

PLÍNIO MARCOS, O DRAMATURGO DA VIOLÊNCIA

Marilu Martens Oliveira*

RESUMO

Como proposta-percurso, será lançado um olhar sobre Plínio Marcos de Barros e sua obra, sendo colocada em destaque a peça *Navalha na carne – corpus* deste trabalho – e o período histórico em que grande parte dela foi produzida: a ditadura militar no Brasil (1964-1985). O autor põe no palco o subproletariado, agredindo a tudo e a todos, o que provocará a ação da censura e o repúdio da burguesia. Vivendo de acordo com suas ideias, despojadamente, Plínio Marcos será uma voz “diferente” no Brasil varonil ou Brasil espoliado (dependendo da postura política que se adotava), época em que se pretendia “cimentar”, tomando de empréstimo expressão de Décio de Almeida Prado (1988, p. 100), uma aliança entre o povo e o teatro, sendo este o veículo de conscientização da massa trabalhadora. Por outro lado, muitos autores viam na arte popular a fonte na qual beber para se produzir algo genuinamente verde-amarelo. E é alguém que se dizia “semianalfabeto”, saído do picadeiro e do cais do porto de Santos, que irá explodir em 1967, dando corpo e voz àqueles que, até então, estiveram fora da cena brasileira, em todos os sentidos.

Palavras-chave: Plínio Marcos. *Navalha na carne*. Dramaturgia. Literatura brasileira.

ABSTRACT

As a proposal and a course, a glance will be launched on Plínio Marcos Barros and his works, being placed, in a prominent part, the play "A razor in the flesh" - the corpus of this work - and the historical period in which great part of them were produced: the military dictatorship in Brazil (1964-1985). The author puts on stage the sub-proletariat, attacking everyone and everything, which will cause the action of the censorship and the condemnation by the bourgeoisie. By living in accordance with his ideas, in a very simple way, Plínio Marcos will be a "different" voice in manly Brazil or plundered Brazil (depending on the political posture adopted), an occasion when an alliance was to be "cemented," using a loan term from Decius de Almeida Prado,

* Doutora em Letras (UNESP-Assis); Mestre em Letras (UEL); Especialista em Língua Portuguesa (UENP), licenciada em Letras Franco-Portuguesas (UENP), em Direito (UEL) e em Pedagogia (Faculdade de Educação, Ciências e Letras Dom Domênico - Guarujá), professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), professora aposentada da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

between people and the theater, the latter to become a vehicle of awareness of the working masses. On the other hand, many authors saw the popular art as the fountain where to drink to produce something genuinely green and yellow (Brazilian). And it is a man who himself said he was a semi-literate, coming from a circus arena and from the quay of Santos's port, who will explode in popularity in 1967, giving body and voice to those who, until then, were outside the Brazilian scene in every sense.

Key words: Plínio Marcos. *Razor in the flesh*. Dramaturgy. Brazilian literature.

PLÍNIO MARCOS, O DRAMATURGO DA VIOLÊNCIA

Marilu Martens Oliveira

Não faço teatro para o povo, mas faço teatro em favor do povo. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro. (Plínio Marcos)

ENTRANDO EM CENA, PLÍNIO MARCOS

Figura bissexta – aprendiz de encanador e funileiro; camelô e vendedor de livros, canetas com desenhos de mulher pelada e muambas – cigarros, rádios de pilha...; jogador de futebol; bancário por um dia; “avulso” de embarque e desembarque de cargas no porto; palhaço, humorista e ator de circo (conhecido como Frajola, apelido adquirido na infância) e de rádio; ator, técnico, diretor, administrador, roteirista, dramaturgo e faz-tudo de teatro e de televisão; escritor; jornalista; tarólogo – Plínio Marcos de mil e uma utilidades, o “repórter de um tempo mau”, nasceu no bairro do Macuco, em Santos, litoral de São Paulo, em 1935, crescendo na Vila dos Bancários, na Ponta da Praia, conhecida como Vila Sapo.

Armando, o pai bancário e espírita kardecista, pessoa austera e correta, grande contador de histórias, com a mãe, a dona de casa Hermínia, ótima cozinheira e declamadora, criou seis filhos. Plínio, o segundo, “pequeno, magro, feio pra caralho, mas violentíssimo”, conforme se autorretratou, marcava sua jovem existência por duas palavras “pau e bola”, ou seja, confusão e futebol (MENDES, 2009, p. 41). Brincalhão e rebelde, o Frajola fugia da escola para nadar no Clube Saldanha da Gama e jogar bola no campo do Jabaquara, que foi para sempre o seu time do coração, coração voltado para duas paixões; o futebol e o teatro. “Futebol é maravilhoso porque imprevisível: de repente, um time de merda entra em campo e ganha o jogo” (MENDES, 2009, p. 51). “Bom jogador” era o mínimo que aceitava sobre seu desempenho em campo, em autoelogio desse ponta-esquerda, que, ao descrever suas façanhas futebolísticas, se considerava um “craque” da bola. Dizia ter dado passes para que o mitológico Pagão – Paulo César Araújo –, centroavante do Santos nos anos 1950, fizesse seus gols, ainda que não se tenha testemunha do fato.

Plínio Marcos prezava a vida lá fora, longe dos muros da sala de aula que abominava, talvez devido às dificuldades que tinha de aprendizagem. Levou quase dez anos para sair do antigo primário, o que não o impediu de ser um autor muito laureado: Prêmios APCA, APCT, Jabuti, Molière, Golfinho de Ouro, Governador do Estado - SP, Troféu TV Tupi, SNT, Troféu Imprensa, SHELL, Nossa Caixa, Prefeitura de Campinas,

IÁZIGI, Gato de Ouro - Globo, Secretaria da Cultura de Santos, INACEM, Mambembe (MARCOS, 2012).

A irmã Márcia dizia que Plínio fazia parte, em Santos, da “turma da malandragem, da boemia pesada, gente dos cabarés” (MENDES, 2009, p. 63). E ele teve impressos na memória episódios que gostava de relatar, envolvendo a turma do Batman Bar, Morocco, do Samba Danças, do Night and Day, do Broadway, do Eldorado, do Chave de Ouro, do Golfo. Mais tarde, já famoso, era visto na entrada do Teatro Municipal Brás Cubas, no Centro de Cultura Patrícia Galvão e em bares mais como o Reciclagem e o Bar da Praia, onde vendia seus livros e “papeava” com amigos.

Complementando o perfil do dramaturgo, Oswaldo Mendes (2009, p. 257), no livro *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*, afirma que ele se identificava muito com seu amigo Alberto D’Aversa, professor, diretor e crítico: “ambos avessos a filiações partidárias, irreverentes, inquietos, sem papas na língua, diretos, irônicos, de um humor rápido e, muitas vezes, demolidor – até com os amigos”. Assim é que arrebanhava amigos e admiradores, bem como inúmeros detratores. Ótimo narrador de causos, saía contando verdades e inverdades para causar maior impacto, fazendo blagues, provocando sorrisos e gargalhadas: “Daí eu fiquei importante, com direito de frequentar festa de grã-fino e de mijar no aquário” (MENDES, 2009, p. 77).

Ainda em Santos, em 1958, começou a ensaiar uma peça de teatro a convite de Paulo Lara. Conheceu Patrícia Galvão (Pagu), a musa do pessoal da Semana de Arte Moderna de 1922, jornalista e agitadora cultural, envolvida com o teatro amador. Do circo-teatro para o Pavilhão Teatro Liberdade foi um caminho trilhado na prática, por Plínio, que depois, em noites na casa do casal Pagu-Geraldo Gerraz e nas mesas do Bar Regina entrou em contato com textos clássicos e de vanguarda do teatro não só brasileiro. Para ele, “a fase de circo terminou quando comecei a conviver com Patrícia Galvão e o grupo dela” (MENDES, 2009, p. 79). Na época, a cidade de Brás Cubas era um foco irradiador de cultura, com Gilberto Mendes, Pedro Bandeira, os irmãos Cláudio e Sérgio Mamberti, Vasco Oscar Nunes, Julinho Bittencourt (o pai), Maurice Legiard (do Clube de Cinema e depois da Cinemateca), Gilberta Autran, Oscar Von Pfull, Mylene Pacheco, Willy Correia de Oliveira, Narciso de Andrade, Roldão Mendes Rosa, Ercílio Tranjan e José Roberto Fanganiello Melhem, entre outros.

Como diretor de teatro infantil (*A árvore que andava*), recebeu inúmeras premiações e uma recomendação de Pagu, em sua coluna do jornal *A Tribuna de Santos*: “[...] Todo mundo sabe que Plínio nasceu para o Teatro. Aconselharíamos mais uma vez que ele procurasse obter um maior conhecimento, uma informação mais adulta, mesmo em se tratando de peças infantis” (MENDES, 2009, p. 77). E é a mesma Pagu que ficará muito impressionada com sua peça *Barrela*, elogiando a força do texto,

chegando a comparar Plínio com Nelson Rodrigues. Escrita num estirão, em uma linguagem crua, com gírias e termos chulos, inspirada em um fato real, denunciava a realidade carcerária: um jovem, que cometeu um delito menor, sofre uma curra (barrela) na cadeia e dois dias depois, ao sair, assassina os quatro estupradores. Com uma única apresentação, em 1959, permaneceu censurada por 21 anos.

Ao mudar-se para São Paulo, em 1960, irá trabalhar em teatro como ator, administrador e faz-tudo. Também escreverá para a televisão e nela atuará ainda como técnico e ator, ficando famoso ao participar da telenovela *Beto Rockfeller*. Aliás, dela participava para não “ser sumido” pela repressão.

Plínio Marcos, o Bobo Plin, viveu anos tempestuosos com o *palco amordaçado* título de uma obra de Yan Michalski (1979, p. 39) – pela ditadura militar e seus instrumentos cortantes: a censura e o Ato Institucional Número 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, quando “[...] deixou de haver margem para a existência da espécie que Cacilda definia altivamente como ‘os homens livres de teatro’, e a resistência orgânica da classe não poderia deixar de ceder diante dos irrespondíveis argumentos de força”. Protestos, alguns tímidos e outros mais audíveis, exílio forçado (Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda, entre outros) e uso de uma linguagem metafórica conhecida, depois, como “linguagem da fresta” marcaram o período.

Os militares abominavam que se mostrasse o lado “feio” do país, que se desse um tratamento dramático a um mundo cinzento, com personagens duras e violentas, sem uso de subterfúgios, sem eufemismos. Plínio Marcos realiza tal fato, desmistificando a imagem de “Brasil grande e feliz”, de potência canarina, criada pela ditadura de 1964, retirando o véu romântico que ocultava *les fleurs du mal*, mostrando as pessoas marginalizadas e marginais, inseridas nos seus espaços e falando com naturalidade, sem maquiagem disfarçando. O autor foi perseguido, tanto pelo teor como pela linguagem de seus textos, mas, como ele mesmo disse: “eu fiz por merecer”. Censurado, teve suas peças proibidas, silenciadas, como silenciadas pela vida eram as personagens a que dava vida. “Eu fui escrever literatura porque a censura não estava liberando nenhuma peça minha” (MENDES, 2009, p. 329).

UM *HUIS CLOS* À BRASILEIRA

Autor de obra variada, destacou-se, principalmente, ao escrever para teatro. Para o público adulto produziu: *Barrela*, 1958; *Os fantoches*, 1960 - 1ª versão de *Jornada de um imbecil até o entendimento*; *Enquanto os navios atracam*, 1963- 1ª versão de *Quando as máquinas param*; *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* - 2ª versão de *Os fantoches*; *Reportagem de um tempo mau*, 1965; *Dois perdidos numa noite suja*, 1966; *Dia virá* - 1ª versão de *Jesus-homem*,

1967; *Navalha na carne*, 1967; *Quando as máquinas param* - 2ª versão de *Enquanto os navios atracam*, 1963; *Homens de papel*, 1968; *Jornada de um imbecil até o entendimento* - 3ª versão de *Os fantoches*; *O abajur lilás*, 1969; *Oração de um pé-de-chinelo*, 1969; *Balbina de Iansã* (musical), 1970; *Feira livre* (opereta), 1976; *Noel Rosa, o poeta da Vila e seus amores* (musical), 1977; *Jesus-homem*, 1978 - 2ª versão de *Dia virá*, 1967; *Sob o signo da discoteque*, 1979; *Querô, uma reportagem maldita* (adaptação para teatro do romance do mesmo título, escrito em 1976), 1979; *Madame Blavatski*, 1985; *Balada de um palhaço*, 1986; *A mancha roxa*, 1988; *A dança final*, 1993; *O assassinato do anão do caralho grande* (adaptação para teatro da novela do mesmo título), 1995; *O homem do caminho* (monólogo adaptado de um conto do mesmo título, originalmente intitulado *Sempre em Frente*), 1996; *O bote da loba*, 1997; *Chico Viola* (inacabada), 1997. E para o público infantil: *As aventuras do coelbo Gabriel*, 1965; *O coelbo e a onça* (história dos bichos brasileiros), 1998; *Assembléia dos ratos*, 1989; *Seja você mesmo* (inacabada) (MARCOS, 2012).

Publicou também os seguintes livros: *Navalha na carne* (teatro), 1968; *Quando as máquinas param* (teatro), 1971; *Histórias das quebradas do mundaréu* (contos), 1973; *O abajur lilás*, 1975; *Barrela* (teatro), 1976; *Uma reportagem maldita - Querô* (romance), 1976; *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* (contos), 1977; *Dois perdidos numa noite suja* (teatro), 1978; *Oração para um pé-de-chinelo* (teatro) [s. d.]; *Jesus-homem* (teatro), 1981. *Prisioneiro de uma canção* (contos autobiográficos), 1982; *Navalha na carne e Quando as máquinas param*, 1984; *Novas histórias da Barra do Catimbó* (contos), [s. d.]; *Madame Blavatski* (teatro), 1985; *A figurinha e os soldados da minha rua - histórias populares* (relatos autobiográficos), 1986; *Canções e reflexões de um palhaço* (textos curtos), 1987; *A mancha roxa* (teatro), 1988; *Teatro maldito* (com as peças *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *O abajur lilás*), 1992; *A dança final* (teatro), 1994; *Na trilha dos saltimbancos* (conto), [199?]; *O assassinato do anão do caralho grande* (noveleta policial e peça teatral), 1996; *Figurinha difícil - Pornografando e subvertendo* (relatos autobiográficos), 1996; *O truque dos espelhos* (contos autobiográficos), 1999; *Coleção melhor teatro* (com as peças *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *Abajur lilás*, *Querô*), 2003; *Histórias das quebradas do mundaréu*, 2004 (MARCOS, 2012).

Obra extensa, da qual se destacam *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, consideradas o que de melhor Plínio Marcos produziu e que remetem a um inferno pessoal tão dolorido quanto o sartreano, o *Huis-clos* (*Entre quatro paredes*). Mundo hostil e absurdo, aquele em que o outro me olha e me reduz à condição de objeto. Seu olhar me condena e me remete às regiões íferas.

LEMBRANDO BECKETT: *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*

Estreando em 1966, *Dois perdidos numa noite suja* assombrou a

crítica, o público e a censura. A primeira mostrou-se encantada pelo novo; o segundo, espantado; e a terceira, indignada. Incorporando os marginais à cena brasileira, com uma linguagem contundente e chocante nos diálogos, segundo Sábato Magaldi (1998, p. 215), ao lado de *Navalha na carne*, *Abajur lilás* e *Barrela* que seguirão a mesma linha, revela “uma dramaturgia autêntica, vigorosa e radical, nascida para pôr em xeque as convicções dos bem-pensantes”. O crítico coloca ainda que está em pauta a questão da migração e os problemas dela advindos, visto que há uma desvinculação da pessoa, em relação à sua cultura, e que não há a preocupação com a individualidade. As diferentes culturas provocam a incomunicabilidade, o fato da aceitação do outro, que é o diferente e, em consequência, sérios problemas.

Inspirada em um conto de Alberto Morávia – “O terror de Roma” – *Dois perdidos numa noite suja*, não datada, continua atual talvez porque, como disse seu autor, o país não se modificou e a vida continua com cores do teatro do absurdo. Vale lembrar que este teatro propõe revelar o insólito ao expor as mazelas humanas e aquilo que é considerado normal por uma sociedade hipócrita e classista. Aproximando-se do teatro feito por Samuel Beckett, em *Esperando Godot*, somente duas personagens são colocadas em cena, os biscateiros Tonho e Paco, angustiadas, tristes e frustradas, apontando a relação entre elas e as consequências de seus atos, em diálogo tenso e desesperançado e, no caso do brasileiro, em um nível de agressão exacerbada.

Estruturalmente, a criação de Plínio Marcos é curta (dois atos), com cenário despojado (quarto de hospedaria decadente, com duas camas velhas, caixotes como cadeiras, roupas espalhadas, com quadros constituídos por fotos de mulheres despidas e de times de futebol) e atendendo ao intuito do dramaturgo: excursionar pelo interior e amealhar uns “cobres”. Foi além, entretanto, chacoalhando o espectador, pois o pano de fundo é a vida urbana, com o subproletariado que nela vegeta – dois farrapos humanos –, protagonizando os conflitos, ao explorar reciprocamente medos e fraquezas e levar ao clímax indesejado: assassinato de Paco, o malandro, por Tonho, o melhor dos dois, que não aguenta a pressão a que é submetido pelo companheiro de quarto.

Magaldi (1998, p. 220) resume bem o espírito da peça: é uma abordagem psicológica e social do “vômito dos deserdados da vida, que se sufocam pelas condições sem saída”. Estão presos. Trata-se de um círculo fechado, de um inferno particular entre quatro paredes. E tudo que Tonho queria era ter sapatos decentes para melhorar sua aparência e arranjar um bom emprego.

NAVALHA NA CARNE, O TEATRO DA CRUELDADE

A obra de Plínio Marcos, segundo Oliveira (2000, p. 140), “revela um segmento triste do Brasil, em que os infelizes lutam num mundo impiedoso e infernal, sem o mínimo sinal de luz e esperança”. E são infelizes, tremendamente infelizes, as três

personagens de *Navalha na carne*: o cafetão Vado (Vadinho das Candongas), a prostituta Neusa Sueli e o homossexual Veludo, empregado do hotel-espelunca, vítimas e verdugos uns dos outros, dançarinos de uma ciranda cruel, em que um machuca o outro, numa constância que assusta, num jogo de humilhação e sadismo em que cada um dará, por momentos, as cartas. Também há personagens referidas: o rapaz do bar, que é o fulcro da paixão de Veludo, Dona Teresa, a proprietária do hotel; a vadia do 102 (que Norma Sueli imagina ser sua rival); o delegado e o rapa (que querem mostrar serviço, prendendo vadias) e os tiras venais.

Veludo, como se sabe, é um tipo de tecido com um lado liso e o outro coberto de pelos curtos e cerrados. Embora pareça apropriado ao inverno, não é quente demais, podendo ser usado na estação outonal. Veludo é o nome adequado à personagem da peça, figura quase ciclotímica, que oscila em suas atitudes, ambivalente como o tecido, que ora se mostra gentil e respeitoso (é “senhor”, “seu Vado”), ora agressivo e grosseiro (“Vai morrer, morfético”; “Miserável! [...] Nojento! Cafetão!”); ora parece temeroso, ora desafiador.

Vado é arrogante e tem autoestima elevada, humilhando Neusa Sueli, e também com sua falta de percepção, não sabendo lidar com Veludo. O nome da prostituta, composto, tem um jeito meio brega, adequado à personagem.

Além das personagens e sua onomástica, também o título deve ser analisado, segundo Ryngaert (1996). A navalha, arma branca, está relacionada à malandragem que ainda tem uma aura romântica e que não se converteu em bandidagem. Mas ao acrescentar na carne, o autor sinaliza dor, entranhas, corte que se imagina profundo e dolorido. E a navalha que ameaçou Vado e Veludo entrará, metaforicamente, mais ainda na carne daquela que os ameaçou: Norma Sueli é a mais infeliz das três figuras.

Ainda em relação à estrutura da peça, as didascálias iniciais apontam que é breve (45 páginas), com um ato, indicando, além das personagens, o cenário: “Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha, são os móveis do quarto” (MARCOS, 1978, p. 7).

A tensão é mantida todo o tempo, devido à linguagem, principalmente: réplicas com frases curtas que agilizam os diálogos (com raras exceções, algumas mais longas, de Vado e Neusa Sueli) e denunciam o esgarçamento dos sentimentos, o poder do dinheiro em uma sociedade capitalista, e um mundo sem redenção, sem esperança de mudanças.

Religiosidade, como a invocação aos santos por Veludo (MARCOS, 1978, p. 21); frases feitas (“estou com o ovo virado”; “sua cabeça é seu guia”; “encher a lata”); gírias (“manja”, “mina”, “cabreiro”, “gamado”, “durango morou?”) e vulgaridade (“não me enche o saco”; “entrou no puteiro da cadela à pé e saiu à cavalo” – MARCOS, 1978, p. 11) permeiam o texto, mostrando-

se adequadas ao contexto e às personagens que as usam, porém provocando o repúdio da plateia mais conservadora e dos censores que se indignavam furiosamente.

Percebe-se a também a humilhação via reiteração de falas e atos, mantendo-se o conflito que provoca a explosão. A brutalidade é tão constante quanto a inversão dos papéis: Vado investe contra a prostituta, depois dela recebe o troco (que o ameaça com uma navalha), conseguindo escapular e dar a volta por cima. Contra Veludo mostra sua face machista, como já o havia feito com a mulher, castigando-o de inúmeras formas: espanca-o, puxa seus cabelos, xinga-o, nega-lhe o cigarro de maconha. Porém, num determinado momento, quando Veludo pede para apanhar, há a troca do poder: ele se torna mais dócil, implorando ao *gay* que fume (“Vem fumar, bichinha!”, “Por favor, Veludo”) e solicitando também o auxílio da mulher para que isso aconteça (“Sueli, meu amor, me ajuda!”, “Sueli, minha santa, me ajuda!”, “Sueli, segura esse veado nojento.[...] Por favor, Sueli, segura ele”). Permanece latente um clima de desejo entre os dois homens, o que é ressaltado pela mulher, que, inclusive, chama Vado de “porco” (MARCOS, 1978, p. 30-31).

Uma das marcas da submissão e da sedução é o uso do diminutivo, que denota falso carinho. Após ameaçar arrancar os olhos de Veludo com a navalha, Sueli diz: “Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho. É pro seu bem, querida” (MARCOS, 1978, p. 23). Também Veludo usa o mesmo artifício: [...] Tadinho dele [...] Ele está tristonho.[...] (MARCOS, 1978, p. 29).

Vado é o mais violento e agride Neusa Sueli *ad infinitum*, física e verbalmente, batendo-lhe, chamando-a, ao longo da peça, de: vaca, porca, porca velha, bagulho antigo, filha-de-uma-cadela, nojenta, puta sem-vergonha, vagabunda, puta sem-calça, piranha, bagaço, piranha velha, coroa, vovó das putas todas, vadia velha, puta velha, velha nojenta, velha podre, velhota, coroa, galinha velha, desgraçada, veterana das veteranas, chata, cortadora de onda, velha, miserável, mentirosa, enganadora.

Também Veludo é agredido por Vado, sendo que seis didascálias indicam a selvageria, que é secundada por Norma Sueli, que o ameaça com uma navalha. A violência física é permeada pela verbal, Vado chamando-o de: veado, veado de merda, bichona, puto, bicha, bicha miserável, puto de merda, veado nojento, filho-da-puta, fresco de uma figa, cachorro, nojento, mentiroso, miserável, sem-vergonha, canalha, sacana, desgraçado, puto sem-vergonha, bichona malandra, bicha louca, ladrão sem-vergonha, porco nojento.

Veludo inicialmente bajula Norma Sueli, dizendo que adora seu nome, mas se torna agressivo ao ser arranhado no rosto por ela. Chama-a de porca, de vaca, de galinha velha. E continua seu jogo de negacéis, de agressões e recuos, estimulando ou provocando e retrocedendo em relação aos dois, ela e Vado.

Trata-se de um triângulo NÃO amoroso, de pessoas carentes e solitárias, que, de uma forma ou de outra, compram sexo, recebendo-o como se fossem farrapos de amor e carinho. Valem-se da astúcia para contornar a situação-limite, para evitar um confronto fatal com a força bruta, com o perigo, até que, postas contra a parede, sem saída (voltando ao *buis clos*), reagem, ocorrendo a inversão de papéis; o agredido passa a agressor... e o círculo continua, cada vez mais violento, num crescendo, num paroxismo, que poderia resultar em uma equação: agressão verbal + agressão física + sexualidade = fragmentação, esfacelamento do ser.

A gradação da violência emocional mostra-se bem explícita nas réplicas de Sueli após a saída de Veludo, que não mais aguenta a angustiante situação, quando Vado grita ou demonstra sua decrepitude: “Vado, por favor, pára com isso!”; “Chega! Chega, pelo amor de Deus!”; “Por piedade, Vado! Pelo amor de tua mãe!”; “Vado, chega! Por favor, chega!”; “Pára! Pára com isso”; “Chega! Chega! Chega! Não aguento mais. Chega!” (MARCOS, 1978, p. 41-42).

Ela questiona angustiada, no momento mais lancinante da peça: “[...] Poxa, será que 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, 1978, p. 30-40). O sentimento de se sentir reificada é doloroso e fere não só a ela, mas ao leitor ou espectador, que se sente dominado pela impotência, por nada fazer para modificar o *status quo*. Tal tomada de consciência, ao lado da abjeção que sente quando percebe a lascívia de Vado, demonstra uma moralidade, uma virtude que é paradoxal em se tratando de uma prostituta.

Magaldi (1998, p. 208) ressalta a inversão que ocorre quando Sueli é confrontada com sua idade e sua decadência, por Vado. Já que pode, pagará para tê-lo, para ter o homem prostituído que ele é. Entretanto, no fundo carente e romântica, na cena em que quer forçá-lo a fazer sexo, sente-se amolecer com suas doces e insidiosas palavras. Mais uma vez enganada, resta-lhe, como companheiro de solidão, um sanduíche de mortadela, após a saída do macho.

UM AUTOR *AVANT LA LETTRE*, CONCLUI-SE

Plínio Marcos, o Frajola sensível, o homem poliédrico que dedicou um olhar generoso aos excluídos, foi uma figura ímpar no teatro feito no Brasil nos anos 60 e 70 do século XX. Além da crueza da linguagem, usada de forma pertinente e inovadora em sua vasta obra, trouxe para a cena nacional o que se desejava esconder: o uso de drogas, a violência, a pobreza beirando a miserabilidade, a homossexualidade, a prostituição, a vida urbana em cortiços, a ameaça de doenças venéreas, a solidão, a tristeza, a

incomunicabilidade, a quase reificação, a omissão do poder público no atendimento a essas pessoas, a exploração – *homo homini lupus*. E, é claro, não poderia sair impunemente após tais denúncias, em um país que se encontrava sob o tacão da censura prévia, imposta pelo regime militar.

Corajoso, mesmo sabendo que seria perseguido e proibido, não calou sua voz, que se mostrava num diapasão diferente, visto que não professava a direita ou a esquerda – politicamente – que denunciava de uma forma outra que não aquela feita pelos autores engajados do período, mas que era tão forte, ressoando até mais que muitas outras, e seu eco chegando até o presente, pois suas peças continuam a ser encenadas com grande sucesso.

REFERÊNCIAS

- MAGALDI, Sábato. Dois perdidos numa noite suja. In: _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 215-221.
- _____. Navalha na carne: documento dramático. In: _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 207-211.
- MARCOS, Plínio. Plínio Marcos- sítio oficial. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/origens.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2012.
- _____. Navalha na carne. **Navalha na carne** - Quando as máquinas param. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. O teatro trágico de Plínio Marcos. In: _____. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá, 2000. p. 139-140.
- PRADO, Décio de Almeida. As razões da censura. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 197-200.
- _____. Navalha na carne. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 216-219.
- RYNGAERT, Jean. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.