela nunca enfia a navalha na carne. Nunca dilacera. No fim, Vado a abandona, deixando-a sozinha no quarto escuro, com a incerteza de seu retorno e a dor da sua própria existência. Só ela e a navalha. Nada mais.

Navalha na carne se estrutura a partir de um ciclo vicioso de violência e degradação, no qual os personagens se ferem não apenas física, mas psicologicamente. Plínio Marcos apresenta um retrato impiedoso da marginalidade, cujos indivíduos são aprisionados por um sistema que os opõe e, ao mesmo tempo, os faz reproduzir essa opressão entre si. Araújo (2015) defende que os três estão cegos. Não enxergam que estão todos no mesmo barco e precisam, juntos, remar. Ao invés disso, a prostituta, o cafetão e a boneca se envolvem em um jogo letal de disputa por poder:

Em muitos momentos, o prazer das personagens está em ver o outro sofrer, evidente demonstração do desgaste do contrato social na trama estabelecida por Plínio Marcos. Falta às suas personagens consciência da situação na qual estão imersas e que as levaria a notar a si próprias como algozes, fonte de todo o ódio canalizado (Araújo, 2015, p. 76).

Lendo a dramaturgia pela primeira vez, percebendo a textura gélida e lisa daquela lâmina, o encenador não pôde deixar de se impressionar com a brutalidade expressa pelas palavras plinianas. “*Navalha na carne* fere mesmo [...] A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão crudo miséria humana como essa de Plínio” (Magaldi, 1967, s/p⁷ apud Mendes, 2009, p. 169).

Era necessário, então, perfurar. Os envolvidos no processo de montagem imaginavam, a todo momento, possíveis marcações, disposições de cenário ou atmosferas cênicas que a dramaturgia evocava nos seus imaginários. Como escreveu Anne Bogart (2011), o espetáculo os perseguiu. Atingiu as suas pessoalidades e as suas aspirações. “Sei que a peça me tocou quando as questões agem e provocam ideais e associações pessoais — quando ela me assombra” (Bogart, 2011, p. 29). E serem assombrados por aquela navalha foi uma experiência única nas formações como artistas-docentes.

⁷ MAGALDI, Sábato. *Navalha na Carne fere mesmo* – como toda verdade lançada com indiscutível talento artístico. *O Estado de S. Paulo*, 12 set. 1967.

Coragem. É hora de perfurar uma artéria

Doeu. Seguimos em frente. No início, tivemos dúvidas. Incertezas. Não esperávamos que tanto sangue fosse sair. Demoramos para entender o que estávamos fazendo naquela sala de ensaio. Somente depois de vários encontros, percebemos: essa dramaturgia é sobre violência. Ponto. Não estamos tratando apenas de prostituição ou de machismo ou de agressão doméstica ou de homofobia. *Navalha na carne* trata, sobretudo, de expor a situação de subumanidade, regada por extrema violência, na qual as três personagens estão inseridas. Deveríamos amarrar algo acima da ferida. Precisávamos estancá-la.

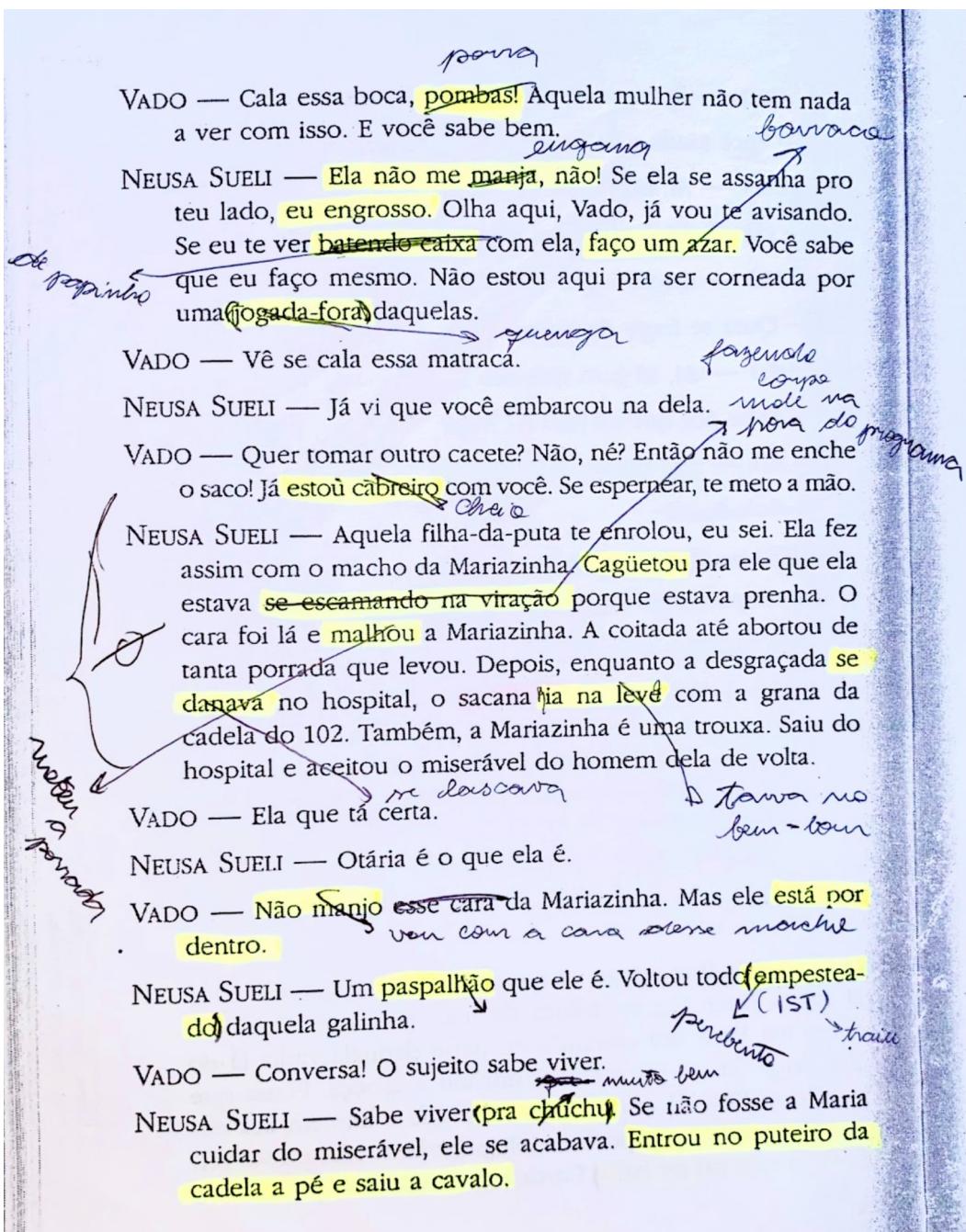
Desde o início, pela direção objetivar uma encenação associada aos preceitos do teatro realista (Pavis, 2008), foi diagnosticada a necessidade de lapidar a cena para que aquela violência, tão importante para o texto, de fato parecesse real. Essa era uma das grandes preocupações: como representar a violência proposta pelo dramaturgo com qualidade cênica? A resposta para esse questionamento norteador não veio cedo.

Nossos primeiros ensaios foram turbulentos, principalmente pelas dificuldades observadas durante as leituras iniciais da peça. Apertamos com força, tentando minimizar a vazão. O elenco teve dificuldades com ritmo, compreensão e conexão com as falas, resultando em performances enrijecidas. A falta de domínio do texto impediu a mediação essencial entre a palavra do dramaturgo e o corpo do ator, como analisam Torres Neto (2021) e Stanislavski (2017), que alertam para o perigo de uma atuação mecânica e sem essência, no caso de interpretações vinculadas à estética do realismo. O sangue parou?

Buscando driblar essa dificuldade, foram tecidas adaptações dramatúrgicas no texto de Plínio, aproximando o linguajar das personagens, que originalmente é repleto de gírias sudestinas, à realidade linguística do Nordeste, especialmente do Recife. A “puta” de São Paulo virou a “rapariga” daqui. O “te encho a lata de alegria” virou o nosso “te dou um cacete”. Por que o sangue parou? Assim, foi realizado um trabalho de dramaturgismo,⁸ para preservar a compreensão da essência pliniana, a sua linguagem violenta, tanto para os atores quanto para o público. Vamos ter que enfiar esta faca em nossos corpos novamente.

⁸ Entendemos o conceito de dramaturgismo com base nas definições de Koudela (2015) no *Léxico de pedagogia do teatro*. A autora define que dramaturgista é o profissional teatral responsável por preparar o texto para o palco, fazendo adaptações, preparando novas versões ou traduzindo escritos para a cena. “A função mais valiosa do dramaturgista é ajudar a criar novo material” (Koudela, 2015, p. 57).

Figura 2 - Rabiscos sugerindo adaptações das gírias em *Navalha na Carne*



Fonte: Arquivo pessoal do encenador (2023).

Além disso, a mutação do dialeto em *Navalha na carne* tem uma justificativa política, não apenas linguística. Se Neusa, Vado e Veludo falam como nossos vizinhos ou conhecidos, naturalmente há uma maior conexão entre a narrativa proposta e o público que a assiste. Para a nossa encenação, queríamos que a plateia se aproximasse emocionalmente da atuação e compreendesse que os abusos do espetáculo podem acontecer em quaisquer lugares, até mesmo onde moramos. Sendo assim, tecemos um novo olhar sobre a dramaturgia. Pensamos que essa violência não é apenas um caso

situado, mas uma engenharia de poder que atua em diferentes corpos. Evidenciamos uma vazão sanguínea onipresente.

A última e mais substancial adaptação dramatúrgica gerada na encenação foi a alteração do desfecho originalmente escrito por Plínio Marcos. Está doendo de novo, mas seguimos. Os atores e o diretor desejavam ver Neusa Sueli escapar da situação de passividade, subserviência e dependência à qual ela está acorrentada no final da peça:

VADO – Não complica. Larga o ferro e está tudo legal.
(Neusa Sueli deixa cair no chão a navalha que segurava.)

VELUDO – Assim. Bonitinha. É gamada em mim, pra quê fazer guerra?
(Vado aproxima-se de Neusa Sueli, que está sentada na cama. Vado começa a acariciá-la, enquanto disfarçadamente, retira a chave da porta que estava no seio de Neusa Sueli. Em poder da chave, ele se encaminha pra porta, abre-a e sai. Neusa Sueli, quando percebe que Vado saiu, corre até a porta e grita.)

NEUSA SUELTI – Vado!... Vado!... Você vai voltar?... Você vai voltar?...
(Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.) (Marcos, 2003, p. 169).

A encenação buscava denunciar, entre tantas coisas, a opressão feminina em *Navalha na carne* por meio da vivência de Sueli. Embora ela não fosse totalmente passiva às agressões, seu desfecho ainda remetia à submissão, algo que nos incomodava. Neusa Sueli precisava reagir, calar Vado, vingar-se. Dane-se o sanduíche! O sangue volta a jorrar.

A nossa versão do desfecho da peça tateava um discurso mais alinhado a um teatro de protagonismo feminino, como disserta Flávia Hiroki (2017) ao destacar a importância de diálogos feministas na cena teatral, criticando narrativas como *Navalha na carne*, que reforçam a passividade da mulher diante de um sujeito masculino ativo. Manter o desfecho de 1967 seria, então, perpetuar essa estrutura. Por isso, foi proposto um novo final: farta das violências sofridas, após repetir “chega” dezenas de vezes, Neusa Sueli impede Vado de sair e, com a navalha em mãos, parece forçá-lo a ter relações sexuais com ela. No entanto, antes do coito iniciar, ela o mata com a lâmina, cravando-a no peito do companheiro. Blackout. Neusa Sueli enfiou, finalmente, a navalha na carne. Bem-vinda ao clube, amiga. Eis o final proposto pelo trabalho de dramaturgia:

Vado: Olha! Que velha pelancuda! Puta nojenta, pelancuda e velha! Velha! Velha! Velha!

[Neusa Sueli dá um forte tapa no rosto de Vado. Pausa. Vado se recompõe e avança para cima dela com fúria. Neusa Sueli vai até sua bolsa e, rapidamente, pega a navalha. Tensão. Vado estende as mãos tentando acalmar Neusa Sueli]

Vado: Brincadeira de mau gosto, Sueli. Solta isso!

Neusa Sueli: [Apontando a navalha para Vado] Eu disse ‘chega’, Vado! Agora quem vai mandar aqui sou eu!

[Pausa. Neusa Sueli analisa Vado de cima a baixo]

Neusa Sueli: Tira esse short.

[Vado fica sem entender]

Neusa Sueli: Vai! Tira. A. Porra. Do. Short.

[Vado tira o short, ficando nu]

Vado: [Tentando acalmar Neusa Sueli] Calma, Sueli! Tudo tu leva a sério. Não aguenta uma brincadeirinha. Eu tava tirando onda, meu amor. Sabe que às vezes eu gosto de invocar você... Não sabe brincar mais não?

Neusa Sueli: Sei. Sei brincar sim. E agora a gente vai brincar bem gostoso. Não é meu cafetão? Não é bancado por mim? Pois, então, agora a gente vai trepar.

Vado: Tá caducando?

Neusa Sueli: E vai ter que ser gostoso!

Vado: Neusa Sueli...

Neusa Sueli: Posso ser velha, puta, nojenta, acabada, pelancuda, mas você vai me comer! E vai me fazer gozar!

Vado: Você tá louca, Sueli, meu amor?

Neusa Sueli: Tô. Tô louca de tesão por você! Me come gostoso, Vado. Vai. Come sua puta.

[Neusa Sueli empurra Vado na cama e, em seguida, sobe em cima dele, deixando a navalha em cima do criado-mudo. Ela apaga o abajur e tira o sutiã. Pouco tempo depois, pega a navalha de volta e golpeia Vado. **Blackout.**] (Navalha na Carne, dramaturgismo do encenador, 2023).

Figura 3 - Neusa Sueli ameaça Vado com a navalha



Foto: Felipe Duarte (2023).

Figura 4 - Neusa Sueli golpeia Vado com a navalha



Foto: Lucas Carneiro (2023).

Bogart (2011) nos dá alicerce para a reprodução de um desfecho reimaginado, ao afirmar que um espetáculo relevante cria questões que perduram no tempo. Para nós, a questão mais urgente era conceder a Neusa Sueli o direito de calar, de uma vez por todas, Vado. O “basta” de Sueli representava o de inúmeras mulheres que sofrem os mesmos abusos. Essa escolha foi uma tentativa de reagir à opressão masculina presente tanto no texto quanto na realidade, a exemplo do que defende Bandeira (2019) sobre a persistência da violência de gênero no Brasil, que sofre mutações, mas não deixa de existir:

Pela abundância de atos recorrentes de violência, percebe-se que a ordem tradicional se ressignifica permanentemente, remodelando os padrões e os valores sexistas, porém, sem os eliminar. Logo, não há **ruptura** significativa nas estruturas antigas, as que ordenam e regem as hierarquias e os papéis femininos e masculinos na esfera familiar (Bandeira, 2019, p. 301, grifo dos autores).

O trabalho usou a mais afiada ferramenta de Plínio, a representação da violência, para **romper**. Para traçar um desfecho que considerávamos mais satisfatório para aquela narrativa, revestida com temáticas tão truculentas e ainda existentes. Uma resolução que

se alinhava àquilo que queríamos dizer enquanto grupo que encenava na contemporaneidade uma dramaturgia concebida no século passado: é hora de reverter a opressão. Desrespeitamos mesmo.⁹

Compreendemos que Neusa Sueli terminar sozinha, clamando por Vado, pode causar certa revolta, como nos causou. Talvez fosse esse o objetivo do autor. Nos tempos atuais, nossos corpos criadores moveram-se em direção ao tensionamento daquela dramaturgia. Esse movimento não foi, entretanto, planejado. Foi algo construído com espontaneidade frente à leitura e apreensão do escrito pliniano. A violência nos chamava. A lâmina nos chamava. E ela chama, também, os espectadores.

Por que o público aplaudiu de forma efusiva o desfecho proposto por nós? Por que a plateia gostou tanto de ver Neusa Sueli assassinando Vado? Claro, é satisfatório assistir à prostituta se vingando da figura que tanto a maltratou, mas ainda se trata de um assassinato. Um crime que foi aplaudido de pé. Acredita-se que a poética pliniana, a *poiésis* da violência, instaurou-se também no público. Todos somos tocados e afetados pelas vivências daquelas personagens. Todos somos fisgados por aquela lâmina. Por isso, banaliza-se o violentar, tão comum à rotina dos três. No final, que mal faz ela matá-lo? Ele mereceu. Já está na hora de devolvermos na mesma moeda? É tempo de fazê-los sangrar?

Outras tentativas de corresponder à violência pliniana são encontradas nas escolhas estéticas do espetáculo, a exemplo da sua espacialidade. Desde as concepções iniciais da peça, a contemplação da lâmina, o encenador imaginava um ambiente intimista: o público muito próximo dos atores, como se fossem eles as paredes daquele quarto, imundas pelo sangue respingado. Assim, adotamos um palco em formato de arena, com os espectadores posicionados ao redor da cena, e estreamos a peça em uma sala de aula teórica da universidade. Afastamos carteiras, birôs e móveis para enfiar a navalha na carne.

O público era capaz de enxergar com clareza o suor, de sentir a respiração, de espantar-se com as agressões. Tudo colaborava para que o impacto da dramaturgia pliniana fosse maior. A grande proximidade da plateia com os atores salientou, assim, o aspecto mais crucial e basilar da nossa encenação: a interpretação. Sem performances sólidas e bem trabalhadas, a violência do texto não tocaria as pessoas de maneira efetiva.

⁹ Após algumas apresentações da nossa versão de *Navalha na carne* em diferentes espaços e teatros, o espetáculo foi proibido pelos detentores dos direitos autorais de Plínio Marcos de se apresentar outras vezes, principalmente pelas alterações na narrativa primeiramente pensada pelo autor.

Tivemos, sempre, um olhar atento para o tensionamento cênico, para a relação entre os atores e para a fisicalidade das marcações de violência. A obra de Plínio Marcos demanda visceralidade, intensidade e uma compreensão profunda das relações de poder em cena. Para garantir que essa potência fosse traduzida para o palco, foi desenvolvido um processo que aliava a construção de uma consciência corporal aguçada, o fortalecimento dos laços entre os atores e um rigoroso ensaio das dinâmicas de violência.

Desde os primeiros encontros, trabalhamos com a importância da tensão para a cena. Assim como nós, aquelas personagens estão temerosas por segurar a lâmina. Para que esse estágio tensionado fosse compreendido, os intérpretes precisavam se distensionar completamente. Distensionar na sala de ensaio para tensionar no palco. Rasgar a pele para suturar e rasgar de novo para suturar e rasgar de novo para suturar e rasgar de novo. O simples ato de se manter em silêncio, de sustentar o olhar ou de ajustar a respiração ao ritmo das emoções potencializava o drama sem a necessidade de exageros. Para atingirmos a confiança de sustentar a energia (Barba; Savarese, 1995)¹⁰ da cena, de corresponder à violência pliniana, exploramos na sala de ensaio diferentes exercícios de relaxamento, confiança, aterrramento do corpo e contato físico.

Sabíamos que a relação pessoal entre os três atores precisava ser trabalhada para que a dinâmica entre Neusa Sueli, Vado e Veludo fosse fluida. A intimidade e a hostilidade deveriam coexistir e, para isso, foram promovidas práticas de aproximação gradual, nas quais os atores eram encorajados a reconhecer e respeitar o espaço do outro. Atividades de espelhamento corporal, danças conjuntas e improvisação sem palavras permitiram que eles criassem vínculos, sentissem conforto em dividir o espaço e desenvolvessem uma escuta cênica apurada. Para criarmos violência em cena, precisávamos nos amar fora dela.

As várias marcações de agressão ao longo da peça foram tratadas com precisão e responsabilidade. A brutalidade de Plínio Marcos precisava ser evocada, mas sem colocar os atores em risco. Para isso, coreografamos cuidadosamente cada gesto de violência, garantindo movimentos críveis sem comprometer a segurança dos intérpretes. O *timing* e o controle de força foram minuciosamente ajustados, sempre priorizando o cuidado físico

¹⁰ Os estudiosos da Antropologia Teatral afirmam que “etimologicamente, energia significa ‘estar em ação, em trabalho’” (Barba; Savarese, 1995, p. 10). Entende-se, então, que essa palavra tão repetida nos ensaios, “energia”, está relacionada à ampla consciência corporal. Estar sempre atento ao corpo e à cena. Estar confiante nas ações e falas da personagem. Trazer a postura e a força necessária para determinada fala ou gesto.

e emocional do elenco. A escuta grupal foi essencial, permitindo que os atores orientassem a melhor forma de execução das agressões cênicas sem causar dor. Como destaca Salles (2011), a maturidade artística se fortalece graças ao trabalho coletivo.

Figura 5 - Momento de aquecimento antes de apresentação de *Navalha na carne*



Foto: Lucas Carneiro (2023).

O respeito à poética violenta de Plínio Marcos foi um compromisso essencial do nosso experimento cênico. A brutalidade não era gratuita. Ela era um reflexo das relações de poder e da marginalização que a peça denuncia. Dessa forma, priorizamos que a violência fosse explorada em todas as suas camadas: na agressão verbal e psicológica, no jogo de humilhação entre os personagens e na fisicalidade que os corpos desenhavam em cena. O resultado foi uma encenação em que a dor, a submissão e a resistência se misturavam, proporcionando um mergulho no universo marginalizado de *Navalha na carne*. Oferecendo uma deliciosa lâmina para que o público pudesse, assim como nós, se dilacerar.

Foi fatal. Ainda bem!

Escolher uma dramaturgia para ser posta em cena é apanhar uma navalha com as mãos. Convidar um elenco para interpretar os personagens é colocar a arma branca próxima do nosso peito. Iniciar o processo de ensaios é, com toda a força, cravar a navalha em nosso coração. Lidar com as turbulências da criação teatral e as especificidades da montagem é rasgar nosso torso, expor nossos tecidos musculares e fazer nosso sangue jorrar aos litros. Observar os frutos da estreia e a culminância do trabalho em cena é esbaldar-se no líquido rubro, esfoliar-se com o odor de ferro e sorrir em meio a um corpo tomado pela vermelhidão. Escrever pesquisa sobre esse suicídio é reconhecer que essa lâmina, que dilacera, é ciência. É um saber que merece ser registrado.

As reflexões desenvolvidas ao longo deste artigo evidenciam como a violência presente na dramaturgia de Plínio Marcos não apenas impacta as personagens de *Navalha na carne*, mas também se expande para o processo de encenação e para os debates socioculturais suscitados pela obra. Através da análise das relações de poder, dos discursos embutidos nas interações violentas e das escolhas estéticas na adaptação e direção da peça, buscou-se compreender de que maneira essa violência pode ser trabalhada na cena contemporânea sem perder seu impacto crítico.

A experiência de montagem se mostrou como uma jornada de enfrentamento artístico e pessoal para os envolvidos, na qual a relação com a obra foi sendo ressignificada a cada ensaio. A proposta de adaptação dramatúrgica, especialmente na revisão do desfecho, demonstrou como o dramaturgismo e a direção teatral podem dialogar criticamente com um texto já tão conhecido pelo teatro nacional, conferindo-lhe novas camadas interpretativas e ampliando sua relevância para o público. A mudança no final, ao conferir a Neusa Sueli uma resolução drasticamente distinta daquela escrita por Plínio Marcos, exemplificou como a arte teatral pode ser um espaço de revisão e ressignificação de discursos. O teatro é, na verdade, o espaço perfeito para dilacerar.

Por fim, o processo de encenação de *Navalha na carne* reforça a necessidade de um olhar atento e cuidadoso para as formas como a violência é representada e recebida pelo público. O teatro, como espaço de confronto e reflexão, permite não apenas expor as feridas sociais, mas também propor novas perspectivas sobre elas. Pensamos, pois, que este é o papel da encenação na contemporaneidade. Não existem dramaturgias repetitivas

ou “batidas”. O que existem, sempre, são possibilidades de comunicar novos discursos frente a tópicos já conhecidos pelos espectadores e fazedores de teatro.

Referências

ARAÚJO, Gessé Almeida. **A violência na obra de Plínio Marcos: Barrella e Navalha na carne**. Salvador: EDUFBA, 2015.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Unicamp, 1995.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Trad. Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DICIONÁRIO Houaiss de Língua Portuguesa. Verbete “dilacerar”. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 05 set. 2025.

HIROKI, Flávia Leme. **Teatro feminista e identidades de gênero**: reflexões de uma atriz sobre o(s) feminismo(s) na Cena Teatral. Orientador: Jorge Luiz Schroeder. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Persepctiva, 2015.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: LAURETIS, Teresa de. **Tecnologias de gênero**. Bloomington, ID: Indiana University Press, 1987.

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos - Coleção Melhor Teatro**. São Paulo: Global Editora, 2003.

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

NAVALHA na carne. Dramaturgismo de Guilherme Mergulhão sobre a peça homônima de Plínio Marcos. Texto para encenação de espetáculo teatral não publicado. Arquivo pessoal do encenador. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. Orientadora: Maria da Piedade Moreira de Sá. 2006. 323 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

TORRES NETO, Walter Lima. **Introdução à direção teatral**. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só: a crise do masculino**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Submetido em: 29 set. 2025

Aprovado em: 15 nov. 2025