



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

ADRIANO DA SILVA DIAS

06/77612

**PLÍNIO MARCOS E A VOZ DOS QUE NÃO TEM VEZ:
UMA LEITURA DE NAVALHA NA CARNE**

MENÇÃO	
---------------	--

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Brasília
2011



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

ADRIANO DA SILVA DIAS

06/77612

Monografia em Literatura apresentada ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Vasconcelos Leal.

Brasília
2011

Em memória de meus pais e minha Sogra.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à minha esposa Ester Cleane que de forma paciente acompanhou todos os meus anos na Universidade.

Aos meus irmãos, que mesmo distantes, ainda são motivos de inspiração.

Aos grandes amigos de luta: Fábio Félix, Lorena Fernandes, Angelo Balbino, Claudiana Camelo, Thiago Carvalho, Renan Alves, Camila Inácio, Bianca Damasceno, Natália Stanzioni, Isabela Alves e Lucas Barbosa que compartilharam comigo alguns dos melhores anos da minha vida.

RESUMO

O objetivo da monografia é mostrar a importância da literatura com foco social, do ponto de vista dos personagens e o seu protagonismo na sociedade. Esse trabalho também é uma reflexão sobre o cotidiano desses personagens dentro da realidade que nos cerca.

A obra de análise será a peça *Navalha na Carne* do dramaturgo Plínio Marcos. Peça escrita em 1967 e censurada pela Ditadura Militar.

Palavras chave: *Plínio Marcos, Teatro Brasileiro, Navalha na Carne, Excluídos.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I- ANOS DE CHUMBO NO BRASIL	11
1.1. O teatro nos tempo de Chumbo	13
CAPÍTULO II – A LEITURA DO TEATRO	16
2.1. A voz dos que não tem vez	18
2.2. Os personagens	19
2.3. A linguagem da peça	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
BIBLIOGRAFIA	29
ANEXOS	30

INTRODUÇÃO

Escrever uma monografia sobre Plínio Marcos é resgatar a importância da literatura com foco social, do ponto de vista dos personagens e o seu protagonismo na sociedade. É entender como a voz dos excluídos é representada por alguém que sofreu uma forte censura.

Esse trabalho também é uma reflexão sobre o cotidiano de personagens dentro da realidade que nos cerca. Como podemos transpor ou entender o que passa uma prostituta na sociedade através da visão de quem não é uma prostituta?

Para esse entendimento estarei utilizando o texto “Vozes nas sombras” de Regina Dalcastagnè (DALCASTAGNÈ, 2008) e a sua definição de representação e legitimidade na narrativa contemporânea. Nesse artigo a autora expõe os modos de representação do outro utilizando uma divisão em três categorias: “Exótico”, “Crítico” e “De dentro”, definindo essa divisão de acordo com a linguagem e o envolvimento entre autor, narrador e personagem; a discussão interna da narrativa e da problemática de autenticidade e legitimidade, tanto sociais quanto literárias.

Seguindo essa divisão podemos notar que, do ponto de vista do exotismo, os personagens são descritos de acordo com a visão do autor reforçando a ideia que o personagem é o que o autor determina com a predominância da narração em 1ª pessoa.

No crítico expressam uma lógica social diferenciada que rejeita objetivos, valores e formas de ação naturalizadas respondendo aos fatos como protagonistas e críticos de suas ações.

Na visão de dentro, o autor compõe sua narrativa a partir da realidade em que vive, mas não significando que os personagens estão isentos de estereótipos, pelo fato do autor vivenciar a realidade dos fatos narrados.

Plínio Marcos representa os personagens, segundo essa classificação, de modo crítico, sem estereótipos e distanciamento da realidade. Apesar de parecer limitado pelo espaço ele consegue demonstrar um aspecto mais geral da sociedade no que se refere ao poder, preconceito e a exploração de um ser pelo outro.

Para analisar o trabalho de Plínio Marcos a obra escolhida é *Navalha na Carne*. Peça escrita em 1967 que significa um marco na cena teatral brasileira. Foi censurada sobre o argumento de ser antiestética e sem mérito artístico. Segundo a censura da época:

(...) há uma profusão de sequencias obscenas, torpes, anomalias e morbidez explorada na peça (...), a qual é desprovida da mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada a plateia de qualquer nível etário. (MAGALDI, 1967, s/p)

Em artigos de 1967 críticos importantes como Sábato Magaldi, Eneida de Moraes e Yan Michalski respondem, de forma enfática, à censura da peça:

(...) Afinal o que é moral e o que imoral? (...) Não uso a falsa moral. (...) O que Plínio Marcos nos dá, no seu teatro, é a vida suja, mas a vida mesmo. (MORAES, 2005 s/p).

(...) O tratamento artístico de uma situação nunca é antiestético, mas analisa em profundidade um fenômeno social. A linguagem, se fosse amenizada, falsearia a caracterização psicológica e o ambiente. (MAGALDI, 1967, s/p).

(...) Mas a nossa censura, além de outros defeitos, não admite ser fiscalizada pela opinião pública. Em resumo, mais uma demonstração de arbítrio, de vontade de chatear e de falta de respeito à cultura (...) (MICHALSKI, 1967, s/p).

Com o esforço de Tônia Carrero, que à época protagonizou o papel de Neusa Suely na peça, *Navalha na Carne* foi liberada pela censura e estreou em outubro de 1967 no Teatro Maison de France no Rio de Janeiro.

O objetivo é estudar os personagens e a sua localização social. O seu grau de exclusão e marginalização, a linguagem, o discurso, a estrutura e o papel do autor, levando-se em consideração os conceitos de Regina Dalcastagnè.

Plínio Marcos foi muito importante na cena teatral brasileira. O mais notável é que não foi um autor que saiu do espaço acadêmico. Plínio sofreu censura em regimes democráticos e ditatoriais.

Após o ano de 1968, o teatro de Plínio Marcos era sistematicamente censurado. Até mesmo *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, que já haviam sido apresentadas em diversas regiões do país, foram interditadas em todo o território nacional. Na década de 1970, Plínio Marcos era o próprio símbolo do autor perseguido pela censura. Era considerado um maldito, que incomodava a ditadura e a Censura Federal. Foi preso pelo exército sendo liberado depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da Televisão Tupi.

Em 1969, foi preso em Santos, no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição do espetáculo *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, em que trabalhava como ator. Foi transferido depois, do presídio de Santos, para o DOPS em São Paulo, de onde saiu por interferência de vários artistas e sob a tutela de Maria Della Costa. Além dessas prisões, foi detido para interrogatório em várias ocasiões.

Como suas peças foram proibidas pela censura, Plínio Marcos foi escrever romances. *Querô-uma reportagem Maldita*, publicado em 1976, ganhou o Prêmio APCA de melhor romance. Segundo o autor, produziu nesse gênero porque acreditava que não iria passar na censura na forma de teatro.

Plínio Marcos escreveu na coluna diária no jornal *Última Hora* de São Paulo onde trabalhou até 1978. Escrevia também colunas nos jornais *Diário da Noite*, *Folha de SP*, *Movimento*, *Diário Popular*, *Jornal da Orla*, entre outros. Escreveu crônicas sobre futebol na revista *Veja*, no período de 1975 a 1976, além de colaborações para outros jornais e revistas. Escrevia contos, reportagens, entrevistas e crônicas sobre vários assuntos.

Na década de 80 realizou debates e palestras em faculdades e universidades, teatros, clubes e, até, em praça pública, na cidade de São Paulo, assim como em inúmeras cidades do interior do país.

Em 1984, estréia um espetáculo-solo como ator no Teatro Eugênio Kusnet. Eram show-palestras, atividade que continuou fazendo por muito tempo para estudantes, muitas vezes acompanhado de seu filho Léo Lama. Em 1993 realiza o espetáculo denominado “40 Anos de Luta” *.

A biografia de Plínio Marcos e o contexto conjuntural do período são importantes para entendermos a influência desses elementos em sua obra, cuja característica principal é colocar voz em personagens à margem da sociedade, significando a expressão da realidade do autor que, vivendo perto desses personagens, apresentou o outro como parte do seu cotidiano, mostrando o submundo marginalizado em uma linguagem crua, do dia-a-dia de pessoas de condição social difícil, mas que expressavam necessidade de afeto, admiração, segurança e dignidade.

O trabalho será dividido em dois capítulos. O primeiro contextualizará historicamente o período da peça, os anos de chumbo no país e o Teatro no Brasil entre 1965-1970 focando nas iniciativas e produções teatrais da época.

O segundo capítulo analisará a questão da leitura do teatro e a obra *Navalha na Carne* no qual abordarei os elementos da peça, os personagens e o seu protagonismo e a linguagem.

*Informações retiradas do site www.pliniomarcos.com. Acesso em 05/05/11.

Utilizarei como referência, além da obra *Navalha na Carne*, artigos e textos de Sábato Magaldi, André Luís Gomes, Regina Dalcastagnè, Décio de Almeida Prado e outros.

São dois capítulos interligados por conceitos e definições acadêmicas e literárias que desembocam na escrita de Plínio Marcos. Uma escrita recheada de realidade cotidiana e representação do outro na literatura brasileira.

CAPÍTULO I-ANOS DE CHUMBO NO BRASIL

Em 1964 os militares por meio de um golpe assumem o poder no Brasil. Foram 21 anos de um Regime ditatorial que restringiu o exercício da cidadania reprimindo com violência todos os movimentos de oposição e manifestações que não se alinhavam com o governo. Foi um período difícil para a população brasileira que viu direitos elementares como o de opinião serem praticamente abolidos.

O golpe foi preparado em 1964 quando os militares destituíram do poder o presidente João Goulart, que havia assumido a presidência após a renúncia de Jânio Quadros. Ainda esse ano surge o SNI assim definida por Golbery Costa e Silva e retratada no livro *A Ditadura envergonhada de Elio Gaspari*:

O SNI é um órgão nitidamente introvertido, por definição sempre voltado para dentro, e ao qual não está afeta qualquer atividade de divulgação pública, de propaganda ou contrapropaganda, limitando-se a promover a difusão de informações e, quando for o caso, avaliações e estimativas, apenas no âmbito governamental e com a adequada salvaguarda do sigilo. (GASPARI,2002,p. 156)

Assume o Marechal Castello Branco e logo no início do seu governo adota medidas duras como a suspensão dos direitos políticos cassação de mandatos parlamentares; eleições indiretas para governadores; dissolução dos partidos políticos e criação de apenas dois partidos: ARENA (Aliança Renovadora Nacional e MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Foi no governo de Castelo Branco que se iniciou a aplicação dos Atos Institucionais.

No governo seguinte, Costa e Silva, os movimentos sociais se organizaram para enfrentar a ditadura. O movimento estudantil universitário se fortalece o que ocasiona uma resposta dura por parte do governo com adoção de medidas repressivas. A Marcha dos cem mil em 1968 e a greve de metalúrgicos em Osasco seria símbolos da indignação contra o regime.

Em 13 de dezembro de 1968 o presidente assinava o AI-5. O Congresso Nacional foi fechado novamente. Numerosas pessoas, sobretudo políticos, foram atingidas pelo ato institucional.

O regime endurece: O Governo Médici.

O governo Médici foi o período mais duro da ditadura no Brasil. Foi o momento de repressão política com o milagre econômico. Depois do AI-5 não havia mais qualquer possibilidade de oposição legal ao governo. Nessa época alguns grupos de esquerda decidiram iniciar uma luta armada contra o regime militar, em um movimento que ficou conhecido como guerrilha. Fizeram parte desses movimentos, principalmente, estudantes, intelectuais e alguns militares.

No governo Médici, a economia brasileira teve um grande crescimento. Foram os anos do "milagre econômico", marcados pelo aumento das exportações agrícolas e pela expansão da indústria. O governo investiu em grandes projetos (construção de estradas e hidrelétricas) e estimulou a exploração econômica da Amazônia e da Região Centro-Oeste. A expansão da oferta de empregos e a prosperidade beneficiaram principalmente a classe média. Campanhas oficiais incentivavam o ufanismo utilizando slogans: "Ninguém mais segura este país" ou "Brasil: ame-o ou deixe-o". No entanto a euforia durou pouco. A partir de 1974, o ritmo de crescimento da economia brasileira começou a diminuir, retirando uma base de apoio importante do regime militar e abrindo o caminho para a crise.

1.1-1965-1970- O teatro nos tempo de Chumbo.

Para entrarmos no período 1965-1970 é necessário resgatar a situação anterior do teatro no Brasil. Estamos em um período de crise da TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) que, pela situação sociopolítica, não consegue cumprir o papel ideológico a que foi designado e que cumpriu no pós-guerra e na Ditadura Vargas.

O contexto social da época é marcado pelo surgimento de novos grupos para o teatro brasileiro, entre eles o Arena, que aparece concebendo uma preocupação sociopolítica em suas peças. O período de 58 a 68 é o momento em que os grupos Oficina e Arena assumem o teatro como atividade socialmente responsável.

A estréia de *Rei da Vela* em 1967 significa uma resposta à situação do País que já vivia uma ditadura como relata Fernando Peixoto sobre os objetivos da peça:

Decidimos questionar o público habitual, que nos parecia anestesiado e adormecido, e assim questionar também o próprio teatro. Estávamos todos profundamente sufocados pelas consequências cotidianas de 64, atingidos por uma impaciência incontida, atacados de uma rebeldia irada, marcada pela perda de ilusões e pela descrença nos projetos reformistas e pseudo-revolucionários. *O Rei da Vela* foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e em nosso ingênuo conformismo. Transformou-se assim numa bandeira radical, num manifesto político-cultural explosivo e criativo. (PEIXOTO, 1982, p.61).

Essa era a resposta dos grupos de teatro na véspera do AI- 5 O Oficina e o grupo Arena representam a expressividade do teatro da época:

Arena e Oficina realizam um trabalho aparentemente divergente: na verdade se completam. E se estudados juntos, revelam a potencialidade criativa e também os limites ideológicos de participação de setores da classe média empenhados na construção de uma cultura socialista. Ambos os grupos defendem os mesmos ideais, mas diferem na maneira de tratá-los: inclusive, enquanto a Arena desenvolve essencialmente o trabalho de dramaturgia, o Oficina volta-se primordialmente para o trabalho de encenação. Ambos cessaram atividades quase ao mesmo tempo, em consequência da repressão policial, depois de terem conseguido manter, entre 1964 e 1968, uma firme resistência. (PEIXOTO, 1986, p 122)

Esses grupos se dedicaram a criar uma dramaturgia brasileira e uma nova formação do ator. Escreveram e encenaram com muito sucesso, durante vários

anos, originando vocações, peças, espetáculos revelando novos atores. Extremamente engajados e invocando Brecht como nome tutelar.

O teatro mais artístico refugiou-se em pequenas companhias. Com orçamentos reduzidos e sem muito apelo ao público, ocupavam espaços alternativos, não mais experimentais e, por vez, tentavam suscitar uma dramaturgia nova. Dentre elas, é necessário mencionar o Grupo Tapa, que encenou repertório clássico internacional e ocupou o posto de mais premiada companhia do país e Antunes Filho congregou uma trupe experimental, com oficina de formação de atores, destacando-se pelas notáveis encenações.

Os meios de comunicação também cumpriram o seu papel de censores. Em um editorial o jornal *O Estado de São Paulo* justificou as medidas de censuras aos espetáculos teatrais o que trouxe a indignação entre os artistas. Estamos em 1968 a estréia da peça *o Poder Negro*, do grupo Oficina, foi conseguida com uma dura e longa batalha contra a censura. Os ensaios dessa peça ocorriam em clima de extrema tensão sendo frequentes os telefonemas com ameaças de bombas e invasão. 1968 foi o ano de muitas lutas pela expressão cultural livre e democrática.

Um trecho do manifesto dos artistas transcrito no livro de Fernando Peixoto, *O teatro Oficina* (1982) afirmava: “O princípio da censura é imoral, como é imoral o princípio da escravidão”

Ainda em 1968 a proibição da estréia da 1ª Feira Paulista de Opinião do Teatro Arena ocasionou uma greve. A última fase do Ato institucional nº 5 foi marcado por um trabalho de resistência confusa e contraditória. Por uma questão de sobrevivência era necessário lubridiar a censura o que fez surgir em alguns momentos a necessidade da metáfora da alusão cifrada, da revisão histórica oportunista, das questões sociais tratadas nos estreitos limites do permissível.

Mesmo diante desse cenário existiram peças que recusaram o silêncio, entre elas *Um grito Parado no ar* e *Ponto de Partida* de Guarnieri; *Abajur Lilás* e *Barrela*, de Plínio Marcos, *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto e *O último Carro* de João das Neves; *Papa Highirte* e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Viana Filho; *Gota d'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes.

CAPÍTULO II- A LEITURA DO TEATRO.

O teatro lido no Brasil ainda encontra alguns obstáculos por uma visão incorreta de que teatro é para assistir e não para ler. As produções de livros com textos de teatros, apesar do crescimento editorial, ainda representam uma pequena parcela, considerando a quantidade de editoras que publicam esses gêneros textuais.

O marco do teatro lido seria a peça “Eles não usam Black Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri que representou um salto na publicação de textos dramáticos pelo crescimento do teatro da época.

Pela pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral- GDCT, Grupo de Pesquisa da Universidade de Brasília, é nítida a concentração das peças publicadas no eixo Rio/São Paulo. (GOMES, 2010). As publicações que trazem informações extras contribuem para o conhecimento da história do Teatro no Brasil e acaba sendo um incentivo para divulgar autores, textos e obras, inclusive os desconhecidos do grande público. Nesse aspecto a Editora Handman teve a iniciativa de produzir textos contemporâneos sem focar apenas em autores conhecidos. A própria edição de *Navalha na Carne* utilizada para essa monografia é parte da tentativa editorial de publicar textos dramáticos. No caso dessa versão, em formato de fac-similar ilustrado com fotos de encenação da referida obra. Segundo pesquisa realizada pelo GDCT um pouco mais da metade das peças publicadas trazem informações adicionais.

Localizar, contextualizar uma peça é fundamental para entendermos onde situar o trabalho dramático do país e o que mudou nas peças nas décadas anteriores.

Outros materiais importantes são as gravações audiovisuais que além de registrarem a história do teatro contribuem para a divulgação de obras e dramaturgos. A participação de grandes críticos como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e João Apolinário, suas críticas e representações significam um apoio importante para a divulgação do teatro no Brasil.

A pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral também contribuiu na divulgação das produções editoriais como ressaltou Gomes na conclusão do seu artigo sobre Dramaturgia Brasileira Contemporânea: “Ao iniciar a pesquisa sobre dramaturgia contemporânea, nosso objetivo primeiro era mapear as editoras que publicam peças teatrais com intuito de destacar a importância dessa iniciativa para o teatro”. (GOMES, 2010, p 23).

Existem peças mais lidas do que encenadas, que inclusive são referências como leitura obrigatória para o vestibular e nas universidades para estudar escolas literárias. É o caso das peças de Martins Pena e Gil Vicente. Alguns dramaturgos são lidos por sua notoriedade e pelas adaptações feitas de suas obras para o cinema e TV. O próprio Plínio Marcos ganhou adaptações em *Navalha na Carne e Dois Perdidos numa Noite Suja*, assim como Ariano Suassuna com o *Auto da Compadecida*. Isso fomentou a publicação sobre nomes destacados da dramaturgia brasileira. Plínio Marcos ganhou, pela Editora Global, uma edição da coleção *Melhor de teatro*. É importante notar que as adaptações cinematográficas não intimidaram a procura pelas versões escritas, muito pelo contrário, ajudaram a fomentar a busca por essas peças. As publicações podem ajudar a diminuir uma distância evidente entre público e teatro e mudar a imagem que teatro é um espaço de intelectuais, “gente da elite” gente culta que teve acesso a escola e a livros.

A encenação da peça e a sua adaptação podem introduzir elementos à

escrita dramaturgica trazendo novas interpretações e elementos para a reflexão e novos questionamentos. Por exemplo, colocar personagens com características diferentes daquelas apresentadas nas publicações força analisar as adaptações para conhecermos a obra escrita.

Capítulo 2.1-A voz dos que não tem vez.

A peça *Navalha na Carne* de Plínio Marcos é uma peça em ato único que retrata um mundo particular entre três personagens: A prostituta Neusa Suely, o cafetão Vado e o homossexual Veludo que, reunidos em um quarto de pensão, expressam as contradições da sociedade no que tange a relação de poder e submissão.

Vado está no quarto de Neusa Suely em busca de dinheiro, que descobre ter desaparecido. Para livrar-se das acusações de Vado, Neusa alega que o homossexual Veludo furtou o dinheiro. Os três personagens começam então a viver um pequeno drama.

Esse episódio do roubo do dinheiro do cafetão Vado, por parte de Veludo, detona uma série de ações violentas e discriminatórias que se desencadeará durante toda a peça.

Os três personagens demonstram alguns aspectos da condição humana e o duro retrato do submundo com a violência, a opressão e uma linguagem considerada vulgar para os padrões formais.

Como afirmou Anatol Rosenfeld em sua análise crítica da peça todos usam e exploram e são usados e explorados no que é mais íntimo e pessoal. (ROSENFELD, 2005, s/p). Na verdade ocorre uma disputa constante pelo domínio do outro através da força e da humilhação.

2.2- Os personagens

NEUSA SUELY

A personagem Neusa Suely é uma prostituta que sofre com a humilhação do seu cafetão Vado, mas também por sua condição social. É o personagem que expressa mais fragilidade e vulnerabilidade. Seus desejos são por uma vida normal como uma pessoa comum e por um homem que a ame como destacado no trecho a seguir: “A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda sacanagem do mundo que está aí.” *

Ela tenta se colocar como esperta diante das investidas de Vado, mas logo recua diante das ameaças do mesmo. Reflexo de uma pessoa carente e insegura. Essa cena ocorre no momento em que Neusa ameaça Vado com uma navalha no intuito de forçá-lo a transar com ela. O único momento onde Neusa transpõe uma dominação sobre Vado:

NEUSA SUELY (...) Vado! Vado! Se você dormir, eu te capto, seu miserável!

VADO: Que é isso? está louca?

NEUSA SUELY: Estou! Louca de vontade de você! Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém!

VADO: Mas o que é isso mulher?

NEUSA SUELY: Pode escolher, filho da puta!

A obrigação do sexo por dinheiro para sobreviver a coloca em um estado subumano o que faz a personagem refletir sobre a sua condição.

*A edição utilizada é uma versão Fac-Similar da Azougue Editorial (2005), sem informação de número de páginas.

A frase proferida por ela é sintomático para essa reflexão “Será que somos gente”?

NEUSA SUELY: Às vezes chego a pensar:

Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você o Veludo somos gente? Chego a duvidar.

Simbolicamente Neusa Suely demonstra que não é essa vida que queria ter, mas diante da necessidade de sobrevivência ela é obrigada a submeter-se a situação de exploração, opressão e humilhação. Ela sempre é lembrada da sua idade e situação degradante:

VADO: Você está uma velha podre!

SUELY: Nojento.

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

Depois de cinquenta anos, qualquer uma se apaga!

SUELY: Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos! Apenas trinta anos!

Ela é uma personagem constantemente agredida física e emocionalmente por Vado que a despreza por não conseguir mais bancar o seu vício.

VADO: Vagabunda, miserável! Sua puta sem calça quem tu pensa que é?

Em outro trecho Vado expõe de forma categórica a relação que mantém com Neusa Suely:

VADO: (...) Por que fico com você?

NEUSA: Por causa da grana.

Para Vado, Neusa Suely é uma mercadoria sexual que serve para sustentar os seus vícios e caprichos sendo esse o significado da relação entre ambos.

VADO

É o cafetão. Violento, viciado, egocêntrico, esperto e preconceituoso ele não tem respeito algum por Neusa Suely. Sempre está tentando impor a lei do mais forte. É o símbolo do macho que bate em mulher e oprime. Agencia a prostituição de Suely para sustentar o seu vício.

É um personagem com contradições e que, apesar da sua simbologia de fortaleza, apresenta fraquezas. O episódio em que ele obriga Veludo a fumar com ele um cigarro de maconha é sintomático para mostrar que também tem fragilidades.

Veludo consegue enfrentar Vado afirmando que ele é "macho" apenas com os mais fracos e que, ao contrário de Neusa Suely, não aceita tudo dele o desafiando dizendo que ele nunca bateria em um homem mais forte.

Essa cena também simboliza um momento de controle e de opressão do cafetão Vado sobre Veludo.

VADO: Ela agora vai queimar fumo. Não vou deixar sair daqui de prêsa seca! Vem fumar, bichinha!

VELUDO: Agora não quero!

VADO: Não faz onda e pega logo!

VADO: Estou mandando fumar!

VELUDO: Você não é meu homem, não me manda em nada!

Vado é o símbolo do macho social aquele que demonstra a sua masculinidade através da imagem heterossexual e da força, mas em um determinado trecho da peça deixa transparecer uma inclinação para outra orientação sexual, situação que coloca em questão o papel de "macho" dentro dos conceitos estipulados pelo seu personagem.

NEUSA SUELY: Teu negócio é Viado! Vi hoje.

VADO: Que é isso, coroa? tá com ciúme do Veludo?

NEUSA SUELY: Tenha vergonha nessa cara.

VELUDO

Veludo completa o triângulo. Viciado, detona o episódio do roubo do dinheiro de Neusa Suely para comprar drogas e pagar para ter relações sexuais com um rapaz. Ao contrário de Vado não esconde a sua posição e o seu papel transformando uma cena de opressão em momento de prazer sexual. Veludo é o contraponto de Neusa Suely e a sua fragilidade, porque enfrenta Vado impondo uma personalidade que não teme agressões ou qualquer ato de violência física:

VADO: Te dou uma porrada que você vê.

VELUDO: Dá, então!

VADO: Gostou?

VELUDO: Bate mais.

VADO: Nojento!

VELUDO: Bate, seu bobo, bate!

VADO: (...) Você vai ver, bicha louca!

VELUDO: Pode bater a cara está aqui!

Bate em mim, machão! Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus Cristo.

Esse trecho demonstra como Veludo consegue transformar uma situação de opressão em fator de prazer e supremacia sobre o cafetão Vado de forma a mostrar como ele não consegue dominá-lo diante dos mesmos métodos utilizado com Neusa Suely. Sábato Magaldi caracteriza assim os personagens de Veludo e Vado:

As personagens são talhadas com o espírito de síntese, o que fortalece seus traços essenciais. Marginalizados no submundo em que vivem, por assim dizer rastejam os seus sentimentos.

(...)Veludo e Vado, além de prisioneiros do vício, alimentando-se de uma melancólica ilusão: o primeiro obrigado a roubar o dinheiro com que tentaria obter o afeto de um rapaz, e o

segundo, querendo parecer condescente, porque arranjaría mulheres mais bonitas do que Suely, mas na verdade tirando o sustento da canseira dela. (MAGALDI, 1967)

Já Yan Michalski expressa da seguinte forma a sua visão sobre os personagens:

(...) os três personagens de “Navalha na carne”- uma prostituta, um cáften e um homossexual-não são meros clichês determinados pela imagem convencionalmente aceita das categorias de prostitutas, de cáften, de homossexual: são pessoas humanas em carne e osso que precisam não apenas lutar por um pedaço de pão e um cigarro de maconha, mas também receber e dar afeto, afirmar-se perante os outros, sentir-se em segurança, ser admiradas. (MICHALSKI, 1967)

Os personagens expressam a violência, a submissão e a necessidade de autoafirmação como forma de sobrevivência.

2.3 A linguagem da Peça

A peça contém expressões obscenas que retratam o ambiente onde ocorre o ato. O choque que o efeito das falas pode causar é uma forma de retratar de forma mais fiel o ambiente vivido. Segundo Anatol Rosenfeld esse efeito pode coadunar-se perfeitamente com intuítos artísticos rompendo a bela aparência estética e impondo violentamente a realidade.

A linguagem não tem objetivo de construir eufemismos porque se fosse assim a peça perderia o seu sentido de revelar a realidade. As características dos personagens são mostradas através da linguagem, uma linguagem que agride e que revela com crueza a relação entre os três.

Segundo Magaldi:

A primeira virtude da peça é a sua concentração, a ausência de delongas inúteis e de artifícios de qualquer natureza. A economia verbal, representada pelo mínimo de palavras que os personagens balbuciam ou vomitam, intensifica a relação dramática, num ritmo bem equilibrado de clima e relaxamento. (MAGALDI, 1967)

Sem dúvida que a linguagem é um marco da peça, pois delimita a localização social dos personagens. A técnica utilizada por Plínio Marcos é um recurso que permite aproximar o leitor para mais próximo do real. Não podemos definir que pela

linguagem utilizada que a peça é pornográfica, mas sim que é o retrato do dia a dia do submundo através de um marco sociológico e não pornográfico.

As palavras utilizadas são uma referência de um cenário constante de agressões e falta de respeito entre os personagens. Não poderia ser diferente levando em consideração a tensão constante da peça e a forma como cada um conduz a situação. Estamos diante de uma tensão prestes a explodir onde as agressões e os xingamentos são parte desse cotidiano e refletem o que é a vida dos personagens. Um retrato fiel do meio onde passa todo o ato.

Suavizar as expressões significaria mascarar, figurar ou aceitar os padrões morais impostos naquele momento pela ditadura e não condiziam com o propósito realista da obra.

Para Décio de Almeida Prado o diálogo na obra comporta sempre dois planos: o das palavras simples, elementar, de acordo com o nível mental das personagens e os dos sentimentos, das relações inexpressivas, que ao contrário, é bastante sutil e complexo. (PRADO, 2005)

Os diálogos da peça são interligados e por isso é necessário sempre estarmos atentos nas cenas anteriores para entendermos o desfecho do trecho seguinte. Isso acontece porque a forma como está distribuído o ato simboliza que as cenas não representam ações em separado, mas sim que estão interligadas.

Navalha na Carne significa expor relações e linguagem não comuns expressas em um espaço de conflito permanente. Os termos utilizados simbolizam uma cultura de pressão, poder e virilidade o que traz a ressignificação da linguagem como um reflexo do meio social.

Segundo Mikhail Bakhtin “todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de

surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma ou de outra esfera da atividade humana”. (BAKHTIN, 1997, p.280).

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e, sobretudo, por sua construção composicional.

Sem dúvida que a linguagem é um elemento fundamental para entendermos a peça *Navalha na Carne*, pois a compreensão da obra passa por perceber a função social da língua nas relações de poder e submissão demonstrada durante toda a peça.

Partindo da definição do ponto de vista “Crítico”, na concepção de Regina Dalcastagné, as trocas linguísticas na obra de Plínio Marcos representam o poder simbólico onde se atualizam as relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos. Segundo Dalcastagné é importante localizar não somente o lugar da fala, mas também incluir o lugar de onde se ouve, pois é a partir desses referenciais que a literatura recebe sua valoração. Em *Navalha na Carne* as palavras são fundamentais para aproximar o leitor do ambiente e para localizar a posição crítica do autor em relação ao tema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Plínio Marcos aproxima o público de uma realidade que é encoberta pelos padrões morais da sociedade. É muito difícil aceitar ou acreditar que as relações de poder mostradas durante a peça são situações que simbolicamente vivenciamos no dia-a-dia. Não precisa ser no mesmo espaço, ou com os mesmos personagens, para demonstrar que relações de poder, submissão e exploração estão no cotidiano das relações sociais.

Plínio Marcos escolheu um dos espaços onde essas relações ocorrem, mas não para limitar a situação retratada em *Navalha na Carne*, pois o objetivo é transpor os fatos para a realidade global. Não é individualista porque os personagens precisam de carinho e afeto. Precisam do outro para sobreviver. Uma lição de humanismo em uma situação limite. O que o autor quer mostrar é que existe outra perspectiva mesmo nas pessoas mais precarizadas e marginalizadas e que suas condições sociais, culturais e estruturais não eliminam a necessidade de carinho, afeto e nem as desumaniza.

Representar o outro na literatura sem dúvida requer postura crítica. Não viver uma situação e retratá-la é adotar uma postura crítica como reflexo do seu ser social. A voz dos que não tem vez é um título que combina espaço de discurso em um grau extremado de necessidade de expressão. Lembrando o conceito de Décio de Almeida Prado (2007) sobre as personagens no teatro, Plínio dirige-se ao público sem a mediação do narrador colocando a história narrada como fosse a própria realidade.

Segundo Rosenfeld, nos grandes momentos do teatro popular os dramaturgos protestavam, reivindicavam e reafirmavam ao nível da consciência da respectiva época, ideais e valores avançados. (ROSENFELD, 1993, p 43)

Em suas reflexões sobre a Arte Cênica, uma de muitas divulgadas em seu site, Plínio Marcos afirma que o teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se pode discutir até as últimas consequências os problemas dos homens.

Como afirma Dalcastagnè (2008) a representação de grupos marginalizados na literatura brasileira não insinua qualquer restrição do tipo “quem pode falar sobre quem”, mas indica a necessidade de democratização no processo de produção literária. É essa representação que Plínio Marcos trabalha de forma acentuada em *Navalha na Carne*. Os personagens fazem o ambiente transcender, mesmo em uma situação limite. A obra mostra como “gente” aqueles que normalmente são excluídos da sociedade. Os seus personagens são tão chocantes como a realidade que os espelham.

A utilização da linguagem considerada pornográfica não distancia o texto da arte porque também é arte aproximar público e obra. *Navalha na Carne* é a expressão não somente do submundo da prostituição, mas também do submundo das relações de poder na sociedade. Plínio Marcos não recua e insiste no tom, muitas vezes de denúncia, com a certeza de que está fazendo o correto e que essa é a sua missão. Ele investe em mostrar os fatos sem fetiches porque aquilo é a realidade concedendo voz às camadas mais baixas e menos nobres da personalidade humana em seres que buscam a autoafirmação. Ele entende e é solidário aos seus personagens.

Plínio não ilude usando artifícios estéticos para suavizar o texto. As argumentações surgem dos próprios protagonistas sem intermediários. Trabalha o diálogo de forma efetiva sem perder a autenticidade em narrativas que colocam a realidade em nossa frente. Será que conseguimos ficar passivos diante de tanta

brutalidade? A sociedade frustra e anula os personagens e a obra é universalizante porque não esconde a degradação humana.

A Ditadura quase impede não só o teatro lido, mas também o encenado. Se hoje ainda buscamos um espaço maior para o teatro lido imagine um teatro sem palco. Um momento triste de um país que ainda tem medo de encarar a realidade de seus marginalizados.

BIBLIOGRAFIA

DALCASTAGNÉ, Regina. "Vozes nas Sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. IN:_____ (Org) *Ver e Imaginar o Outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, Editora Horizonte, 2008.p.78-107.

PRADO, Décio de Almeida. "A personagem no teatro". IN: CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 11ª Ed. São Paulo, Brasiliense, 2007.p.81-98.

GASPARI, Elio. Nasce o SNI. IN:_____. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo, Companhia das letras, 2002.p.153-174.

GOMES, André Luis (Org). "Dramaturgia brasileira contemporânea: panorama, mercado editorial, leitura e encenação". *Leio teatro: Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo, Editora Horizonte, 2010.

MARCOS, Plínio. *Navalha na Carne*- Ed.fac-similar. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

_____. *O Abajur lilás*, 1ªEd, São Paulo, Global, 1975.

MICHALSKI, Y. *Navalha na Peça*, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de Jul de 1967

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____. *O que é o Teatro*: Ed. Nova cultural/Brasiliense, 1986.

Sites consultados:

www.pliniomarcos.com

<http://www2.uol.com.br/historiaviva>

ANEXOS

ANEXO – A. Crítica

NAVALHA NA PEÇA

YAN MICHALSKI

"Neste assunto, a cultura não será assunto de polícia", proclamavam em março alguns dos mais altos escalões do governo federal. Em evidente conformidade com esta declaração, a polícia — ou melhor, o General Luiz Carlos Reis de Freitas, Delegado no Rio — proibiu, Segunda-Feira, em cima da hora, uma exibição privada da peça *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, promovida por um órgão cultural oficial do Estado da Guanabara, o Museu de Imagem e Som. Como se sabe, a carreira normal da peça havia sido anteriormente proibida em São Paulo e para todo o território nacional, sob a incrível alegação de que o texto não continha qualquer mensagem positiva; mas esta proibição, já por si absurda, não justifica a proibição, mais ridícula ainda, da sessão fechada: será que o Gal. Reis de Freitas acha, realmente, que a integridade moral de 400 artistas, escritores, jornalistas, intelectuais e até censores (pois também estes haviam sido convidados) corria perigo ao contato com a linguagem forte de Plínio Marcos? No mundo inteiro, sessões como esta costumam ser organizadas em casos semelhantes para que abalizados representantes da opinião pública possam fiscalizar, com o peso do seu prestígio intelectual, a ação da censura. Mas a nossa censura, além dos seus outros defeitos, não admite ser fiscalizada pela opinião pública. Em resumo, mais uma demonstração de arbítrio, de vontade de chatear e de falta de respeito à cultura, além de uma grosseira desconsideração para com uma entidade cultural da Guanabara.

Apesar de tudo, um pequeno grupo de amigos e convidados especiais pode assistir a peça na mesma noite, no inviolável exílio de uma residência particular. Ali pude avaliar mais claramente o enorme absurdo das duas proibições: a da carreira normal do espetáculo e a da sua exibição especial no Teatro Opinião.

Navalha na Carne não é um passo à frente na carreira de Plínio Marcos, depois de *Dois Perdidos numa Noite Suja*; mas constitui a confirmação de um talento raro e extremamente pessoal. Reencontramos aqui os personagens do *bas-fond* brasileiro e o seu universo específico, um universo que fica à margem dos conceitos morais, éticos e sociais que regem a existência das camadas mais bem situadas e mais organizadas da sociedade. Este universo, Plínio Marcos conhece a fundo e sabe — como ninguém até hoje no teatro brasileiro — extrair dele uma desesperada e deprimente matéria-prima humana de explosivo potencial dramático. Assim como Paco e Tonho de *Dois Perdidos*, também os três personagens de *Navalha na Carne* — uma prostituta, um caften e um homossexual — não são meros clichês determinados pela imagem convencionalmente aceita das categorias de prostitutas, de cafetens, de homossexuais: são pessoas humanas em carne e osso, que precisa não somente lutar por um pedaço de pão e um cigarro de maconha, mas também receber e dar afeto, afirmar-se perante os outros, sentir-se em segurança, ser admiradas. Estas necessidades fornecem uma motivação extremamente convincente para o surgimento de toda uma série de conflitos dramáticos que opõem os personagens uns aos outros desde o primeiro até o último minuto, ora crescendo até atingir uma vio-

lência quase insuportável, ora se relaxando por alguns instantes, mas mantendo o espectador sempre fascinado e atento aos menores detalhes do riquíssimo diálogo, que Plínio Marcos maneja com excepcional brilho e vigor.

É verdade que, contrariamente ao que acontece em *Dois Perdidos*, Plínio Marcos não conseguiu aqui ultrapassar os limites de uma mera — ainda que muito bem feita e freqüentemente comovente — descrição naturalística de um incidente e de um meio ambiente. Falta aos personagens a dimensão de insólito dentro do real, que Paco e Tonho possuem no mais alto grau e que faz com que a luta por um par de sapatos se transforme, de certo modo, numa questão vital para toda a humanidade. Menos original, menos perturbadora, menos intransigente e densa do que *Dois Perdidos*, mais desigual também por causa de algumas repetições desnecessárias, *Navalha na Carne* não deixa, no entanto, de ser uma obra cuja tremenda autenticidade produz um forte impacto.

O espetáculo não pôde, nas precárias condições em que foi apresentado, ser outra coisa do que a simples soma de três desempenhos. Mas isto já foi suficiente, pois os três atores penetraram fundo na sombria atmosfera do texto e apresentaram trabalhos de grande força e de profunda verdade.

.....

A proibição não se justifica sob nenhum aspecto. Das três, uma: ou os censores acham que não existem no Brasil tipos humanos e situações tais como Plínio Marcos os mostra — e então estes censores vivem por demais divorciados da nossa realidade para ter nas mãos a autoridade que lhes foi outorgada; ou os censores acham que estes tipos e estas situações existem, mas não podem ser mostrados no palco — e então estes censores negam ao teatro a possibilidade de cumprir a sua grande e nobre missão: a de refletir o universo, através do prisma de sensibilidade criadora de um artista; ou, finalmente, os censores acham que os tipos e as situações existem e podem ser mostrados, mas que a linguagem não pode ser tão crua assim — e então estamos nos encaminhando para uma arte totalitariamente dirigida, na qual personagens do *bas-fond* tem de adotar um linguajar de salão, aprovado pelos cânones da Academia Brasileira de Letras.

A longo prazo, a extinção da censura é óbvia fatalidade histórica, conforme prova o recente exemplo da conservadora Inglaterra, onde uma Comissão Parlamentar de Inquérito acaba de declarar que os poderes da censura são "inadequados para uma democracia moderna".

O autor Plínio Marcos, o diretor e os intérpretes de *Navalha na Carne* são jovens — muito mais jovens, com certeza, do que todos os censores que proibiram a peça e todos os seus superiores que endossaram a proibição — e podem esperar: é evidente que a longo prazo eles ganharão esta parada, e com eles o teatro, a arte e a cultura do Brasil.

Mas quanto tempo perdido numa noite suja, povoada de navalhas e tesouras!

(Publicado no *Jornal do Brasil* em 20.07.67)

ANEXO-B

A PROSPECÇÃO DE NAVALHA NA CARNE

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

"Navalha na Carne" continua o trabalho de prospecção iniciado com "Dois Perdidos Numa Noite Suja". Dupla prospecção, aliás: nas camadas mais baixas, econômica e moralmente, da sociedade e nas camadas menos nobres da personalidade humana. O que jorra em abundância no palco é um fundo ressentimento psicológico e social, extravazando-se através de palavras, exprimindo-se em atos de espontânea ou deliberada agressividade. Um teatro da crueldade, em suma, não no sentido de Artaud e Genêt, em que a sordidez é resgatada pelo dúbio lirismo, transformada em cerimônia mágica, mas a crueldade em estado bruto, tal como a encontramos na realidade. Um teatro que corre o risco de se perder na medida em que se aproxima às vezes perigosamente da teatralidade direta e sem outros objetivos do "Grand-Guignol" — a navalha reluzindo nos olhos amedrontados de "Veludo" — e que se salva ao se aprofundar nos mecanismos subjacentes e tortuosos da violência física e moral.

Como estrutura, "Navalha na Carne", sem nenhum intuito de ironia ou menosprezo, é uma espécie de "Huis-Clos" dos pobres: três pessoas se estraçalhando mutuamente, experimentando todas as formas de agressão, dentro de um espaço fechado.

Neusa Suely, a prostituta, é a mais normal, a mais compassiva — isto é, a mais fraca, a mais vulnerável, a mais desprotegida contra o sofrimento e contra a maldade alheia. As suas aspirações são simples: um pouco de sossego depois de uma noite de trabalho estafante, a oportunidade de poder comer em paz o seu sanduiche de mortadela antes de dormir, protegida material e espiritualmente pelo homem que é ao mesmo tempo o seu amante e o seu sócio. Ela sabe, por experiência longa e sofrida, que antes mal acompanhada do que só.

Wado, o proxeneta, se teve algum dia alguma sensibilidade em relação ao próximo, recalcou-a por completo. Representa com aplicação e habilidade diríamos profissional, o seu papel de homem forte — ou seja, impiedoso — viril — ou seja, egocêntrico — e esperto — ou seja, safado — que, por bem ou por mal, pela lábia ou pela força, vence qualquer parada. Ele se vê e se descreve através de clichês e "slogans" sociais: é o Wadinho das Candongas, capaz de tirar de letra qualquer jogada, que judia das mulheres para elas gamarem. A culpa não é sua se a lei do mais forte faz que os outros paguem o preço da sua superioridade. Se ele não explorasse, se não agredisse, se não jogasse com Neusa Suely o jogo do gato e do rato, se não provasse a sua preeminência, deixaria simplesmente de existir.

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 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 — 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. Wado sabe como dominar Neusa Suely, porque ela é sensível à ofensa, à ameaça, à agressão. Mas a ambigüidade sexual, psicológica e moral de Veludo deixa-o desorientado, duvidoso inclusive da própria virilidade. Ele mesmo não sabe se foi algoz ou cúmplice de Veludo, se não acabou por aceitar o jogo do adversário.

Plínio Marcos é mestre dessas sugestões psicológicas que não se aclaram totalmente — talvez nem mesmo para o autor. O seu diálogo comporta sempre dois planos: o das palavras, simples, elementar, de acordo com o nível mental das personagens; e os dos sentimentos, das relações inexpressas, que, ao contrário, é bastante sutil e complexo. O interesse teatral está na correlação entre esses dois planos, naquilo que poderíamos chamar de transparência dramática: a capacidade de revelar o pensamento que não chega a ser articulado pelo diálogo. O próprio uso do palavrão é matizado conforme a personagem. Em Wado, é símbolo de virilidade: um homem que se preza não fala senão através da gíria e de palavrões. Em Neusa Suely, principalmente nos instantes de explosão violenta, é desespero, queixa contra a injustiça do mundo. Em Veludo assume ares mais sofisticados, de instrumento de agressão verbal, como se a inversão, ao tirá-lo da norma, colocasse-o automaticamente, como julgam muitos homossexuais, em plano mais requintado e original.

O ponto de convergência entre os três é a luta feroz em torno de posições de superioridade e inferioridade, a ansia de agredir para não ser agredido, de dominar para não ser dominado. Os processos são brutais mas as reações pueris porque os três não amadureceram moralmente, permanecendo para sempre no estágio do ego-centrismo infantil. Isolados, murados não tanto na miséria econômica como na abjeção moral, sofrem e descontam sobre os outros o próprio sofrimento. Os mecanismos que os movem são comuns a todos nós, mas eles, como as crianças, não sabem disfarçar: buscam a auto-afirmação diretamente, através de meios estúpidos e grosseiros.

Não há nada de comum entre este universo primário e o satanismo e o decadentismo — para empregarmos expressões do século dezenove — de peças como as de Genêt, com a sua atração metafísica pelo mal. Plínio Marcos não intervém nos acontecimentos, mantém-se na neutralidade do naturalismo, mas deixando entrever claramente que a sua posição moral não se confunde com a dos seus personagens. Ele sente por suas criaturas suficiente afinidade para compreendê-las, talvez suficiente piedade para justificá-las, porém nunca as propõe como modelos. No seu teatro, somos repelidos e não atraídos pela crueldade e pela perversidade. A sua peça é violenta mas sadia — como um palavrão na boca de um homem do povo.

Publicado no "Estado de São Paulo" em 1/10/67.

ANEXO-C. Divulgação da peça no Rio de Janeiro.

"Navalha na Carne"

Peça em um ato de
PLINIO MARCOS

Wado	Nelson Xavier
Neusa Suely	Tonia Carrero
Veludo	Emiliano Queiroz

Cenário e Figurinos | **Sarah Feres**

Chefe de montagem	Elias Contursi
Eletricista	Antonio de Francis
Encarreg. do Guarda Roupas	Florisia Xavier
Contra-Regra	Severino Mendes
Diretor de Produção	Carlos Kroeber

Direção de FAUZI ARAP

ANEXO- D. Ficha técnica da apresentação em São Paulo