VIRILIDADE, HOMOEROTISMO E VIOLÊNCIA EM *O ABAJUR LILÁS*, DE PLÍNIO MARCOS

O ABAJUR LILÁS BY PLÍNIO MARCOS: MALE VIRILITY, HOMOEROTICISM AND VIOLENCE

Agnaldo Rodrigues da Silva[1]
Dimas Evangelista Barbosa Junior[2]

RESUMO: O objetivo do presente artigo é investigar como os textos dramáticos *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) e *O abajur lilás* (1969), do dramaturgo santista Plínio Marcos de Barros, articulam esteticamente o tema da virilidade com a violência, com enfoque na análise da terceira obra do *corpus*. Pretendemos demonstrar que os traços de homoerotismo, empregados na construção de alguns antagonistas, constituem-se numa maneira de relativizar e satirizar o poder, uma vez que as representações homoeróticas são permeadas por estereótipos pejorativos. Apoiamos o desenvolvimento desse raciocínio nas ideias acerca da hegemonia masculina (Pierre Bourdieu); na "Dialética da marginalidade" (João Cézar de Castro Rocha) e nas críticas de Sábato Magaldi e Paulo Roberto Vieira de Melo sobre a obra do autor santista.
Palavras-chave: Moderno teatro brasileiro. Plínio Marcos. Virilidade. Violência. Representação estereotipada.

Introdução

"Rebola! Rebola, filho da puta!"
(MARCOS, 2003, p. 133)

Segundo o teatrólogo Sábato Magaldi (2001), Plínio Marcos é um dos responsáveis pela mudança de paradigma no teatro nacional dos anos 1960 e 1970. Sendo um dos precursores na representação da marginalidade em palcos brasileiros, suas peças surgiram com propósitos explícitos de denúncia, não apenas social, mas também direcionada ao âmbito existencial dos indivíduos excluídos. Os seres habitantes das suas obras são marcados pelo signo da violência. E, no intento de extravasar essa dor, eles o fazem de uma maneira um tanto irônica: projetam a raiva no Outro, em semelhante condição marginalizada. Esse mecanismo de defesa é esteticamente construído por duelos verbais e agressões físicas entre os poucos personagens que integram suas cenas, mergulhadas num paroxismo abissal de mútua degradação.

O dramaturgo santista se comporta como um genuíno subversivo nos seus textos de ficção e de intervenção social. Basta citar uma de suas mais famosas peças-paródia, *Verde que te quero verde* (1968), na qual militares que são confundidos com macacos fazem da obra uma zombaria tão explícita que, se o assunto em questão não fosse tão sério (Ditatura Militar de 1964), o riso se tornaria poderoso instrumento na destruição do poder, desestruturando-o

[1] Pós-doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professor na Cadeira de Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade do Estado de Mato Grosso desde 1997 e membro do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres-MT. *E-mail*: agnaldosilva2001@uol.com.br

[2] Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* de Tangará da Serra. *E-mail:* cba18junior@hotmail.com

Revista Literatura em Debate, v. 10, n. 18, p. 4-12, ago. 2016. Recebido em: 03 mar. 2016. Aceito em: 10 jun. 2016.

mediante a uma atmosfera cômica que tenderia ao carnavalesco. Contudo, o clima tenso dos enredos plinianos, amenizado apenas com pequenas passagens de escárnio, invalidaria a ideia de carnavalização, a qual comporta um aspecto positivo de renovação por meio do grotesco e do abandono das normas que regem a vida cotidiana, para adquirir uma ambiguidade que aproximaria os indivíduos no que possuem de mais humano, sob o clima festivo. Contrariando essa noção, o elemento grotesco, nas obras plinianas, é aspecto negativo, pois nada tem de renovador, separando as personagens e as levando à ruína, sob um clima tenso de frustração.

Quando interpretadas sob a perspectiva histórica, suas primeiras obras tendem a adquirir caráter de denúncia dos problemas dos pobres e das pessoas estigmatizadas pela condição sexual, pelo ofício que praticam ou pelos crimes que cometeram. Outra especificidade dessas obras é o tratamento restrito ao universo marginal, de modo que suas personagens não mantêm contato, em cena, com personagens de esferas econômica e moralmente mais elevadas, sendo estas apenas citadas. Rejeitando qualquer possibilidade de união, ou coletividade, suas personagens não têm consciência de classe, e nem visão mais abrangente da realidade que os circunda. Por essa questão, os antagonistas são tão vítimas quantos os protagonistas, já que todos são peças manipuladas por um sistema maior cujo representante permanece desconhecido, assim como a burocracia sem rosto de *O processo*, de Franz Kafka.

Numa leitura das três obras que constituem o *corpus* de nossa pesquisa, encontramos traços que aproximam a caracterização de algumas personagens antagonistas. Mencionemos o sadismo (que nos remete aos torturadores nos porões da ditadura), presente em Vado (*Navalha na carne*), Paco (*Dois perdidos numa noite suja*) e Osvaldo (*O abajur lilás*); a busca incessante pelo poder absoluto (base do regime autoritário) em Giro (*O abajur lilás*), Vado e Célia (*O abajur lilás*); e o narcisismo (inerente ao caráter centrípeto das ditaduras, fechadas nos seus próprios valores) em Paco, Giro, Leninha (*O abajur lilás*), Vado e Veludo (*Navalha na carne*).

Diante desses personagens corrompidos e talhados pela crueldade há uma questão interessante que aparece nas três obras: o traço de homoerotismo que é aplicado à configuração dos personagens representantes do centro na margem. Não é à toa o fato de que eles são homens, uma vez que a hegemonia do poder masculino está inconscientemente enraizada na nossa cultura ocidental. Assim como, também, não é por acaso que essas criaturas não desejem serem equiparadas a uma mulher. Exceto Giro, de *O abajur lilás*, único personagem homoeroticamente assumido. Contudo, ele não exerce o poder sozinho, pois necessita da ajuda do sádico Osvaldo, que representa a virilidade, nas tarefas diárias "masculinas" e para impor respeito mediante a agressão, já que o cáften não conseguiria enfrentar, sozinho, as prostitutas da obra; muito menos exigir respeito ou impor o medo, uma vez que sua condição é ridicularizada:

(Entra Célia. Vê Giro no quarto e começa a rir.)
GIRO – Qual é a graça?
CÉLIA – A tua cara de bicha velha é um sarro.
GIRO – Nojenta!
CÉLIA – Veadão, veadão, veadão!
GIRO – Vamos acertar as contas.
CÉLIA – Já ou agora?
GIRO – Quanto tu fez?
CÉLIA – Seis michês.
GIRO – Tu não quer nada mesmo.
CÉLIA – Deu pras pingas, tá bom.
GIRO – Pra mim, não.
CÉLIA – Tu acha pouco?
GIRO – Acho.
CÉLIA – Então vá à merda antes que eu me esqueça. Só tenho uma xoxota.
GIRO – Bebe como uma vaca, depois não aguenta o repuxo. A Dilma fez oito. E tu, que tem a biela larga, seis.
CÉLIA – Ela é ela.
GIRO – E tu é tu.
CÉLIA – Que puta bicha bidu! (MARCOS, 2003, p.)

O tom satírico/agressivo que paira nesse fragmento é quebrado pela seriedade trágica da cena final em que as prostitutas são submetidas a torturas físicas. Ao contrário de Giro; Paco, Tonho e Vado se enfurecem quando são chamados de "bixa", "Boneca do Negrão" etc. ou sentem-se ridicularizados quando o outro lhe aponta algum traço que remeta ao comportamento convencionalmente concebido como feminino. Sociologicamente, o medo do feminino é explicado por Pierre Bourdieu (2012), em sua tese *A dominação masculina*. Uma das razões desse medo é a ideia pré-concebida de que, numa sociedade de hegemonia masculina, a mulher tem destino social negativo em relação ao homem que tem destino social positivo. O sociólogo investiga como ocorre o processo que naturaliza a dominação masculina sobre a feminina, tendo em vista que a divisão entre homens e mulheres são construções sociais, fundamentadas em oposições binárias, que classificam o primeiro grupo com características positivas e o segundo com características negativas, contrapostas e complementares, tais como alto-baixo, seco-úmido, reto-curvo etc. Esse esquema de pensamento visa à construção social dos corpos. Tal sistema ideológico é incorporado ou somatizado na sociedade, pois encontra justificativas das diferenças nos traços biológicos.

Partindo dessas afirmações, consideramos que as obras *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) e *O abajur lilás* (1968) nos ofereça um trabalho de reflexão sobre a ligação da violência com a virilidade frustrada de alguns personagens que representam o poder, mais especificamente Paco, Tonho, Vado e Osvaldo. Fugindo de qualquer traço da feminilidade (arbitrariamente construída), esses personagens têm de provar, a todo o momento, a eficácia de sua virilidade.

O poder se configura, em *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*, na forma da hegemonia masculina que os personagens Vado, Tonho e Paco encarnam. Quando acometidos pelas imposições do ideal masculino, acabam se frustrando por não alcançarem a plenitude desse ideal e terminam por descontar suas frustrações no Outro. Em Vado, os elementos da sua heterossexualidade são relativizados no contato com o homossexual Veludo, e, inteligentemente, interceptados por Neusa Sueli. Nas três obras de nossa pesquisa, ocorre uma desconstrução do poder por meio do riso: em *Navalha na carne*, Veludo ri de Vado; em *O abajur lilás*, quem o faz é a personagem Célia.

Apesar da violência, a virilidade frustrada e o medo do feminino aparecerem nas três obras; em *Dois perdidos numa noite suja* essas características ficam mais evidentes. Uma frase dita por Paco confirma essa constatação: "Homem macho por muito menos desgraça um". Aqui, o personagem argumenta que o homem deve honrar seu papel social mediante a violência até nas ocasiões mais banais. Nessa obra, o riso desaparece do plano da ação para ser instrumento de tortura, trata-se mais de um riso sinistro com que Tonho se vinga de Paco, no final da peça, configurando a vingança do "otário", como diria Paulo Lins, em *Cidade de deus*, contra o malandro. Tonho, que em toda a peça fora humilhado e importunado por Paco, agora reverte o jogo:

> TONHO – Acabou sua malandragem. Bota essa droga na orelha!
> PACO – Poxa, Tonho... Isso é sacanagem.
> *(Tonho encosta o revólver na testa de Paco.)*
> TONHO – Não conversa e faz o que eu mando.
> *(Paco põe o brinco.)*
> TONHO – Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado?
> *(Paco anda.)*
> TONHO – Rebola! Rebola, filho da puta!
> *(Paco anda rebolando. Está quase chorando.)*
> TONHO – Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria.
> *(Paco ri. A sua risada mais parece choro.)*
> TONHO – *(Sem rir.)* Estou cagando de rir de você, bicha louca! (MARCOS, 2003, p. 133)

Demos atenção à maneira como Tonho tortura Paco antes de assassiná-lo: ele pede que o outro use utensílios femininos e caminhe com trejeitos que remetessem a um estereótipo de homossexual, já que Tonho lhe ofendia constantemente com o apelido "Boneca do Negrão". Contudo, a vingança do marginal permanece nas fronteiras do submundo marginalizado, não alcançando os perpetuadores das injustiças, tais como o malandro que na peça é o personagem Negrão. Mesmo que Negrão trapaceie Tonho, ele continua impune dos seus crimes, que são pagos por Paco, outra vítima do sistema, assim como Tonho. Uma vez que os marginais, na obra

pliniana, são invadidos pelo discurso do dominador, identificando-se com ele acreditam que, se exercerem domínio sobre o Outro na semelhante condição, não se constituirão mais como dominados. As personagens de Plínio Marcos que representam o poder alimentam essa ilusão que, por sua vez, apenas escamoteia o sentimento de exclusão, sem que a condição de excluído, estigmatizado ou indigno seja combatida.

Representações depreciativas de si mesmo: Um espelho deformado

> "É bundeiro, sem-vergonha, porco e tudo. É veado".
> (MARCOS, 2003, p. 187).

Em *O abajur lilás*, Giro representa a personagem mais elaborada da peça. Com contornos identitários de valores de oposição, de personagem redonda, com densidade psicológica apurada. Por meio das suas falas, percebemos que ele sente o estigma da sua condição e, apesar de assumi-la, não mantém uma postura de defesa dela, antes concorda com os estereótipos que outros personagens lhe dirigem. Assim, longe de afigurar um conflito moral, ele admite a sua diferença, concebendo-a como um desvio de conduta e orgulhando-se disso. Essa personagem adota uma atitude individualista, visto que não conta com o apoio de ninguém: "Eu quero que tu, a Célia, todo mundo vá à merda" (MARCOS, 2003, p. 185). Em algumas passagens da sua fala, quando menciona a si próprio, nota-se que tenta compensar as devassidões, que acredita fazer parte da sua orientação sexual, com atributos dignos de admiração. Isso é visível especialmente por meio do emprego frequente da conjunção adversativa (**mas**): "Sou puto, nojento e tudo mais. **Mas** não preciso de ninguém. [...] Sou veado, **mas** não sou bunda-mole" (grifo nosso, MARCOS, 2003, p. 185). "Sou bicha, **mas** tenho esse mocó. [...] Sou veado, **mas** sempre tive o que essas cadelas nunca tiveram". (MARCOS, 2003, p. 221). (grifo nosso).

Célia, em uma briga com Giro, afirma que a imundície faz parte do caráter dele, visto que "é bundeiro, sem-vergonha, porco e tudo. É veado" (MARCOS, 2003, p. 187). Esse horror ao homossexual é intenso em muitas obras de Plínio Marcos. Segundo Vieira de Melo (2012, p. 25),

> Em todos os casos há um inegável desprezo pela figura do homossexual e, mesmo que uma personagem não seja, xingá-lo de tal é um insulto imenso, a ponto de alijá-lo, diferenciá-lo, espezinhá-lo, humilhá-lo, fazê-lo descer alguns degraus numa escada de valores negativos, de maneira que o outro, homossexual de fato ou de xingamento,

> assemelhe-se com qualquer coisa menos conosco, ou, melhor dizendo, com eles, habitantes de um mundo sórdido (2012, p. 25).

Em *Dois perdidos numa noite suja* (1966), a suspeição da heterossexualidade alheia torna-se ofensa capaz de saturar a tolerância e provocar o assassinato. Em *Navalha na carne* (1967), o perfil subversivo do homossexual é explorado por uma linguagem ambígua, com a qual Veludo manipula a situação, de maneira a brincar com as fraquezas de Vado e a expressar um falso masoquismo para deixar entrever um sentido dúbio de tensão homoerótica e perversão, afigurando-se como um intruso que traz o caos, tal qual a serpente no paraíso. Em *Barrela* (1958), é a personagem Bereco quem adota contorno homofóbico, tanto que não admite que ocorram relações sexuais na cela onde estão presos ele e outros detentos. Apesar disso, Bereco consente que os carcerários abusem de um recém-presidiário. Nessas obras, o ser humano que sinta atração por outro do mesmo sexo é representado, sobretudo, como alguém de caráter questionável e facilmente manipulável, devido a sua "inata" frivolidade:

> GIRO – [...] Eu fiquei vivo depois que conheci a Madame Bebete. A sacana se fingia de francesa. Os trouxas preferiam. Francesa estava na moda. Ela, que era viva, enganava. Mas o que contava era na cama. Era de tudo. De tudo, como dever ser uma puta.
> DILMA – Uma puta nojenta e sem-calça. Sou mulher da vida, mas tenho moral. Comigo é aqui. Se o freguês quiser outros babados, mando falar com tu mesmo, que é bicha. (MARCOS, 2003, p. 182).

Porque Giro contravém ao que é socialmente estabelecido, torna-se, perante as prostitutas, imoral e transgressor. Esse comportamento pejorativo se torna mais acentuado quando o julgamento é emitido de uma personagem que representa àqueles que supostamente se constituiriam como um transvio da conduta moral. Arremessando toda a aversão que recebe da sociedade nas prostitutas, o personagem insufla na mente de Dilma a possibilidade do filho dela se tornar homossexual, para provoca-la, já que tem consciência de que a prostituta concebe tal condição sexual como uma degradação que nenhuma virtude seria capaz de superar:

> GIRO – Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode sair bicha. *(Ri nervoso.)* Tu tem nojo de veado, né? Tu deve ter nojo de mim. Eu sei. Tu me engole porque depende do meu mocó. Só por isso. Se tu pudesse, tu me expulsava daqui agora mesmo. Eu sei que tu, a Célia, os homens lá debaixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. Todo mundo. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim (MARCOS, 2003, p. 185).

Quando Giro afirma que a prostituta só o suporta por causa do prostíbulo, há nitidamente o discurso do poder. O cáften utiliza a homofobia de Dilma para chantageá-la. Ele fala que a mulher, na condição de prostituta, não é capaz de proteger seu filho, porque tal ofício lhe roubaria o tempo necessário para os cuidados maternos. Então, mesmo que ela o deixe sob os cuidados de outrem, jamais o protegeriam como ela o faria. Assim, o cáften argumenta que a criança ficaria vulnerável e sujeita a abusos. Dilma, sofrendo com a ofensa de Giro, indigna-se: "Nojento! Meu filho ainda é nenê". Giro zomba do sentimento materno dela: "Então, é de pequeno que se torce o pepino". Dilma se desespera: "Para com essa arenga, Giro! Para, pelo amor de Deus!" Giro defende a ideia da impossibilidade de conciliar a identidade materna com a de meretriz, atrelando o abuso sexual ao homoerotismo: "Só estou falando. Disso eu entendo. Se eu não entender de veadagem, vou entender do quê? E filho de puta sempre vira veado. *(Giro ri.)*" (MARCOS, 2003, p. 189). Percebe-se, nesse fragmento, o discurso Determinista contido nas falas de Giro. Ideias do Século XIX que preconizavam o "meio" a "raça" e o "momento" como fatores determinantes na constituição social do sujeito:

> Se tu pega uma invertida, o que ia ser do teu filho? Me conta. Quem ia cuidar dele? O asilo? E os gorgotas dos asilos? Hein? Os fanchonas dos asilos? Os guardas dos asilos são todos uns papacus. Eu fiquei bicha no asilo. Não foi o guarda. Foi um garoto grande que me pegou. Gamei. Vai ser assim com teu filho. Ele vai ser veado. Veado como eu. Logo como eu, que tu tem raiva, nojo e tudo (MARCOS, 2003, p.222-223).

Apesar dessa confissão de Giro servir mais como estratégia de persuasão para que Dilma denuncie o culpado dos objetos quebrados no quarto do prostíbulo, a maneira banal com que ele trata desse assunto, dá a sua fala um tom de desumana insensibilidade, pois a personagem aborda com naturalidade sua iniciação sexual precocemente infligida, sem expressar verbalmente mínimo traumatismo pelo defloramento forçado. O problema do abuso pode ocorrer em instituições como orfanatos, onde crianças são abandonadas e acabam iniciando a vida sexual da maneira mais cruel e precoce. Esse traço não é novo no universo das letras em solo brasileiro. Em nossa historiografia literária, temos *O ateneu*, de Raul Pompéia, como representante do Realismo/Naturalismo, o qual retrata esses aspectos num colégio interno para meninos.

Outra característica inerente à configuração do homossexual em *O abajur lilás* é o masoquismo. Contudo, esse traço está sutilmente implícito quando o personagem Giro aborda o caráter austero, da personagem Osvaldo, como elemento de sedução; além disso, aquele se excita com as atitudes grotescas deste:

> LENINHA – Que Osvaldo é esse?
> GIRO – *(Com dengo.)* Um homem. Ele me ajuda. Faz a parte pesada. Arrasta móvel e... às vezes...
> LENINHA – Te dá umas garibadas?
> GIRO – Que nada!
> LENINHA – Diz pra mim. Ele é teu gorgota?
> GIRO – Não. É uma pena. Ele é bem bonito. Mas não quer saber. Nem de homem, nem de mulher.
> LENINHA – É brocha?
> GIRO – Uma pena, uma pena. Mas me ajuda bem. Às vezes, o mulherio fica muito assanhado e eu mando ele botar elas na linha. Ele gosta de bater. Ele é mau. Se uma puta cai nas mãos dele, sofre paca. Ele não tem dó. É forte e mau. Um tesão. (MARCOS, 2003, p. 206).

Por meio dos diálogos e das didascálias, pode-se notar o fascínio de Giro ao referir-se a Osvaldo. A maneira cerimoniosa com que o cáften descreve a figura dessa personagem, delineando-o com mistério e admiração confirma ainda mais a sua atração por ele. As aspas indicam uma hesitação e o fluir do pensamento que não é verbalizado. A fala interrompida de Giro é completada por Leninha na forma de pergunta, que, por sua vez, é respondida negativamente pela personagem em tom de lamento. Osvaldo é uma personagem que não manifesta afetividade nem por homem nem por mulher: "GIRO – Osvaldo, essa vaca tá folgando comigo. OSVALDO – Se acanha, piranha. Se acanha, ou te dou um cacete. GIRO – Calma, Osvaldo! Calma! Calma! Por favor, Osvaldo!" (MARCOS, 2003, p. 212-213).

Giro usa Osvaldo para ameaçar e castigar as prostitutas. Dessa maneira, os dois personagens se completam na medida em que aquele é a face suavizada do mal, e este é o rosto escancarado do sadismo. Ao final da obra, podemos dizer que a face antagonista de Giro impera, efetivando-se a previsão de uma condição cujo estereótipo não lhe daria outro caminho a não ser a perversão.

Enquanto Osvaldo é um personagem plano, caracterizado apenas pelo sadismo; Vado é esférico e possui nuances psicológicas conflitantes entre o ressentimento e a frieza emocional. A mágoa por causa da rejeição que sofre é expressa em monólogos em que a personagem desvela a tristeza (escamotada em indiferença) de ser rejeitado pela sociedade:

> GIRO – Eu sei que tu, a Célia, os homens lá de baixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. Todo mundo. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim. Inveja. Tudo inveja. Morrem de inveja de mim. Sou puto, nojento e tudo mais. Mas, não preciso de ninguém. Nem dou bola. Venho aqui como amigo. Estou só querendo levar um papo. Mas, não posso. Tu tem inveja. Não se conforma de ter que ganhar teu pão numa cama que é minha. É como o garçom que se dobra com nojo pra apanhar a gorjeta que eu deixo. E os filhos das putas todos que vivem às custas das propinas que eu dou. Eu, mais ninguém. Eles têm bronca. Mas eu quero que tu, a Célia, todo mundo vá à merda. Eu juntei dinheiro. Tenho coisas. E todos aqui nesse prédio

> dependem de mim. Todos. Os que não acreditam é só se assanharem pra ver. Sou veado, mas não sou bunda-mole. Sei viver. Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. Tenho dinheiro e posso mais que todos aqui. E tu que abra o olho. Não vou esquecer que tu me chamou de veado nojento. (MARCOS, 2003, p. 186).

Dentre as características veiculadas a essa condição sexual, temos o masoquismo, a perversão moral e a frivolidade. Ainda que a construção de Giro possa remeter ao poder e denunciar, indiretamente, o autoritarismo e a crueldade do período ditatorial brasileiro; a representação estética pejorativa da temática homossexual nos possibilita refletir acerca de alguns estereótipos ligados a essa condição sexual. E acreditamos que uma das razões que causam transtorno em mentalidades extremamente conservadoras seja o fato de que os indivíduos nessa condição "polêmica" acabam relativizando e desconstruindo os papéis sociais que, a princípio, deveriam caber aos homens e às mulheres.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the representation of virility and violence in the plays *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) and *O abajur lilás* (1969), by Plínio Marcos. We will give more focus to the third work. We intend to demonstrate that the homoerotic representation relativizes the power of antagonistic characters in these works because it is constructed of derogatory stereotypes. This research was based on the ideas of the following authors: Pierre Bourdieu, João Cezar de Castro Rocha and Paulo Vieira de Melo.

Keywords: Modern Brazilian dramaturgy. Plínio Marcos. Virility. Violence. stereotypical representation.

Referências

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

CASTRO ROCHA, João Cezar. "A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade". *Revista Ética e Cordialidade*, Santa Maria - RS, n. 2, p. 23-70, maio/2007.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos* (Coleção Melhor teatro). Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

VIEIRA DE MELO, Paulo Roberto. *Plínio Marcos*: a flor e o mal. São Paulo, 1993. 155p. Tese de doutoramento em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, 1993.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o Conceito de Marginalidade Social. In: PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações "Marginais"*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 43.