

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***NAVALHA NA CARNE:*
PLÍNIO MARCOS, MILITÂNCIA, ENGAJAMENTO E
REBELDIA**

PATRÍCIA DA SILVA FERNANDES

PATRÍCIA DA SILVA FERNANDES

NAVALHA NA CARNE:
PLÍNIO MARCOS, MILITÂNCIA, ENGAJAMENTO E
REBELDIA

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos.

UBERLÂNDIA
2011

Patrícia da Silva Fernandes.

Navalha na carne: Plínio Marcos, militância, engajamento e rebeldia

Patrícia da Silva Fernandes – Uberlândia, 2011.

70 fl.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

Palavras Chave: Navalha na carne, Plínio Marcos, engajamento, militância, teatro.

PATRÍCIA DA SILVA FERNANDES

NAVALHA NA CARNE:
PLÍNIO MARCOS, MILITÂNCIA, ENGAJAMENTO E
REBELDIA

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos (Orientadora)

Prof^ª. Ms. Fabiana de Paula Guerra

Prof^ª. Mestranda Poliana Lacerda da Silva

AGRADECIMENTO

Agradeço a professora Dr^a Kátia Rodrigues Paranhos pela orientação e pela imensa paciência com que me conduziu durante toda a graduação.

As professoras Ms. Fabiana de Paula Guerra e a mestranda Poliana Lacerda da Silva, colega de graduação, por aceitarem o convite de participarem da minha banca de defesa.

A todos meus professores da graduação e colegas de turma. Ao secretário da coordenação do curso de História, João Batista.

Aos meus pais e minhas queridas avós, pelo carinho, paciência, compreensão e incentivo em todos os momentos da minha vida. Aos meus amigos e familiares pelo apoio.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para realização desta pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo, compreender a historicidade do texto teatral *Navalha na carne*, por intermédio das problemáticas nele apontadas e da maneira como elas se relacionam com o momento social do país. Objetiva, ainda, pesquisar sobre a vida e a trajetória do dramaturgo e escritor da peça Plínio Marcos. Além disso, aborda sobre como o público e os críticos receberam a peça, que buscava chocar seus telespectadores, permitindo assim uma reflexão sobre a repercussão do texto teatral nas relações sociais e na cultura contemporânea.

Palavras-chave: ditadura militar; teatro brasileiro; teatro de militância.

SUMÁRIO

Introdução.....	17
Capítulo 1.	
Plínio Marcos: o dramaturgo polêmico da década de 1960	42
Capítulo 2.	
Navalha na carne: enredo, personagens e temas.....	50
Capítulo 3.	
Críticas ao autor e ao seu trabalho.....	71
Considerações Finais	72
Fontes	80
Referências Bibliográficas.....	83



Exposição e mostra resgatam vida e obra do autor Plínio Marcos pelo Grupo Imagens de Teatro, no SESC SENAC Iracema, em Fortaleza (Maio de 2011. Para a composição dos personagens o grupo observou as prostitutas na Praça José de Alencar durante dois meses e encontrou mulheres com história parecida com a da protagonista da trama de Navalha na carne, Neusa Sueli (Foto de Marcelo Holanda, Jornal “O Povo – Vida e Arte, Fortaleza, 05 de Maio de 2011).

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende mostrar uma reflexão em torno da peça *Navalha na carne*¹, escrita e apresentada em 1967, pelo dramaturgo Plínio Marcos. Foi proibida ainda quando estava sendo ensaiada, pela censura militar em julho de 1967. No entanto foi apresentada em setembro na cidade de São Paulo, e em outubro no Rio de Janeiro. Depois de sua apresentação houve várias versões adaptadas da peça, como exemplo, a produção de um filme em 1969 e outra adaptação em 1997. A censura da época alegava que a peça continha uma linguagem vulgar, brutal e pornográfica, onde se retratava a sociedade de modo subversivo, falava em violência tanto física quanto moral, sexo, drogas, e dinheiro como expressões que se relacionavam a poder e submissão entre os personagens, se constituindo assim para os censores como imprópria para qualquer faixa etária. Mas trazia também para a cena um universo dos excluídos e marginalizados pela sociedade, que não se enquadravam nos padrões cívicos e morais da sociedade patriarcal, onde a família, a tradição e a propriedade juntamente com os ideais nacionalistas e patriotistas se constituíam como os pilares da sociedade na década de 60.

A ambientação histórica da peça se passa na década de 60, num momento em que no Brasil estava sendo implantado, por meio de um golpe em 1964, um governo ditatorial e militar. Foi instaurado com a justificativa de defender o país e suas instituições contra a ameaça comunista. O povo viveu um período de repressão, de ausência de democracia, de medo e terror, onde as pessoas que não “concordavam” com os planos dos militares eram acusadas de inimigos, de traidores, de comunistas, sendo por isso torturadas e até mortas. Foi também um período em que o campo cultural e dos meios de comunicação, por exemplo, passaram a ser controlados e censurados, sendo até mesmo proibidos pelos militares. Perdia-se quase que totalmente a liberdade de expressão e de autonomia, principalmente, nas manifestações culturais e também no que diz respeito às manifestações de luta por seus direitos de cidadão.

¹ Ver MARCOS, Plínio. *Navalha na carne*. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p.135-169.

Diante das diferentes manifestações que ocorreram em contestação à ditadura militar imposta ao povo, em destaque o teatro que apresentou expressões importantes e significativas de resistência, buscando diferentes formas de criar e exprimir seus anseios e problemas vivenciados pela sua categoria e pelo povo.

O presente trabalho busca, ainda, analisar a sociedade da década de 60, utilizando como fonte documental a peça teatral *Navalha na carne*, como representação daquela sociedade e também seu autor Plínio Marcos, como um dramaturgo diferenciado para a sua época, juntamente com a problemática que é trabalhada na peça, que continua sendo bastante atual, pois lida com problemas da nossa realidade que ainda persistem. Serão também analisadas as conflituosas relações estabelecidas pela sociedade e pelo poder político em relação aos tipos sociais representados na peça, ou melhor, pelos marginalizados e excluídos pela sociedade, juntamente, com as questões morais e econômicas às quais estes excluídos estão inseridos.

Plínio Marcos (1935-1999) era de uma família modesta, desde cedo na região onde morava na Baixada Santista, convivia com a zona dos prostíbulos, com a zona do cais, ou seja, presenciava bem de perto um submundo à parte da sociedade, via a luta dessa gente para sobreviver diante da miséria que rondava suas vidas com vários tipos de serviços, empregos². Vemos este submundo sendo representado na voz de Plínio, através de seus textos teatrais, suas crônicas, e outros. Algumas críticas feitas a sua obra dizem que estas se confundem com recortes de sua vida, porque ele era um artista militante das causas sociais. Plínio não se ligava a nenhum partido político, porém era engajado nos problemas sociais dos oprimidos e pelos seus também. Como autor de teatro convivia com a falta de “esperança” na sua carreira, fato que se complicava com a repressão da censura pelos militares que controlavam a liberdade de expressão dos artistas.

Plínio representava no teatro, nas suas crônicas, no seu jornalismo o legítimo olhar do oprimido, pois trazia a verdade real dos problemas da sociedade para os palcos, foi por isso perseguido, censurado e até preso. Plínio, além de dramaturgo e escritor, construiu carreira no jornalismo, como cronista, repórter e também escreveu para revistas, como por exemplo, nos jornais Última Hora, O Pasquim, Folha de São Paulo e na revista Veja e Placar. Ficou conhecido como “o repórter de um mau tempo” por

² MAIA, F. CONTRERAS, J. A.; PINHEIRO, V. *Plínio Marcos, a crônica dos que não tem voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

alguns críticos da sua obra como, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e outros.

Plínio Marcos inaugura uma nova forma de falar das pessoas comuns, do povo marginalizado, tanto na historiografia como no teatro. Não estava ligado diretamente ao teatro de resistência e de militância política. Mas sim, preocupava-se com os problemas sociais, representava-os no palco com suas linguagens próprias, com gírias do povo, ou seja, trazia a linguagem das ruas daquele submundo para a cena de teatro. Neste sentido se aproximava de Nelson Rodrigues³, um dialogava com o outro, pois ambos traziam cenas do cotidiano que eram consideradas “proibidas” para o palco, além de ambos também trabalharem com o universo feminino, trazendo os anseios das mulheres e a realidade que elas vivem, juntamente, com seus problemas.

*Navalha na carne*⁴ é representada por três personagens, num único ato, uma prostituta madura, um cafetão jovem e um homossexual, que convivem num espaço grotesco, mantendo uma relação de poder, humilhação, agressões físicas e verbais, drogas, dinheiro, convivem com a desigualdade social, com a miséria, com violência urbana, etc. A protagonista da peça é a prostituta, profissão repudiada ferozmente pela sociedade, assim como o homossexual, por sua escolha sexual, e por ser considerado como um invertido sexualmente diante desta sociedade onde o gênero masculino prevalece, porque é o ideal segundo nossos padrões naturais. O cafetão dentre os três personagens é o que mais exerce poder no seu relacionamento com os personagens, pois a mulher mesmo sendo violentada, com agressões físicas e verbais, continua sustentando e respeitando seu cafetão, que também é seu namorado, com o dinheiro de seus programas. Até o homossexual mantém certo respeito ao se referir ao cafetão, como senhor. Toda vez que os personagens, principalmente, a prostituta se encontram numa situação problemática, eles se utilizam da navalha como arma de defesa, mas não chegam a ferir, nem matar nenhuma pessoa. Ambos se utilizam também de palavras e de seus sentimentos, como busca de sua proteção, utilizam também seus sentimentos

³ Para mais informações sobre esta temática ver, SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. 2007. 323 fl. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

⁴ SCHNEIDER, Liane. Dissecando (pre)conceitos: uma navalha na carne. In: MACIEL, Diógenes. & ANDRADE, Valéria (orgs). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa Idéia, 2005.

como forma de expressar seus anseios, sua solidão, sua falta de esperança de mudança da situação deles de miséria e exclusão.

Não se pretende aqui analisar a encenação teatral dos atores, mas sim utilizar a peça como a representação de uma época feita por Plínio Marcos, como fonte documental para oferecer subsídios para o estudo da sociedade. Pretende-se também compreender a função que este dramaturgo representava para nossa sociedade e para o teatro, bem como assim tentar compreender as problemáticas supostas por Plínio em suas obras como desigualdade social, marginalidade, violência contra a mulher, preconceito, dentre outros. Plínio retrata o universo do excluídos, que a sociedade patriarcal e nacionalista da época não reconhecia como “gente”, pois não eram tipos sociais que se encaixavam nas convenções morais e cristãs.

Plínio tinha uma intenção ao escrever peças utilizando cenas pornográficas, palavrões, violência, desigualdade social, etc. Já que seu objetivo era mostrar esse lado obscuro e omitido da realidade do país, em despertar em seus espectadores, através de mensagens construtivas introjetadas nas cenas ao decorrer da encenação, pelo diálogo entre os atores, um sentimento de amor e compreensão pelos seres marginalizados, e que nós, a sociedade deve trazê-los para o convívio humano. Devendo resgatá-los deste submundo, de desigualdade social, de miséria, dessa falta de perspectiva na mudança de suas situações morais e econômicas.

O diálogo entre a arte e a sociedade, como os textos teatrais, são importantes, pois contribuem para que se exponha, de forma estimulante, a historicidade do texto dramático e da cena teatral, legitimando-os como documentos de pesquisa, resquícios de uma determinada época, e introjetadas em embates culturais e disputas políticas. Nestes caminhos, evidencia-se a necessidade de que os códigos presentes na peça sejam analisados, juntamente com os conflitos de seu tempo, de seu contexto e momento histórico, por exemplo, a questão do homossexualismo, a prostituição, relacionados com os valores de hoje, caso contrário, perderia a sua historicidade.

A possibilidade de analisarmos um texto teatral como fonte documental para a pesquisa do historiador, assim como a literatura, a música, o cinema e outros, foram produtos de um processo de renovação na historiografia que se iniciou, a partir da década de 30, com a fundação da Escola dos *Annales* por Marc Bloch e Lucien Febvre, que trazem uma proposta revolucionária no fazer e no pensar história, criticando a história narrativa e de acontecimentos dos positivistas, buscando um novo olhar para produção historiográfica, sugerindo um alargamento do horizonte de pesquisa do

historiador com uma nova forma de análise dos fatos históricos, a partir, de uma multiplicidade de documentos.⁵

A Escola dos *Annales* ou a Nova História, não só diversificaram a concepção de história, como também auxiliaram na relação do historiador com o documento, que passou a analisá-lo de forma mais crítica, como um detetive que procura vestígios, pistas e indícios que contribuem na busca pelo conhecimento do objeto, como as entrevistas orais, o texto teatral, que são representações de um passado, etc. Contribuíram também para que a história buscasse novas formas de conhecimento como em outras ciências, o que chamamos de interdisciplinaridade, mas deixando claro que a história não deve se distanciar do seu referencial teórico e metodológico, como as Ciências Sociais, a Antropologia, e outras.

O historiador passa a ser um investigador de vários aspectos das relações sociais, que através do alargamento e da diversidade do seu campo de documentação e de pesquisa, pode se utilizar, como neste trabalho de uma peça teatral para conhecer uma determinada visão de uma época. De acordo com Marc Bloch:

*A diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias ao nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que não continuam a se aferrar a uma idéia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler se não os testemunhos voluntários.*⁶

Nesta perspectiva de uma Nova História, fragmentada e interdisciplinar ressaltamos que a história vai se integrando no campo do social, com toda a sua complexidade, entendido enquanto um campo de diferentes manifestações de indivíduos que expressam seus sentimentos, suas impressões de mundo por meio de “códigos” ou símbolos sociais percebemos como a Nova História ou História Cultural pode ser redimensionada e pensada enquanto produto e produtora do social. Como também podemos afirmar que a cultura resulta do campo social interferindo nele, assim como a

⁵ Os *Annales* foi um movimento polemizador que estimulou o levantamento de questões a partir da leitura de documentos que não deveriam ser apenas assimilados pelo seu conteúdo, mas sim interpretados. Este movimento permitiu a dialogicidade entre a História e as demais áreas do conhecimento, tais como a Literatura, Música, Teatro e Artes Plásticas.

⁶ BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2001, p. 79-80.

história, ou seja, temos a história como memória de um ser social e a cultura como representação e como forma de expressão dessa história. Nesta lógica, a cultura pode ser entendida como um campo primordial no qual os indivíduos se expressam, através de inúmeras formas, representando suas vidas.

Neste contexto, a importância de se analisar o texto teatral como “matéria-prima” ou fonte de pesquisa para a história, além de ser uma forma e expressão de arte cultural de uma sociedade, este não está desvinculado da realidade social, por isso pode ser usado como fonte de análise para a historiografia, sendo o texto teatral uma representação de um passado vivido. Através do texto teatral ou da obra de arte, é possível compreender e reler situações históricas, que desaparecem da memória oficial, ou às vezes não. Também podem ser visualizadas sob aspectos muito particulares, ao mesmo tempo, em que o texto teatral pode ser lido como uma construção dramática que percorre uma trajetória representada pelos seus personagens. Podemos, através desta interpretação que o autor da peça retratou, refletir sobre a situação da mulher, que tem como profissão a prostituição, no caso da peça *Navalha na carne*, como fato que promove até hoje olhares e julgamentos preconceituosos.

Um dos historiadores que nos apontou para a possibilidade de fazer uma reflexão sobre a importância do diálogo entre a arte e a sociedade, ou melhor, entre a história e o teatro é Roger Chartier, que ao investigar fatos históricos, utiliza-se da perspectiva cultural. Para ele, a cultura deve ser entendida como uma representação que possibilita estabelecer um diálogo com uma determinada sociedade, ou segmentos sociais, em um momento e um contexto específico. Estabelece também, que a cultura é uma representação do real e faz parte do processo de constituição dele mesmo. O autor afirma que,

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como a modalidade de sua performance na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador.⁷

⁷ CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.p.11.

Para Chartier, a cultura devia ser investigada sob um novo olhar, fazendo novas indagações sobre o passado, elegendo novos objetos de pesquisa, passando também a utilizar novos tipos de fontes, como as orais, as estéticas, as peças teatrais, as obras literárias, entre outras. O objetivo da História Cultural é perpassar o campo do social e resgatar o papel dos indivíduos na construção das relações sociais. Chartier se debruça sobre o estudo da micro-história, com o objetivo de construir, a partir de uma particularidade, o caminho como os indivíduos produzem as suas relações sociais e seus conflitos e embates na sociedade.

A discussão acerca da relação entre história e teatro tem como expoente máximo Chartier que na sua obra *Do palco à página* considerou o texto teatral como uma construção social, ressaltando que aquele se insere no contexto histórico de sua época, podendo ser entendido como resultado das diferentes situações políticas de seu momento de produção e construção.

Assim, Chartier entende que um autor pode ser lido e compreendido quando for levado em consideração o contexto no qual o trabalho foi desenvolvido, questionando a fonte como instrumento de mediação e testemunho da realidade, e pensando as realidades sob a ótica de múltiplos significados.

Quando as produções artísticas e culturais são consideradas como objeto de pesquisa, especialmente em relação ao texto teatral, o historiador comumente enfrenta dificuldades referentes às especificidades dos objetos artísticos que devem ser levadas em conta, como por exemplo, uma obra literária que tanto pode ser ficção como de não ficção. No entanto, a despeito de tais especificidades e dificuldades, foi a partir das contribuições teórico-metodológicas da *Escola dos Annales* que se percebeu a existência de novos objetos de pesquisa.⁸

Dessa forma, como já dito anteriormente, surge uma história nova fundada em novas suposições, por meio da qual se entende que toda realidade tem um cunho social ou culturalmente construído, onde os objetos de pesquisa não são vistos como verdade absoluta. Ao contrário, são considerados como discursos desenvolvidos e elaborados por autores que trazem em seu texto as marcas e as impressões dos impasses da política de sua época.

⁸ A *Escola dos Annales* foi um grupo de historiadores franceses liderados por Lucien Febvre e Marc Bloc, que buscaram romper com os paradigmas tradicionais da história, por meio da análise dos fatos de natureza política, econômica e militar, tomando como princípio a cientificidade, a objetividade e a verdade dos fatos históricos.

Posto isto, é possível vislumbrar que toda a atividade artística e cultural é também política, e os textos teatrais são fortemente vinculados à sociedade, o que faz com que tragam em sua essência as marcas da realidade política de sua época de criação. Sob esse prisma, o texto teatral vem paulatinamente conquistando espaço como objeto de pesquisa e reflexão para o historiador.

No século XIX constata-se que os textos teatrais buscavam levar para o público os problemas sociais e políticos com base na estética naturalista, ao passo que no século XX surge o engajamento da arte no processo histórico, percebido na explicitação de seu conteúdo político.

Importante observar que ao longo da história as manifestações artísticas e culturais foram se mostrando engajadas e comprometidas com as transformações sociais, construindo desse modo uma noção de “teatro político”, que se mostrou comprometido com concepção histórica e as diretrizes partidárias da militância esquerdista.

Necessário salientar que ao se deparar com a possível relação entre História e Teatro, os objetos de pesquisa são considerados como socialmente produzidos, sendo que cada texto teatral carrega uma infinidade de significados, lutas, contradições, resistências e modelos de sua época. Donde se conclui que nenhum deles se explica por si mesmo, o que faz com seja necessário buscar outras referências para que seja encarado como uma representação do real.

Nesse ponto surge a história cultural com suas novas suposições, afirmando que toda realidade é social ou culturalmente construída. Para Chartier importa identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída e pensada e dada a ler. Assim, pode se afirmar que a história cultural permite entender toda realidade como social ou culturalmente construída ao se perceber a existência de diferentes grupos sociais, onde há códigos de representação e símbolos a serem decifrados pelos historiadores.

Observa-se que vem crescendo cada vez mais o interesse de alguns historiadores em pesquisar a aproximação entre a história e o teatro, demonstrando a existência de diferentes abordagens sobre os textos teatrais, além do estudo dos grupos de teatro.

Como exemplo, podemos citar os estudos de Iná Camargo Costa que faz um resgate da história do teatro norte-americano na primeira metade do século XX, onde aborda as práticas dos trabalhadores ignorados pela história oficial, fazendo uma analogia sobre a experiência do teatro moderno no Brasil. A autora tece reflexões sobre

as propostas anarquistas e socialistas onde grupos propunham um engajamento político, com objetivos claros de além do entretenimento, também fazer críticas ao capitalismo e levantar as questões relacionadas ao cotidiano.

Desse modo, Costa pondera que nos Estados Unidos o teatro sempre foi visto como um empreendimento comercial, destacando a *Broadway* como uma referência para o mundo ocidental. A autora também abordou a questão do ângulo da formação política e intelectual da população, especialmente a da classe operária, por intermédio da atividade teatral.

Segundo a autora a grave crise financeira de 1929 teve o importante papel de alertar sobre a necessidade da criação de um novo teatro que tratasse dos problemas sociais, como o desemprego, a fome e as diversas formas de preconceito. Interessante notar que a partir desse ponto os trabalhadores americanos se mobilizaram e assumiram a luta contra o racismo e o Estado burguês. Nesse contexto a autora cita o *Group Theatre* (1931), grupo de teatro engajado, o que denota que as ações da esquerda foram capazes de provocar grande impacto na cultura americana a partir da década de 1930.

No Brasil, as primeiras experiências de teatro de cunho político foram apresentadas pela autora Silvana Garcia, que afirma que no início do século XX o teatro recebeu influência dos imigrantes europeus. Segundo Garcia:

Enquanto que na Europa e na URSS, as primeiras décadas do século assistiram ao radicalismo formal e ideológico do agitprop, promovido sob os auspícios dos Partidos Comunistas a partir de uma base espontânea, aqui no Brasil surgiu e se manteve basicamente um teatro operário de influência anarquista, instalado no seio da massa de trabalhadores europeus imigrados.⁹

Sob esse aspecto, faz-se necessário contextualizar o momento histórico então vigente no Brasil, a fim de se analisar a relação entre história e teatro, especificamente o teatro engajado.

Na década de 1950 e nos primeiros anos da década de 1960, ao lado do desenvolvimento industrial, assistiu-se também ao crescimento da política populista, com a criação de frentes populistas. Neste período destacaram-se dois líderes: Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, ambos afeitos às alianças populares. Getúlio Vargas,

⁹ GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção popular no engajamento político*. 2 ed., São Paulo: Perspectiva, 2004, p.90.

apostando no crescimento da produção dos bens de consumo, na expansão do mercado interno e na verticalização da renda nacional, propôs a expansão industrial e o aumento da intervenção do Estado na economia. Seu governo se deu sob forte pressão no plano nacional e internacional, culminando no seu suicídio, para não abrir mão das conquistas até então realizadas. Por outro lado, Kubitschek governou sob um clima político mais favorável. Dentre suas ações está o deslocamento da capital do país para o planalto central, o que desencadeou um processo migratório nordestino, processo esse que atingiu largamente o eixo Rio-São Paulo, atravessando todo o período de transformação industrial, fase econômica e cultural do período democrático, que teve início após a Segunda Guerra e se estendeu até 1964, período este em que o país conseguiu desenvolver uma cultura política. A concepção de cultura como instrumento de conscientização e de transformação social ganha força. A cultura popular passa a ser fundamental na elaboração da cultura nacional e começa a ser vista de forma polêmica pela vanguarda intelectual, que vai incorporando temas sociais em suas manifestações artísticas. Assim, os termos “cultura” e “cultura popular” adquirem um caráter revolucionário marcando a produção dos anos 1960.

As questões políticas e econômicas internacionais acabaram por propiciar o golpe militar de 1964, aliado ao poder das oligarquias e contando com o apoio do governo dos Estados Unidos.

Nesse período houve uma intensa produção artística e cultural no Brasil, embora tenha sido uma época marcada pela repressão política, que tinha muitos inimigos da ditadura militar inaugurada em abril de 1964. Até então, o teatro brasileiro se destacava pela produção do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em 1948 por um grupo de empresários. Apesar de toda a repressão, surgiram muitas manifestações populares, a contracultura, a revolução sexual e os movimentos políticos, que tiveram o condão de instituir mudanças profundas na relação de gênero, nos padrões de comportamento e na cultura da sociedade. A partir dessas mudanças surgiu a chamada “geração de 1968” que no dizer de Zuenir Ventura “experimentou os limites de todos os horizontes: políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos.”¹⁰

Todavia, importante citar que antes mesmo do golpe militar de 1964 ventos socialistas já haviam contaminado o ideário de grupos brasileiros como o Arena, considerado um dos grupos mais engajados do país, bem como igualmente

¹⁰ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 14

contaminaram outro grupo não menos engajado, o Oficina, que juntos colaboraram para o surgimento de um dos mais famigerados movimentos culturais do país, o Centro Popular de Cultura, vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), e norteado pelas idéias revolucionárias *agit-prop*, do russo *agitatsiya-propaganda*, agitação e propaganda. O CPC conseguiu fazer com que teorias e movimentos sociais se tornassem indissociáveis no seu procedimento teatral, mesmo após sua supressão pelo regime militar.

Roberto Schwarz, em seu livro *O pai de família e outros estudos*, em especial o capítulo *Cultura e Política, 1964-1969*, que evidencia como o golpe de 64 influenciou e modificou as relações culturais e políticas no país nesta época. Neste capítulo, o autor nos mostra um período de certa “abertura” cultural, como o incentivo a educação e a cultura, como a música e o teatro. De acordo com Roberto Schwarz, “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.¹¹”

Ao longo do texto, Roberto Schwarz levanta indícios do começo da repressão militar e da censura política nas instituições culturais e na sociedade, ressaltando a perda de liberdade de expressão dos grupos teatrais. Ele aponta alguns teatros como Arena e o Opinião e também algumas peças encenadas nestes teatros, como o musical Zumbi e outros. Neste sentido, Roberto Schwarz vai percorrendo as trajetórias do campo teatral e cultural, e ressaltando as mudanças que estavam ocorrendo no meio teatral, como as mudanças no cenário e no público, e principalmente sobre o conteúdo que era encenado nestas peças, algumas de cunho ideológico político e engajadas socialmente e outras com objetivo didático. Para ele,

Se em 64 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.¹²

¹¹ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.62.

¹² SCHWARZ, Roberto., *op. cit.*, p.63.

Já o autor Yan Michalski, no seu livro *O palco amordaçado*, analisa o teatro como um dos setores que mais teve problemas com a censura. Faz um apanhado que vai de 1964 a 1979 sobre a situação política e teatral no Brasil. Para ele,

Fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da Censura se tornaria rapidamente uma impossibilidade, a partir do momento em que o regime implantado em 1964 começou a definir as suas características. A presença das autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um, mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável¹³.

Em seu texto, Yan Michalski destaca algumas características moralistas da mentalidade implantada no Brasil pós-64, onde segundo o autor, os valores são ressaltados e a cultura ocidental é copiada, na mentalidade cultural da época. Como justificativa de restabelecer a ordem e a imposição do golpe, alguns artistas desta época foram considerados como transgressores da moral. Ele cita Plínio Marcos em sua obra dizendo que este autor foi um dramaturgo que rompeu com o código moralista da sociedade ao levar a linguagem do povo (chula, pornográfica) para o teatro. Assim,

Neste sentido, é sintomático que o autor teatral mais proibido destes 15 anos tenha sido Plínio Marcos, que de todos os dramaturgos em atividade é o que mais se dedicou a analisar as condições em que vivem algumas das faixas mais sacrificadas da população brasileira. A veracidade do retrato que o artista esboçou da vida dessas faixas da população nunca foi questionada. O que contestado foi o seu direito de uma vez feito o seu diagnóstico, trazê-lo à opinião pública.¹⁴

Nesta perspectiva, também podemos fazer a leitura de alguns autores como Renato Ortiz¹⁵, Marcelo Ridenti¹⁶, Daniel Pécaut¹⁷, Zuenir Ventura¹⁸ dentre outros, que

¹³ MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p.8-9.

¹⁴ MICHALSKI, Yan .*op. cit* p.21

¹⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.1989.

tratam sobre o contexto histórico em questão. A intenção é dialogar e compreender as diferentes visões destes autores sobre este momento vivido pelo país e apontado como um dos mais violentos e opressores, devido as circunstâncias de um governo ditatorial, repressor e proibitivo que estabelece mecanismos com o objetivo de extinguirem com a liberdade em vários setores da sociedade no campo cultural, social e político.

Sendo assim, poderemos analisar as diferentes manifestações que ocorreram em contestação à ditadura militar imposta ao povo. Em destaque a produção cultural que apresentou manifestações importantes e significativas de resistência, buscando diferentes formas de criar e expressar seus anseios e problemas vivenciados pela sua categoria e pelo povo.

Outro autor que nos possibilita ter uma visão mais ampla sobre a questão do engajamento nas manifestações culturais é Eric Bentley¹⁹. No seu livro *O teatro engajado*, o autor apresenta algumas discussões sobre as mudanças no padrão estético e no linguajar influenciadas pelas questões políticas, sociais e culturais de uma sociedade determinada. Menciona também alguns pontos que diferenciam os artistas engajados e os não engajados. Segundo o autor o engajamento político não é determinado somente pela posição política formada pelo artista, mas também pela posição política que compõe a produção artística.

Dentro desse contexto, o teatro caracterizou-se, mais do que nunca, como um dos mais expressivos espaços de aglutinação dos setores politizados da sociedade, destacando-se o setor estudantil, grande responsável pela disseminação do movimento teatral político. Em razão disso, após o golpe militar de 1964 esse setor passou a funcionar como foco do teatro de resistência, em torno do qual se juntaram nomes e grupos expressivos da produção cultural no intuito de reagir contra a onda de repressão que impedia a liberdade de expressão.

No entanto, a edição de sucessivos Atos Institucionais do regime da ditadura pouco a pouco foram encurralando o movimento geral, culminando com o Ato

¹⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹⁷ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Àtica, 1990.

¹⁸ VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

¹⁹ BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

Institucional nº 5, de dezembro de 1968, baixado com o objetivo de esmagar os movimentos de rebeldia no país.

Entre Atos Institucionais coercitivos do regime militar, além de prisões, torturas e até mortes, o teatro a expressão modernista é reativada por bases conceituais mais radicais, destacando-se, como ilustração dessa fase, dentre outras, duas produções dirigidas por José Celso Martinez Corrêa: *O rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade, produção do *Oficina*, e *Roda Viva* (1968), de Francisco Buarque de Holanda.

Desse modo, o movimento cultural engajado começava a reexaminar os processos históricos, reavaliando ações e, sobretudo elaborando questionamentos sobre a ideologia hegemônica do “frentismo” político instalado em todas as bases.

Uma tradução sobre o processo social, político e cultural brasileiro, que demonstrava o pessimismo e o desapontamento de uma juventude abalada pela restrição de suas liberdades pós- golpe militar de 1964 acumulava revoltas históricas.

Dentro desse contexto a figura do dramaturgo Plínio Marcos surge e se torna polêmica aos olhos da sociedade em razão de pôr em discussão o “excluído social” e também outros pontos de vista pouco discutidos num momento onde a liberdade de expressão era algo arriscado e ao mesmo tempo um ato de coragem.

Plínio Marcos não se considerava um autor engajado, contudo produziu obras que tratavam da realidade brasileira de sua época, contestando o sistema, e em virtude disso consideradas engajadas, ainda que esse engajamento não se refira à militância política ou partidos políticos.

Nesse ponto, interessante mencionar o artigo de Napolitano onde ele cita o conceito de Sartre para o engajamento como sendo “a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas. Este autor apresenta sua tese sobre o conceito de engajamento artístico de esquerda, que para ele, a contar do final da década de 50, deve ser pensado a partir das mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo. Para ele no Brasil, e também em outros países, principalmente na América Latina, o engajamento sofreu uma releitura. Assim, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, mas as artes que apelavam para os sentidos corpóreos, por meio de imagens, sons e ritmos.

Napolitano afirma, ainda, que a esfera pública na qual era vivenciada a arte engajada possuía uma articulação que vinculava “artista-obra-público”, que podia ser entendida como um sistema cultural ainda em formação. Assim, enquanto as obras

dotadas de mais expressão se aproximavam de um público mais amplo, havia a tensão de dois fatores: a entrada de novos segmentos sociais na composição do público, principalmente de outros circuitos, e a necessidade de construir uma “popularidade”, vista como uma tática para atingir os objetivos políticos mais amplos do “engajamento”. Para Napolitano o mercado acabaria por se tornar o caminho trilhado em algumas expressões da arte engajada.²⁰

Em sua tese de Doutorado Miliandre Garcia lembra que sobre o tema do engajamento Dias Gomes se manifestava no sentido de que, para ele não havia divisão entre teatro engajado, e teatro desengajado, muito menos em relação a teatro comercial, estético e político, haja vista que o teatro brasileiro é todo engajado, na medida em que assumiu compromisso como seu povo e com seu tempo.²¹

Nesse sentido, Gomes afirma que

(...) não é demais, entretanto, frisar a iniciativa agitacional e organizativa, que sempre coube aos homens de teatro, notadamente aos grupos de esquerda. Note-se também que ao atingir as mais elevadas formas de luta – a greve e a passeata – a chamada “classe teatral” esteve praticamente sozinha, alcançando então uma unidade em si mesma que é um dado dos mais significativos. Áreas conservadoras do próprio teatro então se uniram aos setores mais progressistas, saíram de seu individualismo e de suas comodidades para empunhar faixas e cartazes nas escadarias do Teatro Municipal e até chegaram a enfrentar, com surpreendente destemor, um choque da polícia do exército.²²

A autora Iná Camargo Costa nos permite refletir sobre as relações entre a cultura, a política, a sociedade e a história como subsídios para compreensão de um determinado momento histórico. No seu livro *Panorama do Rio Vermelho*²³, a autora faz uma abordagem da “história oficial” do teatro americano, que para muitos autores são os musicais da Broadway e os chamados teatrinhos. Iná irá percorrer, no seu

²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p. 1 e 2.

²¹ GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985), tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 150.

²² Apud, GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985), 2008, p.150.

²³ COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175p.

trabalho, o outro lado omitido pela “história oficial”, ou seja, o lado apagado e esquecido da experiência teatral americana, a história não-oficial, a história dos excluídos e dos trabalhadores. A autora trabalha com o outro lado da dramaturgia americana, que mais tarde influenciará o teatro no Brasil.

Iná trabalha tanto na sua escrita, quanto na sua visão crítica com assuntos relacionados à esquerda, faz uma trajetória do teatro brasileiro de 1958 a 1960, pesquisando o teatro político engajado nas causas sociais de esquerda. Relaciona a história do teatro brasileiro desta época como influenciado pela dramaturgia do teatro americano moderno, onde Iná Camargo ressalta a importância dos teatros de trabalhadores, que a história oficial do país não reconhecia como relevante para o país. O que perpassa o conteúdo de Iná Camargo é pensar a história da arte, da política, da economia, do povo através do teatro, ou seja, pensa a história vinculada as manifestações culturais, políticas da sociedade, se preocupando com os excluídos, com os trabalhadores, aqueles que foram esquecidos pela história oficial.

Um dos objetivos de Iná neste trabalho era o de resgatar as experiências dos trabalhadores ligados ao teatro engajado, que ao escrever suas peças tinham propostas de engajamento político e cultural, ou seja, era um teatro popular que representava os anseios dos trabalhadores, negros e imigrantes diante de uma situação política convergente onde a palavra de ordem era de “caça aos comunistas,” e de expansão do sistema capitalista conjugado com o aumento da exploração dos trabalhadores. Iná visa resgatar a história do teatro operário americano e o significado dessas experiências para os trabalhadores ligados a grupos de teatros.

Neste sentido, o livro de Iná nos ajuda a compreender o campo conflituoso da cultura e da política e dessa forma, ressaltar a importância do texto teatral como fonte documental para o historiador, fazendo uma interpretação dos mecanismos que regem e norteiam a sociedade, em um determinado momento e contexto histórico representado.

Segundo Chartier em sua obra *A história cultural*, a “história cultural” tornou-se uma disciplina intelectualizada. Os historiadores reivindicavam para o âmbito da disciplina novas áreas de exploração e pesquisa. Assim foram se constituindo as representações através de novas abordagens sobre relações familiares e de parentesco, vida e morte, crenças e comportamentos religiosos, rituais, sociabilidade e funções escolares em suas diversas formas. Novos campos foram agregados a ela, surgindo a Psicologia Histórica (história das mentalidades), destacando-se da história intelectual,

da econômica e da social. Com novos campos de explorações para pesquisa abertos, a história se apropriou de uma nova legitimidade científica.

Ainda de acordo com Chartier na obra supracitada, uma realidade cultural identifica a maneira pela qual uma realidade social é construída e interpretada pelo pensamento ou pela leitura. Os esquemas intelectuais criam figuras ou representações que podem registrar uma realidade social construída no tempo e espaço que, depois, pode ser interpretada. Apesar de as representações serem idealizadas para uma leitura universal e racional, elas são determinadas pelos interesses de seus construtores que tentam impor os seus conceitos pessoais sobre aspectos sociais e valores.

A História busca a percepção sobre as transformações pelas quais passaram as sociedades humanas ao longo de sua evolução histórica, pois estas transformações são exatamente a essência da História. Da mesma forma que o ser humano se transforma constantemente, de igual modo também a sociedade se transforma.

Desse modo, a história busca levar o sujeito às reflexões sobre as sociedades de outros tempos e suas formas de vida, ou seja, sua cultura e representações. Para compreendermos o momento moderno, o estudo da história é fundamental, haja vista que o presente é indissociável do passado.

Caminhando no âmbito desta reflexão, voltamos a Chartier, ainda na obra anteriormente, que nos aponta duas questões a serem relevadas: o que está escrito, pertence a uma esfera e, o que o leitor interpreta, está em sua própria esfera de compreensão ou de sua realidade. Neste sentido, o que está contido nos textos pertence à história formal elaborada de acordo com o processamento histórico e que tem um sentido construído pela história; a recepção que o leitor estabelece em relação a este texto é de acordo com sua maneira de interpretar o mundo.

Neste contexto, somos remetidos à década de 60 e ao sistema político militar que prevaleceu até a década de 80. O presente trabalho busca retratar o pensamento de Plínio Marcos através de sua obra “A Navalha na Carne”. Pensando neste sentido, Bloch nos diz que, aquilo que o homem escreve ou produz de alguma forma, tem suas características pessoais.²⁴

No presente estudo, destacamos a relação da História e do Teatro, tomando uma obra como fonte documental de pesquisa, pela qual poderemos compreender um

²⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2001, p. 79-80.

contexto histórico através da História Cultural. Lembramos ainda a referência de Chartier sobre o leitor:

*[...] quem faz a leitura (e nem todos podem fazê-la), fazem-no à sua própria maneira, pois a distância é grande entre os letrados de talento e os leitores menos hábeis, obrigados a oralizar o que leem para poder compreender e só se sentindo à vontade frente a determinadas formas textuais.*²⁵

Compreendemos, pois, que a leitura de um texto pode ser assim interpretada, isto é, pode ser lida de uma forma alheia à sua significação real pelo leitor despreparado. Ao escolher o texto teatral de Plínio Marcos, toma-se por base Chartier ao afirmar que o principal objeto da história cultural é identificar a forma pela qual se constrói e se pensa uma determinada realidade em diferentes lugares e momentos. Neste sentido, através da peça de Plínio Marcos pretende-se, neste estudo, perceber um momento histórico da sociedade brasileira, no que se refere aos aspectos cultural, socioeconômico e político entre as décadas de 1960 a 1980.²⁶

Por cultura entende-se o ato ou o efeito de cultivar. No sentido abordado neste estudo, a cultura²⁷ refere-se ao complexo dos “[...] padrões de comportamento, das crenças, das instituições e de outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade”, ou ainda: “O desenvolvimento de um grupo social, uma nação etc., que é fruto do esforço coletivo pelo aprimoramento desses valores” (haja vista que o presente estudo é uma abordagem à História Cultural).

Para Raymond Williams, palavras como *indústria, democracia, classe, arte e cultura* apontam para as mudanças sociais e no estilo de pensar na vida cotidiana. Em relação à cultura, Williams dá o significado de "tendência do crescimento natural", ou seja, o processo de formação humana. Posteriormente, no século XVIII, a cultura passou a designar o desenvolvimento intelectual e artístico.²⁸

²⁵ CHARTIER, Roger., *op. cit.*, 1990, p. 21

²⁶ CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1990, p. 17.

²⁷ Dicionário Aurélio, Versão em CD, 2009.

²⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Neste contexto em que a cultura abrange a vida em seus diversos aspectos, Williams também inclui a produção em diferentes campos da cultura, seja nas artes, no trabalho ou no cotidiano do ser humano.

Acompanhando esta linha de raciocínio que envolve também a História Cultural, Chartier, especializado em história das práticas culturais e história da leitura, é um dos mais conhecidos historiadores da atualidade, com obras publicadas em vários países do mundo.

Sua trajetória intelectual abrange diversas linhas de pesquisa: a história das instituições de ensino e das sociabilidades intelectuais; história do livro e das práticas de escrita e de leitura; a análise e o debate entre política, cultura e cultura popular; reflexões sobre trabalho do historiador que estão presentes em suas publicações e atividades como divulgador de uma nova história.

Em sua opinião,

Um texto pode aplicar-se à situação do leitor e, como configuração narrativa, pode corresponder a uma reconfiguração da própria experiência. Por isso, entre o texto e o sujeito que lê, coloca-se uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo.²⁹

Considerando-se que a História Cultural busca identificar a forma de desenvolvimento de uma determinada realidade social, conforme nos descreve Chartier (1990), o texto teatral Navalha na Carne nos dá a possibilidade de perceber como foi delineado o perfil histórico-político da sociedade brasileira em determinado momento.

Assim, o Teatro assume sua importância na manifestação de pensamentos e ideologias dos dramaturgos. O teatro, muitas vezes, é censurado como foi durante o Regime Militar; há momentos em que se apresenta em pequenas salas escuras e em outros sai para as ruas, segundo define Fernando Peixoto³⁰ em sua obra “O que é o

²⁹ CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. 16

³⁰ Fernando Peixoto é autor de ensaios, textos teóricos, tradutor, professor e dirigente de coleções nas editoras Paz e Terra e Hucitec e marca, simultaneamente, a produção artística e teórica. Foi jornalista no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, entre 1957 e 1959 e escreveu sobre teatro, cinema e cultura, continuando com esta atividade em outros importantes órgãos da imprensa de resistência nas décadas de 1970 e 1980, como *Opinião*; *Movimento*; *Revista Civilização Brasileira*; *A Voz da Unidade*; *Argumento*; *Debate & Crítica* etc. São de sua autoria os livros: *Brecht, Vida e Obra*, em 1968; *Maiakóvski, Vida e Obra*, em 1969; *O Que É Teatro*, em 1980; *Brecht: Uma Introdução ao Teatro Dialético*, em 1981; *Teatro Oficina*; *Trajétória de uma Rebeldia*, 1982, entre diversos outros.

Teatro” (1986). Segundo ele, o teatro pode ser diversão e conhecimento, prazer e denúncia ou emoção.³¹

Contiero afirma que Plínio foi um dos autores com maior número de obras proibidas, censurado ainda no governo de Juscelino, o que leva o problema da censura para um período anterior a 1964, expondo uma fraqueza moral no texto de Plínio, e também definindo a natureza ética das restrições a que tivera que se sujeitar.³²

Ainda segundo Contiero, no caso de Plínio pode-se afirmar que existe a censura moral, que se pode chamar de tradicional, e também a política, que se aproveita da primeira para firmar valores, justificar intervenções e rebater reações de inconformismo político.³³

Plínio considerava também como uma espécie de censura alienante a obrigação de fazer peças “bem comportadas” e que “não atraem o público”, inclusive financiadas por meio de subvenções do governo, que ele considerava como “realmente corruptora, porque impede que o teatro seja crítico da sociedade. Impede que o teatro lute pela liberdade”. Desse modo, para Plínio, depois de 1968 e na década de 1970, a artista brasileiro estava sujeito a uma censura policial, que inviabilizava a discussão do “problema do homem”, e a uma censura subvencional, que limitava a criatividade, o espírito crítico, e a liberdade de expressão.³⁴ O que faz todo o sentido posto que ao aceitar esse tipo de ajuda governamental, tal fato por si, gerava uma parceria com o governo, o que inviabilizava qualquer peça que abordasse descontentamento com a situação econômica ou social do país, com a política da época, e com o próprio governo, então financiador, ou que mostrasse a vida e os problemas sociais tais como se apresentavam, e tal como fazia Plínio.

Afirma Contiero que

“O comprometimento com o Estado cercearia essa liberdade, e isso levou o dramaturgo, com ou sem razão, a alertar a classe teatral, que nunca teria realmente lutado ‘contra a censura’, que nunca fizera ‘um

³¹ PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

³² CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*, 2007, p. 207.

³³ CONTIERO, Lucinéia. *Op. cit*, p. 207.

³⁴ CONTIERO, Lucinéia. *Op. cit*, p. 207

*movimento maçico' para acabar com ela. Ao contrário, a classe perseverava nesse diálogo com o Estado, talvez para sobreviver em momentos de crise.”*³⁵

Concordando com Fernando Peixoto neste sentido, Almada³⁶ refere-se a Bertolt Brecht que juntou o marxismo ao teatro. Foi Brecht quem defendeu o teatro e a arte como um todo, em um momento de consciência social para lutar contra a opressão e as injustiças. Foi este grande dramaturgo e teórico alemão quem propôs novos caminhos para a arte dramática.

Em seu artigo “Teatro Recreativo ou Teatro Didático?”, Brecht considera o bom teatro aquele em que o expectador chora com aquele que chora e ri com aquele que ri, sendo esta uma atitude que pode ser compreendida como um momento ao mesmo tempo empático e de recreação. Brecht também questiona o oposto: não seria também um bom teatro aquele em que o expectador ri com quem chora e chora com quem ri? Este seria um comportamento contraditório que suscita o despertar da consciência crítica e a aprendizagem do homem através das lutas sociais.

É Fernando Peixoto quem nos dá as referências a seguir sobre a evolução do Teatro brasileiro. No Brasil o teatro surgiu como instrumento pedagógico no período Colonial, onde as representações eram utilizadas para a catequização dos índios. No século XIX, aproximadamente em 1838, o teatro ficou marcado pela tragédia romântica de Gonçalves Magalhães com a peça: "O Poeta e a Inquisição" e também Martins Pena com "O juiz de paz na roça" (Martins Pena escrevia com simplicidade, mas descreveu fielmente o cenário da época e teve como seguidores os clássicos como Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis e José de Alencar).

Em 1880, em Lagos, os escravos brasileiros libertados contribuíram para o grande desenvolvimento do teatro, fundando-se a primeira companhia dramática brasileira – a *Brazilian Dramatic Company*. Em 1900, o teatro ganhou sua liberdade de expressão, não sem antes enfrentar duras crises políticas do país, conseguindo erguer-se e marcar sua história.

De 1937 a 1945, a ditadura getulista procurou calar a voz do teatro, mas o ideário populista, através do teatro de revista, manteve-o ativa. Surgiram então, as

³⁵ CONTIERO, Lucinéia. *Op. cit.*, p. 8

³⁶ Izaías Almada é escritor, dramaturgo e roteirista, além de autor, entre outros, dos livros *Teatro de Arena: Uma Estética de Resistência* (Boitempo) e *Venezuela – Povo e Forças Armadas* (Casa Amarela).

primeiras companhias teatrais estáveis do país, tendo expoentes como: Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Eva Tudor, entre outros.

Desse modo, uma nova ideologia surgia ao lado de um dos grandes patrimônios do teatro brasileiro: Oswald de Andrade, que escreveu *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937), enfrentando desinibido e corajoso, a opressora ditadura de Getúlio Vargas.

O Teatro do Estudante do Brasil foi fundado em 1938 por Paschoal Carlos Magno, surgindo companhias experimentais de teatro que se estenderam no decorrer dos anos, marcando a introdução do modelo estrangeiro de teatro, consagrando então o princípio da encenação moderna no Brasil.

No ano de 1948 surgiu o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), produzindo o teatro da burguesia para a burguesia, importando técnica e repertório, com tendências para o culturalismo estético. Já em 1957, em meio a preocupações sociopolíticas, surgiu o Teatro de Arena de São Paulo que os relatos em jornais anunciavam ter sido esta a porta de entrada de muitos amadores para o teatro profissional e que, nos anos posteriores, tornaram-se verdadeiras personalidades do mundo artístico.

Mas, em 1964, com o Golpe Militar, aumentam as dificuldades tanto para os diretores quanto para atores de teatro, com uma censura tão dominante que fez com que muitos artistas abandonassem os palcos, exilando-se em outros países. Aqui, abrimos um parêntese para comentar sobre Brecht durante esse período de opressão:

Um dos conceitos de Brecht permeava o teatro da luta pelos oprimidos. O golpe de Estado, em março de 1964, aprofundado com o AI-5, em dezembro de 1968, acabaria por unir atores, diretores, cenógrafos, dramaturgos, técnicos, artistas de modo geral que, saindo de suas diversas experiências estéticas, encontravam-se nas ruas, nos palcos, nas universidades, nos sindicatos para protestar contra o arbítrio e a censura.³⁷

O dramaturgo complementa ainda que:

Em 1968, o teatro brasileiro, ou boa parte dele, era motivo de preocupação para os ditadores de plantão. A direita fascista de então, infiltrada nos órgãos de repressão do Estado e também em organizações paramilitares como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), preocupou-se em invadir teatros, sequestrar atores e amedrontar a classe teatral com cartas e telefonemas

³⁷ ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*, Boitempo, 2004, p. 54.

*anônimos. Disso, é famosa e emblemática a invasão do espetáculo Roda Viva, em São Paulo em 18 de julho de 1968.*³⁸

Todavia, Fernando Peixoto nos diz que a partir do Teatro de Arena foi iniciado o movimento de popularização e politização de parte do teatro brasileiro, do qual faziam parte: Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, iniciando-se um grande debate envolvendo a função social da arte. A dramaturgia brasileira passou por um importante processo de ressignificação de sua função no país e tornou-se instrumento de comunicação privilegiada para a defesa do nacional-popular.

Em consequência, pode-se dizer que o Teatro de Arena foi um dos principais aspectos na defesa do nacional-popular na cultura, exercendo influência para o nascimento de um novo momento no teatro brasileiro, além de estabelecer novas dimensões no relacionamento da classe média intelectualizada com as classes populares.

Tratava-se de uma nova forma de teatro, tendo um palco em forma de arena, onde os figurinos e principalmente a interpretação do ator eram mais valorizados, além do que, contava com a participação do público, que até mesmo interagiu durante as encenações.

A partir da apresentação da peça “*Eles não usam Black-tie*”, ocorrida em 1958, surgiu o “o teatro revolucionário”, isto é, um teatro de esquerda onde a realidade do país era o centro das discussões.

O artigo de Freitas analisa a obra de Almada sobre este importante movimento cultural, intitulada “*Teatro de Arena: uma estética da resistência*”, onde este autor buscou lembranças e opiniões de ex-integrantes do Teatro de Arena, por meio de reflexões sobre o dia a dia do grupo.³⁹

Segundo Almada o Teatro de Arena atravessou 20 anos da história do Brasil e, em razão disso, tornava-se natural se buscar a orientação estética e política conforme os ideais de seus integrantes, de esquerda, alguns ligados ao Partido Comunista Brasileiro. Desse modo, para este autor:

O Teatro de Arena sempre se fez presente em favor de homens e mulheres brasileiros, sempre incomodou, sempre conclamou à

³⁸ ALMADA, Izaías, *op. cit.*, p. 55.

³⁹ FREITAS, Talitta Tatiane Martins. *O palco armado: “Teatro de Arena – Uma estética de resistência*, por Izaías Almada. www.resvistafenix.pro.br, jan/fev/mar de 2005, vol. 2, ano II, nº 1.

*reflexão [...] Dessa história faz parte o cidadão comum, aquele que, antes de subir ao palco e criar os conflitos que ali adquirem forma poético-dramática, é feito de dúvidas e incertezas, de alegrias e tristezas, de sucessos e fracassos, de vitórias e, por vezes, trágicas derrotas...*⁴⁰

Sobre esta intenção citada por Fernando Peixoto, Garcia comenta que, nos anos 60, havia uma ideologia política de esquerda e esta tendência envolveu o cinema brasileiro, a música e o teatro, sendo que, nesse período, a ênfase hegemônica era o engajamento no campo artístico. Os Centros Populares de Cultura da UNE, defendiam a ideário de que o papel do artista deveria ser o de luta contra a alienação.

*A conscientização, levada ao povo através da arte, seria a forma de romper com a dominação e com o subdesenvolvimento. O ponto de partida era, portanto, a cultura popular, apropriada de forma didático-pedagógica pelos intelectuais e artistas de esquerda. Tal apropriação visava, por um lado, fazer a crítica de dentro dos valores e comportamentos dos setores populares, desconstruindo crenças e atacando tradições, a fim “politizar as massas” [...] Caberia à arte engajada ser popular, uma manifestação legítima do povo, e ao mesmo tempo emancipadora, revolucionária.*⁴¹

Esta citação de Garcia nos conduz a refletir sobre a função social da arte naqueles anos. Paranhos nos diz que,

*[...] teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. Isso para não mencionar as experiências do teatro operário, de Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião, em busca do político e do popular que carrearam um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos.*⁴²

Dentro desta linha de raciocínio sobre a arte e a política, o texto de Plínio Marcos, Navalha na Carne, escrito na década de 60, mais precisamente, em 1968, inscreve-se no contexto da época da qual estamos falando.

Paranhos refere que:

⁴⁰ Apud, FREITAS, Talitta Tatiane Martins. *O palco armado*: “Teatro de Arena – Uma estética de resistência, por Izaías Almada. www.resvistafenix.pro.br, jan/fev/mar de 2005, vol. 2, ano II, nº 1.

⁴¹ GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 182

⁴² PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Plínio Marcos e João das Naves*: trafegando na contramão no Brasil pós 1964. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC – Rio*, nº 6, jan/jul, 2010, p.86.

Em seus escritos, ele procura denunciar e contestar o modelo capitalista de produção e conseqüentemente o próprio regime militar, instituído no país em 1964. Por isso, Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas para dar lugar a um regime ditatorial opressor. A simples menção de seu nome já era sinônimo de problema. A censura federal, por exemplo, o via como um maldito, pornográfico e subversivo. Na sociedade, ele se tornou figura polêmica porque punha em discussão o “excluído social” e outros aspectos pouco discutidos durante a ditadura militar, quando ter liberdade de expressão era muito arriscado, por isso era um ato de coragem⁴³.

Para compreender melhor o pensamento do dramaturgo, faz-se necessário uma retrospectiva de sua vida e obra, incluindo as críticas relacionadas ao seu trabalho.

⁴³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Plínio Marcos e João das Neves: trafegando na contramão no Brasil pós 1964*. Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 6, jan/jul, 2010, p.88.

CAPÍTULO 1

PLÍNIO MARCOS, O DRAMATURGO POLÊMICO DA DÉCADA DE 1960.



Plínio Marcos, nos anos 70, em Ribeirão Pires

“Dramaturgo de palavras cáusticas, Plínio Marcos teceu uma obra em linguagem brutal, que deu voz aos excluídos, e marcou para sempre o teatro brasileiro.” (Revista E, nº112, Setembro de 2006)

Este Capítulo não tem a pretensão de apresentar aqui uma biografia de Plínio Marcos, mas apenas pontuar alguns fatos importantes de sua vida e trajetória. Contiero, em sua tese de Doutorado, já sinalizava para a dificuldade em fazê-lo. Segundo ela, apesar de seu interesse na biografia de Plínio, não conseguiu encontrar nenhuma, haja vista que tanto quanto se sabe de sua vida, as informações, tanto biográfica quanto autoral, circulam em periódicos, em programas de televisão e na internet.

Contiero entende que não há um estudo biográfico específico e ordenado sobre a vida do dramaturgo, e cita a obra dos jornalistas Fred Maia, Javier Contreras e Vinícius

Pinheiros (*Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz*, São Paulo: Boitempo, 2002), como o que se tem de melhor por seu estudo introdutório, de visão biográfica.

Segundo Contiero,

*O estudo biográfico de um escritor costuma incluir um exame de sua obra, donde ser preciso mesclar informes de experiência prática e da produção literária. Isso é comezinho. Mas no caso de Plínio Marcos a coisa não pára aí, pois suas peças foram encenadas e com muita constância, e repercutiram, ajudaram a compor um quadro cultural.*⁴⁴

Apontado como um dos mais importantes e veementes dramaturgos brasileiros, Plínio Marcos teve sua trajetória pessoal e artística marcada pela ditadura. Chegou até mesmo ao ponto de ser impedido de trabalhar por vinte anos em todas as suas atividades vinculadas ao ofício de comunicador. A despeito disso, sua produção é reputada como de altíssimo nível, e em mais de quarenta anos de dramaturgia pode ser considerado com um dos poucos autores brasileiros capazes de reunir o que pode se entender como uma obra.

Plínio Marcos nasceu em Santos, no dia 29 de setembro de 1935, no seio de uma família modesta. Não gostava de estudar, mas terminou o curso primário e formou-se funileiro, única atividade que considerava como profissão, e que chegou inclusive a constar de seu certificado de reservista. Quis ser jogador de futebol, e chegou a jogar no time da Portuguesa Santista. Serviu na Aeronáutica e trabalhou em variados ofícios como mensageiro, encanador, e ajudante de caminhão. Aos 16 anos foi parar no circo, onde trabalhou como palhaço, o palhaço Frajola. Pode-se dizer que suas incursões no mundo do circo definiram seus caminhos. Sobre sua estada no circo Plínio relata:

Eu queria namorar uma moça do circo, que conheci quando o cantor do nosso bairro foi cantar no circo. O pai dela só deixava ela namorar gente do circo. Então eu entrei para o circo. Achei que era mais engraçado do que o palhaço e que eu devia ser palhaço. ... Eu tinha o apelido de Frajola, não porque andasse bem vestido, mas porque tinha saído uma revista em quadrinhos, Mindinho, com um gato chamado Frajola, que sempre queria pegar um passarinho – e eu fui preso roubando um passarinho numa casa, na ocasião em que saiu

⁴⁴ CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de doutora em Letras, 2007.

*a revista. ... Comecei a ficar mais fixo em circo depois que saí do quartel, com 19 anos. Mas, desde os 16, já estava trabalhando como palhaço. ... [Em 1953, percorria o interior paulista com a Companhia Santista de Teatro de Variedades, atuando como palhaço e humorista, e também dirigindo shows.]... Cheguei a ser humorista da Rádio Atlântico e da Rádio Cacique, de Santos.*⁴⁵

Em 1958, sob a influência da escritora e jornalista Patrícia Galvão, a Pagu, Plínio começou a se envolver com o teatro amador, ainda em Santos. Sobre a importância de Pagu na vida de Plínio Contiero a considera determinante na sua carreira teatral. Por meio dela Plínio conheceu autores como Samuel Beckett e Fernando Arrabal. O próprio Plínio é quem afirma:

*A Patrícia Galvão, a Pagu, estava precisando de um cara pra substituir um ator de uma peça infantil que ela estava fazendo [Pluft, o Fantasminha] e que tinha que ser feita no dia seguinte. Me convidaram e eu fui. E lá fiquei conhecendo essa mulher maravilhosa. Ficamos amigos de infância. ... quando encontrei a Pagu, conheci um grupo de intelectuais raríssimo. E recebi uma forte influência desse grupo.*⁴⁶

Nesse mesmo ano escreveu sua primeira peça - *Barrela* – que foi proibida pela censura logo após a sua primeira apresentação, voltando a ser liberada somente passados vinte e um anos. A peça faz menção a vários problemas existentes na época, incluindo até mesmo o sistema carcerário do país, que era precário, tal qual era a situação dos presos, situação essa que perdura até os dias de hoje. Assim, em 1959 aconteceu a primeira encenação amadora desta peça, dirigida pelo próprio Plínio, centrada numa curra em uma cela de prisão, o que deixou a sociedade santista escandalizada.

Em 1960, aos vinte e cinco anos, Plínio mudou-se para São Paulo, onde pretendia se firmar como ator e autor profissional. No começo passou por muitas dificuldades, já que se encontrava sem dinheiro e ainda não havia conseguido emprego.

⁴⁵ Biografia de Plínio em seu sítio oficial disponível em <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>. Acesso em: 12 de julho de 2011.

⁴⁶ Biografia de Plínio em seu sítio oficial disponível em <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>. Acesso em: 12 de julho de 2011.

Inicialmente trabalhou como camelô, mas logo se envolveu com o teatro, onde foi ator, administrador e onde fez de tudo um pouco.

Sobre seu início em São Paulo o próprio Plínio conta:

Vim pra São Paulo de vez em 1960. Aqui, a primeira viração foi vender coisas de contrabando. Eu ia buscar em Santos e vendia aqui: cigarros americanos, rádio de pilha, esses troços. Fiquei um tempão trabalhando de camelô. Pegava no Largo do Café e vendia na esquina. Álbum de figurinha também. Depois, vi o pessoal do Teatro de Arena, porque eu parava no Bar Redondo. Entrei na Companhia da Jane Hegenberg, no lugar do Milton Bacarelli, montamos um espetáculo que foi um desastre (O Fim da Humanidade). Fiz teatro infantil.⁴⁷

Plínio foi casado com a atriz Walderez de Barros⁴⁸, com quem teve três filhos. Walderez, era quem revisava os textos de Plínio, e talvez em razão disso, suspeitava-se que ela interferia na criação dele, o que não era verdade segundo ela mesma afirmou ao Jornal Folha de São Paulo de março de 2004:

Todo mundo acha que, de alguma maneira, eu possa ter ajudado o Plínio. Eu repito enfaticamente: o Plínio era um gênio, não precisava da ajuda de ninguém. A única coisa que eu fiz a vida inteira foi bater à máquina os textos dele. Fazia algumas correções de acentuação, de grafia. Se algum mérito eu tive, foi o de uma boa revisora. O Plínio não discutia as obras dele comigo, me dava as peças para eu ler quando estavam prontas.⁴⁹

Como ator Plínio atuou no teatro e na televisão. Escreveu a peça *Dois perdidos numa noite suja* para ele mesmo atuar. No entanto, como ator convencia pouco, não evoluía no palco. A despeito disso insistiu, todavia sua carreira de ator foi breve. Para piorar a crítica o aborrecia com comentários negativos sobre atuação. Assim, Plínio

⁴⁷ Biografia de Plínio em seu sítio oficial disponível em <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>. Acesso em: 12 de julho de 2011.

⁴⁸ Walderez Mathias Martins de Barros, nascida em Ribeirão Preto em 31 de outubro de 1940, e formada em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Atuou em várias peças do marido, como *Reportagem de um tempo mau* (1965), *Navalha na carne* e *Homens de papel* (ambas de 1967), *Abajur lilás* (1969), *Balbina de Iansã* (1970), e *Madame Blavatsky* de 1986 — texto especialmente para ela encenar. Atuou também na televisão e no cinema em várias novelas e filmes. Para saber mais informações, acessar biografia de Walderez de Barros, disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 27 jun. 2009 e ver MENEZES, Rogério. *Walderez de Barros: vozes e silêncios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, 272 p.

⁴⁹ Entrevista disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42529.shtml>>. Acesso em: 27 jun. 2011.

chegou à conclusão, com certo exagero, de que não gostava de atuar e de que não queria ser ator, chegando a afirmar:

Eu só trabalho nas peças dos outros que é pra não estragar as minhas. Em dois Perdidos, por exemplo, eu saía do palco realmente transtornado. Eu odeio trabalhar como ator. Agora mesmo, eu prefiro muito mais ficar vendendo meus próprios livros em portas de teatro, do que ficar trabalhando como ator. A Globo me chamou duas vezes, não fui. Não gosto. Odeio.

(...) o que me deixa transtornado é ter sonhado que eu era ator. Isso não é sonho, é um pesadelo. Um puta de um pesadelo, que vez ou outra me perturba o sono. É sempre igual. Ou quase igual. Quando eu era garoto, não tinha me ocorrido a idéia de ser ator e o pesadelo já me atormentava. (...) eu não sabia explicar bem onde estava, porque não tinha noção de teatro. Depois eu conheci a arte cênica e pude perceber o pesadelo. Nele eu sou ator e no meio da cena principal, eu descubro aquilo tudo é uma grande besteira, um troço sem nexo que não vai sacudir ninguém da platéia. Começo a ficar com vergonha, a vacilar, a esquecer o texto, a gaguejar, percebo que estou apenas com um pé de sapato.⁵⁰

A despeito de suas dificuldades e limitações como ator Plínio fez carreira e se profissionalizou. Chegou à televisão sem interromper o exercício de suas outras atividades como a de escritor, de vendedor de álbum de figurinhas, de técnico da TV Tupi, e de administrador do Teatro de Arena.

Sua primeira incursão na televisão foi num programa humorístico na TV-5 de Santos, em 1957/1958, onde atuou como o Palhaço Frajola, que já tinha interpretado no circo.

Na década seguinte teve participação como ator em algumas telenovelas como: *Éramos seis*, exibida em maio de 1967 e produzida pela TV Tupi de São Paulo, onde interpretou Carlos, um dos cinco filhos de Dona Lola; *Beto Rockfeller*, exibida entre novembro de 1968 e novembro de 1969, também pela TV Tupi, onde interpretou o mecânico Vitório, melhor amigo de Beto Rockfeller, personagem título da novela que lhe proporcionou conhecer a fama; *João Juca Júnior*, exibida em 1969, também pela TV Tupi de São Paulo, onde atuou como protagonista da novela; *Bandeira 2*, desta vez na Rede Globo, exibida entre 1971 e 1972, onde interpretou o taxista Bem-te-vi; *A volta de Beto Rockfeller*, série exibida na TV Tupi de São Paulo em 1973, onde novamente

⁵⁰ Apud, CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: Uma biografia*, p. 141-142.

interpretou o personagem Vitório; *Tchan, a grande sacada*, novela exibida em 1976 também pela TV Tupi.

Além de atuar em telenovelas Plínio participou do programa Teatro 2, teleteatro da TV Cultura de São Paulo, com direção de Ademar Guerra, onde interpretava São Francisco de Assis. Todavia, o projeto foi proibido pela Censura Federal em 1975, durante as gravações.

Ao lado de seu trabalho como ator Plínio também desenvolveu um importante trabalho na televisão como roteirista, no entanto nessa atividade enfrentou bem menos dificuldades. Dentre seus trabalhos como roteirista de televisão pode-se citar alguns, como os seguintes: em 1964 escreveu *Réquiem de tamborim*, peça em três atos exibida pela TV de Vanguarda, programa da TV Tupi de São Paulo; nesse mesmo ano escreveu *Macabô*, adaptação da peça *Macbeth*, de Shakespeare, para o mesmo programa da TV Tupi; em 1971 adaptou um texto para a TV Globo cuja história se passava no fictício bairro do Catimbó, aproveitando fatos e personagens de seu romance homônimo; em 1972 escreveu a novela infanto-juvenil *Os últimos mambembereiros*, adaptação de histórias publicadas na sua coluna *Navalha na carne*, publicada no jornal Última Hora; ainda nesse ano, escreveu seis capítulos da novela *Dentro da noite e Uma história de subúrbio*, peça em três atos sobre futebol adaptada para a televisão de um conto inacabado com o mesmo título ; em 1973 escreveu para a TV Tupi o especial *Coisas da cidade*, onde contava histórias de sambistas como Zeca da Casa Verde, Geraldo Filme, dentre outros; nesse ano também escreveu o primeiro capítulo da série *Bira morfético*; em 1974, também para a TV Tupi escreveu *A noite do desespero*, que contava a história de um assalto a ônibus, e *Pequena história do samba de São Paulo*, programa narrado pelo próprio Plínio, tendo como entrevistadores John Herbert e Carlos Zara; em 1974 fez uma adaptação de contos cujo tema era o futebol que apareceram em *Histórias das quebradas do mundaréu*, para o quadro *Somente uma vez na vida*, do programa “Fantástico” da TV Globo.

Dentre os muitos ofícios de Plínio está o jornalismo, onde construiu uma sólida carreira, tendo trabalhando em diversos veículos como jornais e revistas. No início da carreira, em 1968, escrevia a coluna semanal *Navalha na carne*, no Jornal Última Hora, de São Paulo, que em 1969 passou a ser publicada diariamente. Nessa coluna Plínio escrevia sobre diversos assuntos, geralmente causando polêmicas e fazendo denúncias. Porém esta coluna foi publicada somente até julho do mesmo ano, quando então Plínio começou a publicar, no mesmo jornal, entrevistas de página inteira, cujo título de *Plínio*

Marcos esgracha, onde teve a oportunidade de entrevistar figuras como Procópio Ferreira e Leila Diniz, dentre outros. Essa mesma coluna, em 1970, passou a ser publicada no jornal Diário da Noite, de São Paulo, onde entrevistou nomes como Herivelto Martins, Ari Toledo, Ziembinsky e Geraldo Vietri. Em 1971 a coluna voltou para o jornal *Última Hora*, publicada diariamente e intercalando contos e crônicas variadas, e onde permaneceu até julho de 1973. Porém, no segundo semestre desse mesmo ano sua coluna passou a se chamar *Plínio Marcos conta*, e em 1974, em novo formato, Plínio passou a escrever nesse mesmo jornal a coluna diária *Jornal do Plínio Marcos*, onde permaneceu até 1975, quando foi demitido. Nesses anos de jornalista Plínio também fazia a cobertura do desfile de carnaval das escolas de samba de São Paulo, bem como entrevistou grandes nomes como Jânio Quadros.

Em 1975 Plínio foi contratado pela revista *Veja* para escrever uma coluna sobre futebol, um de seus assuntos prediletos. Mesmo escrevendo sobre futebol Plínio polemizava e fazia críticas desde cartolas a dirigentes de futebol, passando até mesmo pela ditadura militar e pela censura. Como não podia ser diferente, teve várias de suas crônicas censuradas e, obviamente, não foram sequer publicadas, até sua demissão em 1976.

Foi convidado a trabalhar, em 1977, para escrever uma coluna diária no jornal *Folha de São Paulo*, tendo colaborado também nesse período com os cadernos *Folhetim* e *Folha Ilustrada*, e ainda para o jornal *Folha da tarde*, onde fazia entrevistas e reportagens.

Foi também demitido do grupo *Folha*, e apesar de não mais conseguir emprego fixo nos grandes jornais, continuou escrevendo para outros jornais como *Jornal do Povo, de Campinas; Pasquim; Opinião; Jornal de Curitiba; Jornal da Orla, de Santos*, onde manteve uma coluna semanal nos seus dois últimos anos de vida. Além desses, colaborou também com as revistas *Realidade; Veja; Placar; Atenção; Viaje Bem; Status; Ele & Ela*, dentre outras.

Em sua obra surgiam temas como a solidão e a decadência humana, a falta de sentido na degradação humana, a miséria e a violência, a exploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Além disso, denunciava e contestava o modelo capitalista de produção, incluindo o próprio regime militar, instituído no Brasil em 1964. Em virtude disso, Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas para dar lugar a um regime ditatorial. Considerado pela censura como

maldito, pornográfico e subversivo, na sociedade era visto como uma figura polêmica, que colocava em discussão o “excluído social” e outros pontos não muito discutidos durante a ditadura militar.

Plínio Marcos conseguiu apreender profundamente o cenário desse mundo de marginalização e retratá-lo em seus hábitos, linguagem, costumes, sensibilidade e precárias condições de sobrevivência em um país que passava por sensíveis transformações, em textos teatrais.

O termo “marginal” lido de forma isolada é pouco explicativo. Nas ciências sociais era uma expressão que designava o sujeito que vive entre duas culturas em conflito ou que, ao se libertar de uma cultura (lembrando que cultura refere-se ao padrão comportamental de uma sociedade), não se integra a outra. Desta forma, permanece à margem de ambas.

Foi nesse sentido, de elemento não integrado, que passou da Sociologia para o linguajar comum: um delinqüente, um indigente, e mesmo qualquer representante de uma minoria discriminada foram classificados de marginais. Tudo que não se enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo marginal: cabelo comprido, sexo livre, gibi, gíria, rock, droga e outras bandeiras recentes que tipificaram um fenômeno de rebeldia de novas gerações ocidentais denominado justamente contracultura. Tratando-se de arte, toda obra e todo autor que não se enquadram nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também marginais.⁵¹

Para Plínio Marcos os marginais que põe em cena como protagonistas de suas peças são caracterizados pela falta de integração à sociedade e pelas limitações em seus direitos reais de cidadania.

Segundo Kátia R. Paranhos, as peças do dramaturgo:

[...] atingem o leitor e o espectador como estilete: ao mesmo tempo, provocam repulsa e despertam uma angústia solitária, a necessidade urgente de intervenção. O terror e a piedade no grau mais absoluto; diálogos exatos, crus, ferinos, explosões de ódio e violência incontidos, humilhações, provocações sadomasoquistas, rastejamento abjeto de humilhados e ofendidos, círculos de tensão entre algozes e vítimas que intercambiam seus papéis; relações de poder estabelecidas confusamente num emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”, uma fauna de alcaguetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos,

⁵¹ MAIA, F. CONTRERAS, J. A.; PINHEIRO, V. *Plínio Marcos, a crônica dos que não tem voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 31

*desempregados, prisioneiros assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados: seres jogados em cena sem nenhuma cortina de fumaça.*⁵²

A dramaturgia de Plínio Marcos não se limita a palavrões que suas personagens repetem de acordo com o arrebatamento do autor, pois através da leitura de *Navalha na Carne*, é possível perceber diversos aspectos da sociedade brasileira naqueles anos: um quadro sociopolítico e econômico em que a desigualdade entre as pessoas se faz presente de forma marcante, ou seja, a enquanto alguns possuem privilégios, outros viviam na mais pura e sofrida miséria.⁵³

Ler os textos de Plínio é criar um momento dialógico entre leitor e escritor.

*O escritor, longe de ser entendido como narrador realista aos acontecimentos deve ser visto como portador de uma visão singular, específica, mas que, sendo um ser social carrega as marcas, os estereótipos e as influências de seu tempo, inscrito que está em um determinado meio social, no qual acaba de interferir e atuar através de sua arte, que não está isolada do contexto histórico em que foi concebida. Neste caso, o autor, a obra e a sociedade formam uma tríade de influências recíprocas que merecem atenção por parte do pesquisador*⁵⁴.

O teatro de Plínio Marcos traça o perfil de uma época, utilizando a linguagem comum entre uma esfera social, com base em seus conflitos, dramas sociais e inter-relacionamentos neste ambiente. Como instrumento de investigação histórica, é um terreno fértil de possibilidades para a discussão das questões da época, das transformações e dilemas existenciais e fases de vida de um país, sem nos esquecermos de que o pesquisador deve estabelecer um momento de crítica dos escritos em questão, conservando o caráter estético da obra pesquisada. Há que haver discernimento no processo de análise para que os textos lidos não sejam compreendidos como

⁵² PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Plínio Marcos e João das Neves: trafegando na contramão no Brasil pós 1964. Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 6, jan/jul, 2010, p.88.*

⁵³ BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp/SP, Assis, 2006, p.9 .

⁵⁴ BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp/SP, Assis, 2006, p.9 .

construções de uma realidade que existe apenas na imaginação do autor, já que a história não pode ser reinventada e nem moldada a partir de fantasias.

Com a renúncia de Jânio Quadros em 1961 teve início uma nova etapa na história do país, onde as tensões políticas deram ensejo ao golpe militar de 1964, que por sua vez implantou um novo modelo econômico que tinha como proposta a concentração da renda e a desnacionalização da economia, que ocasionou a abertura da economia para o capital estrangeiro. Período este que foi governado por Costa e Silva.

Para facilitar a implantação de tais medidas foi necessário promover alterações na estrutura jurídica do país. Assim, em 1965 foi publicado o Ato Institucional nº 2 (AI-2), que deu fim aos partidos políticos e deu permissão ao Congresso para que tornasse indiretas as eleições para Presidente da República, dentre outras medidas drásticas.

A despeito de tais medidas, os militares criaram a idéia do milagre econômico, o que, de outro lado, criava na população a ilusão de que o Brasil era um grande país, o “país do futuro”, como se costumava dizer. Contudo, a classe artística e os intelectuais percebiam o fim da democracia, o surgimento da censura e o crescimento da corrupção.

Com a decretação do Ato Institucional nº 5, a Constituição de 1967 foi suspensa, e foi instalado no país o arbítrio do Executivo, fato que endureceu mais ainda o regime.

Nesse mesmo período as principais peças de Plínio começavam a ser conhecidas do público, quando ainda podia se falar numa relativa liberdade de expressão, e onde de certa forma, havia algumas possibilidades de se negociar a liberação dos trabalhos pela censura, ou de impetrar na Justiça mandados de segurança ou instrumentos semelhantes.⁵⁵

Diante do regime militar ditatorial então instalado, o teatro causava preocupação, haja vista que o movimento cênico dos anos 60 passou a propor uma discussão sobre o “fazer teatral”, donde surgiram iniciativas mais comprometidas com a realidade nacional, com os reflexos da vida contemporânea, e como se o teatro tivesse como missão ser testemunho dos ajustes e desajustes sócio-econômicos. Assim, os autores e artistas levavam para o palco assuntos que tratavam da realidade do país.

Dessa forma, o regime militar tratou de instituir instrumentos jurídicos próprios e eficazes na proteção do sistema político e ideológico então implantado. Um desses instrumentos jurídicos foi a censura, por meio da qual os militares proibiam a ação de artistas e intelectuais, além de promover prisões e torturas.

⁵⁵ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 62.

Dentre desse contexto, não é novidade que Plínio tenha sido perseguido, preso e censurado por diversas vezes. Plínio não fazia concessões, fervoroso defensor de seus direitos que era esse jeito contestador, não lhe permitia levar uma vida submissa, fato que se refletia em seus textos, um tanto quanto desbocados e enfurecidos, nos quais não aceitava cortes, o que levou à censura de toda sua obra. Ele próprio proclamou-se como um “autor maldito”.

Contiero afirma que:

*Plínio se insere neste contexto como um contestador de proa, um intelectual de esquerda sem ser, segundo certos parâmetros, um intelectual; sem ser, no rigor ideológico, de esquerda. Era, de fato, um incômodo, e por isso precisava de cuidados.*⁵⁶

Plínio enfrentou dificuldades com a censura em toda sua obra, até mesmo na época em que escrevia para jornais e revistas, quando a pressão da censura chegou até mesmo a interferir no seu trabalho como jornalista empurrando-o para exercer a atividade de crítico de cinema. Sobre isso, o próprio Plínio diz que:

*Eu, que já tive meus dias de glória como comentarista de comportamento, quando podia deitar e rolar, e que, de tanto escancarar, sem a menor cerimônia, o que meus olhos que a terra há de comer um dia viam no fim do ano não ganhava nem folhinha; eu, que já tive meus dias de glória como comentarista esportivo e que, por conhecer o ramo, com toda a embaixada de quem fez e aconteceu na ponta esquerda de muito timão, ia sempre resolvendo os podres, sempre tendo que comprar meu ingresso para assistir até as mais cabulosas peladas; eu, que como repórter de um tempo mau fiz a terra tremer várias vezes, me vejo agora reduzido a comentarista de cinema arte que não conheço, embora já tenha feito vários argumentos e diálogos para filmes e tenha, também, participado como ator de algumas películas nacionais (...). O que quero contar é que devo levantar as mãos para o céu e agradecer Oxalá, nosso pai, por ainda ter espaço numa revista pra falar de alguma coisa. Mesmo que essa coisa seja cinema. Mas, por favor, tu aí, nota bem, eu não sou contra o cinema. Longe de mim ser contra tão importante veículo de comunicação. Sou contra as discussões estéticas que, nos dias que correm, resultam sempre em puro escapismo de intelectualóide, marginal de classe média, que faz das tripas coração pra ganhar status pela cultura.*⁵⁷

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 213.

⁵⁷ MAIA, F. CONTRERAS, J. A.; PINHEIRO, V. *Plínio Marcos, a crônica dos que não tem voz*, p. 24.

Mesmo perseguido pela censura Plínio continuou produzindo, bem como seguiu contestando e lutando, mesmo que isso, em alguns momentos o impedisse de trabalhar, como ele afirma

Ser impedido de trabalhar, de ganhar o pão de cada dia com o suor do próprio rosto é terrível. Você tem a sensação de que é um exilado no seu próprio país. Eu sei bem como é isso. Penei. Penei muito. A minha sorte é que nunca cortei os laços com as minhas raízes. Fui camelô. Voltei pra rua pra camelar. Não caí. Não bebi. Não chorei. Nem perdi o bom-humor. Mas, sofri mais do que a mãe do porco-espinho na hora do parto, impedido de trabalhar. E ignorado por colegas, que se diziam de esquerda, nas rádios e nas televisões. Mas, deixa pra lá. Essa sujeira sai no mijo, não tenho mágoas.⁵⁸

Ainda sobre a censura, Plínio conta que

Todo mundo queria texto meu. E o Ginaldo de Souza, que dirigia o Teatro Jovem, do Rio de Janeiro, também quis. Chamou o Luís Carlos Maciel pra dirigir Barrela. Depois de um mês de ensaio, a Censura proibiu a peça. Foi convocada a classe teatral, os críticos do Rio e de São Paulo escreveram pedindo a liberação, depois de assistir a peça em sessões clandestinas. (Fizemos três, com o teatro cercado por policiais). Pareceres importantes como esses e outros foram enviados ao então Ministro da Justiça, Gama e Silva. De nada adiantaram os argumentos. Era março de 68, e o ministro proibiu a peça. Doeu em mim essa proibição mais do que todas as das outras peças, Doeus não me desanimou. Em 1969, em Brasília, conversando com um figurão da Censura Federal, ele me disse que o caso Barrela poderia ser revisto, desde que houvesse possibilidade de ele assistir a um ensaio. Acreditei. Santa ingenuidade! O Ginaldo de Souza, testemunha dessa conversa, também acreditou, mas não tinha condições de produzir a peça na ocasião. Vim pra São Paulo, contei a conversa pra uns amigos, que resolveram produzir a peça. Convidaram o nosso querido Alberto D'Aversa pra dirigir.

(...)

E em junho de 69, com a peça prontinha, procuramos o figurão da Censura pra assistir ao ensaio. E o homem simplesmente negou tudo, negou ter prometido alguma coisa a mim. A peça continuou proibida. E todos nós sofremos.

No dia 3 de Agosto de 1968, o jornal Folha de São Paulo publica: A situação de Plínio Marcos é a seguinte: trabalho dele que chega em Brasília, antes mesmo de ser lido, os censores dizem: Plínio Marcos? Proibido. 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

⁵⁸ Biografia de Plínio em seu sítio oficial disponível em <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>. Acesso em: 12 de julho de 2011.

*diversas regiões do país, foram interditadas em todo o território nacional. Na década de 70, 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 2º Exército em 1968, sendo liberado dias depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da Televisão Tupi. E, 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. De repente, todas as minhas peças foram proibidas. Por quê? Ninguém dizia coisa com coisa. Um filho-da-puta de um censor, num dia em que eu perguntei por que todas as minhas peças estavam proibidas, ficou nervoso:*

*- Porque suas peças são pornográficas e subversivas.
- Mas por que são pornográficas e subversivas?
- São pornográficas porque têm palavrão. E são subversivas porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve.”
“O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais. Eu escrevo histórias. Eu tenho histórias pra contar. Mas, tudo o que escrevo dá sempre teatro. Eu sempre escrevi em forma de reportagem. As minhas peças não têm ficção, sabe? Eu escrevo, desde Barrela, reportagens. “Eu, há dezessete anos (1973), sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia (Barrela) proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela pátria do meu povo.”⁵⁹*

Plínio Marcos criticava duramente o que para ele era o mal na sociedade, ou seja, as injustiças sociais, a miséria material e cultural a que foi reduzido o povo, a ditadura militar com seu autoritarismo, violência de Estado e defesa dos interesses da classe dominante, a invasão cultural estrangeira e várias outras questões ligadas a esses temas. Sem se filiar a partidos políticos ou organizações de esquerda, e abordando essa realidade, ele mostrava o inverso daquilo que o regime militar afirmava como a imagem

⁵⁹ Biografia de Plínio em seu sítio oficial disponível em <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>. Acesso em: 12 de julho de 2011.

ideal do país, cuja censura se encarregou de defender, reprimindo qualquer outra visão que não concordasse com a oficial.⁶⁰

Plínio conheceu o fracasso, foi preso e censurado, praticamente impedido de trabalhar, mas não esmoreceu, não abandonou seu ofício, e sempre colocou os interesses nacionais acima dos radicalismos, ainda que isso tenha feito dele um dos artistas brasileiros mais perseguidos de todos os tempos. É o próprio Plínio quem desabafa

Eu, há dezessete anos, sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Não será a ferrada do Abajur lilás que vai me abalar. Porém (e sempre tem um porém), neste momento no Brasil é urgente que se dê o direito à fala livre de todas as forças vivas da nação, para que possamos, unidos (apesar das discussões), vencer as crises econômicas que se avizinham, encontrar um modelo brasileiro e sanar as muitas injustiças sociais que sofre nosso povo, sem precisar radicalizar as posições, sem cair na estupidez das extremas. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela Pátria do meu povo.⁶¹

Apesar de não demonstrar um engajamento partidário, Plínio demonstrou por meio de sua obra a sua interpretação da realidade social, posicionando-se de certa forma contra a situação em que o país se encontrava e trazendo uma nova contribuição que influenciou a chamada “nova dramaturgia”, termo utilizado para designar a produção de jovens autores de teatro como Consuelo de Castro, Isabel Câmara, José Vicente e Leilah Assunção.

Foi assim que ele mesmo se expressou ao falar de seu teatro: "O teatro foi a forma que encontrei para dar testemunho do tempo mau que vivemos. Falo de gente que conheci e conheço, gente que está amesquinhada por gente. Gente que vai se perdendo. Meu teatro é só isto."⁶²

A despeito de todas as dificuldades e lutas enfrentadas por Plínio, nem tudo foi só espinho em sua carreira. Artista aclamado recebeu diversos prêmios e homenagens

⁶⁰ Ver BELANI, Márcio Roberto Lara, *op. cit.*, p. 39 e 74.

⁶¹ Apud, MAIA, F. CONTRERAS, J. A.; PINHEIRO, V. *Plínio Marcos, a crônica dos que não tem voz*, p. 69.

⁶² Disponível em: [Plínio Marcos: escrevo para incomodar. Acervo on line http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm). Acesso em 11 de julho de 2011.

ao longo de sua carreira, como os seguintes: no teatro amador recebeu prêmio de melhor ator em 1958, melhor diretor e melhor espetáculo em 1959, e menção honrosa como diretor em 1960; no teatro profissional recebeu os prêmios Golfinho de Ouro em 1967; Prêmio Governador do Estado (SP), como melhor autor, em 1968; Prêmio Jabuti como melhor livro de teatro, em 1968; prêmio Molière de melhor autor no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1967, 1968, 1973, 1977, 1980, 1982, 1985 e 1986; prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Teatro, como melhor autor de teatro em 1967, 1973, 1975, 1976, 1977, 1980; dentre outros prêmios importantes.

Plínio teve suas obras traduzidas, publicadas e encenadas em diversas línguas, foi objeto de estudo em teses de sociolinguísticas, semiologia, dramaturgia e filosofia, em universidades nacionais e estrangeiras. Deixou obras inéditas e escreveu peças infantis, teve uma vida rica e deixou um legado.

Em novembro de 1999, Plínio morre aos 64 anos, na cidade de São Paulo, por falência múltipla dos órgãos decorrente de um derrame cerebral.

CAPÍTULO 2

NAVALHA NA CARNE: ENREDO, PERSONAGENS E TEMAS

Neste capítulo será analisada a peça *Navalha na carne* com o objetivo de compreender o seu processo de criação, o enredo, os personagens, os temas abordados na peça, a repercussão de algumas críticas na época em que a peça foi escrita e encenada, e relacionando esses aspectos com as questões políticas, culturais e sociais do momento histórico em que foi produzida. Esta peça é considerada como uma das mais significativas do conjunto da obra de Plínio Marcos, vista pela crítica como um trabalho importante para a moderna dramaturgia brasileira.

Quando a peça *Navalha na carne* foi escrita marcou a memória de Walderez de Barros, sua primeira leitora, que assim se pronunciou Jornal Folha de São Paulo de março de 2004:

*Ele sempre escrevia na mesa da cozinha, de madrugada. (...) Lembro que um dia eu acordei de madrugada e ele me disse que estava escrevendo uma peça e que não iria conseguir terminá-la naquela noite. Quando ele me entregou a peça, eu fiquei abismada porque não tinha uma rasura. Era como se ele estivesse copiando, parecia que havia saído já pronta. Foi uma porrada. Depois eu perguntei pra ele: “O que é isso?” eu não estava preparada. Era um texto muito forte. Ele me disse: “Pois é, acho que ninguém vai querer encenar”*⁶³

Plínio teve seu nome consolidado como dramaturgo de peso a partir de *Navalha na carne*. Segundo Magaldi “com o mesmo vigor antiilusionista que é a marca de uma parte ponderável da melhor ficção contemporânea, Plínio Marcos realiza uma obra de arte verdadeira”.⁶⁴

⁶³ Apud, CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: Uma biografia*. p. 236

⁶⁴ Apud, CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: Uma biografia*. p. 236

Na opinião de Rosenfeld a obra de Plínio Marcos ecoa como se fosse uma navalha na carne das pessoas que a lêem mostrando toda a pobreza e podridão que existem no submundo da sociedade.

Em *Navalha na carne*, peça de um único ato, cujo cenário era um quarto de hotel de quinta categoria, com um guarda roupa velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo e uma cadeira velha, nos deparamos com três personagens do submundo, que se digladiam e estabelecem uma relação na qual posições de poder, opressão e afeto vão circulando entre eles. Os personagens são a prostituta Neusa Sueli, seu cafetão Vado e o faxineiro e homossexual Veludo.

A peça é um retrato do submundo e pode ser compreendida como uma metáfora da disputa pelo poder entre as classes sociais, na qual os personagens se envolvem em uma contínua luta pelo domínio de um sobre o outro, para isso usando desde a força física à chantagem, desde a sedução à humilhação. No entanto, não cogitam de se unir para lutar contra o poder estabelecido, contra a situação que os oprime e os impede de vislumbrar uma mudança em seu *status quo*.

Décio de Almeida Prado, ao tecer comentários sobre a peça, afirma que o triângulo formado pela prostitua Neusa Sueli, o cafetão Vado e o homossexual Veludo é tão intrincado e exasperador que recebeu dele a alcunha de “*Huis-clos dos pobres*”, onde três personagens se acabam mutuamente por um “pico” de maconha e algum dinheiro de michê dentro de um espaço fechado. Assim, Décio definiu a peça como “*um teatro da crueldade em estado bruto tal como a encontramos na realidade.*”⁶⁵

Em sua dissertação de mestrado Belani afirma que o campo de ação dos textos de Plínio é preenchido por três elementos fundamentais que dão um sentido de coerência e conexão em cada uma das peças que são o tema da exclusão (social, econômica, política, afetiva), as relações de poder entre os personagens, que marcam as posições sociais e delimita as condições de dominação ou submissão, e a exploração do homem pelo homem. Todos esses elementos se encontram presentes em *Navalha na carne*, como se vê na relação dos três personagens entre si.⁶⁶

Neusa Sueli, prostituta já com uma idade avançada, vende seu corpo para dar o dinheiro ao seu cafetão. Ela faz traz o questionamento fundamental do texto: “_ Será que somos gente?” A pergunta de Neusa Sueli traz a seguinte reflexão: será que somos

⁶⁵ Apud, ZANOTO, Ilka Marinho. *Plínio Marcos, seleção e prefácio*. São Paulo, Global, 2003, p. 17.

⁶⁶ BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp/SP, Assis, 2006. p. 75

alguém na sociedade, ou apenas objetos por ela manipulados? A própria personagem não se vê como gente, mas sim como um objeto usado por outras pessoas. Seu maior desejo é todos os dias chegar em casa e ter alguém para apoiá-la. Ela é uma prostituta que sonha em um dia mudar de vida, por não considerar normal o seu modo de vida. Neusa Suely é discriminada por ser uma prostituta, e também por já estar em idade avançada. Em todo o texto, o cafetão Vado a chama de "galinha velha", dentre outras ofensas.

Neusa Sueli – Pára com isso! Pára! Por favor, pára! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. Desgraçado, filho da puta. É isso que a acaba a gente... Isso que cansa a gente. 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 a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego 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!

Vado – É... é mesmo...

Neusa Sueli – É mesmo o quê?

Vado – Você está uma velha podre.

Neusa Sueli – Nojento!

Vado – Nada mais nojento do que puta velha. Porra, como incomoda!

Neusa Sueli – Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! Eu estou gasta nesta putaria!⁶⁷

A despeito de toda a discriminação sofrida por Neusa Sueli, ao lado da violência, física, verbal e moral e o desprezo que lhe imputa o personagem Vado, ainda assim ela se submete a ele, e se lamenta quando ele vai embora, perguntando se ele vai voltar. Sua personagem representa a mulher que apesar de todo o sofrimento passado nas mãos de um homem, ainda assim não quer perdê-lo. A discriminação por ela sofrida em

⁶⁷ MARCOS, Plínio. Navalha na carne. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p.164.

relação à sua idade mostra a idéia de que a mulher já passada dos 30 não tem mais serventia.

Vado é o cafetão de Neusa Suely, personagem sádico, violento, viciado em drogas e machão (com os mais fracos, óbvio). Todavia, apesar de toda sua truculência, em uma cena ambígua se revela também homossexual. Vado não tem nenhum respeito pelo ser humano, é o machão que espanca Neusa Sueli o tempo todo, não tendo por ela o mínimo respeito. Seu interesse nela é somente pelo dinheiro que ela lhe dá para sustentar seu vício. O único momento em que demonstra alguma fraqueza é numa cena com Veludo, na qual ele tenta espancá-lo. Veludo não se entrega e trava com Vado uma "luta psicológica", desafiando-o dizendo que ele é "macho" apenas com os mais fracos, e que não é igual a Neusa que aceita tudo dele, e que ele nunca bateria em alguém mais forte que ele.

Veludo é o homossexual que trabalha como faxineiro no hotel barato onde moram Neusa e Vado. Viciado em drogas, por isso rouba o dinheiro de Neusa para comprar a droga e para dar a um menino que trabalha em um bar para ter com relações sexuais.

Neusa Sueli – A gente sabe o que você com a grana.

Vado – Confessa logo, bicha, senão vou botar pimenta no teu rabo.

Veludo – Pelo amor de Deus, Neusa Sueli, não deixa esse tarado me judiar!

Neusa Sueli – Então começa a contar.

Veludo – Aí, meu São Jorge guerreiro! Está todo mundo doido. Está todo mundo chapado de erva. Neusa Sueli, pelo amor de Deus, eu não sei de nada!

Vado – Filho da puta! Mentiroso!

Veludo – Socorro! Socorro! Monstro! Por que você não faz isso com um homem, nojento? Ai, esse tarado está me matando!

Vado – Seu puto, você apanhou a grana daqui pra andar com o garoto do bar?

Veludo – Não entrei aqui hoje.

Vado – Você veio arrumar o quarto, pegou o dinheiro.

Neusa Sueli – E deu pro moleque do bar.

Veludo – Eu ia fazer uma coisa dessa? Não sou ladrão e não sou que nem você, que tem que dar dinheiro pra homem.

Neusa Sueli – Pensa que não vi o garoto sair do seu quarto?

Veludo – E daí? Ele gama em mim.

Vado – O desgraçado gama o meu dinheiro. Isso é que é! E você passou a mão na grana e deu pra ele.

Veludo – Eu, não!

Neusa Sueli – Mentiroso! Você mesmo falou que estava gamado no garoto e que ele não queria nada com você, porque você estava duro. Falou ou não falou?

Veludo – Se dei dinheiro pro meu machinho, ninguém tem nada com isso. Na minha vida, mando eu. Sou livre.

Vado – Puto sem-vergonha! Você deu o meu dinheiro. O meu dinheiro, que estava ali em cima, e você afanou
(*Vado agarra Veludo pelos cabelos*)

Veludo – Ai, Ai! Esse homem vai me deixar careca!

Neusa Sueli – Sabe que por sua causa eu levei um couro do Vado, seu sacana?

Veludo – Bem feito!

(*Neusa Sueli arranha o rosto de Veludo*)

Veludo – Ai, você me paga, sua porca! Você vai ver!

Vado – Você não vai pegar ninguém.

Veludo – Ela é mulher. Com ela eu posso.

Vado – Que é que você fez do dinheiro? Fala!

Veludo – Não peguei.

Neusa Sueli – É teimoso como uma mula. Vou te ajudar a lembrar.
(*Apanha uma navalha na bolsa*) Vou te arrancar os olhos!
(*Aproxima a navalha do rosto de Veludo*)

Veludo – Não! Pelo amor de Deus! Não, Neusa Sueli! Não!

Vado – Pode cortar esse miserável

Neusa Sueli – Vai falar tudinho?
(*Veludo faz que sim com a cabeça*)

Vado – A bicha ficou apavorada.

Neusa Sueli – Então começa.

Vado – Fala logo, anda!

Veludo – Estou sem ar.

Vado – Não vem com frescura! Não vem com frescura!

Neusa Sueli – Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho. É pro seu bem, querida.

Veludo – Você me perdoa, Neusa Sueli? Eu devolvo tudinho. Eu não agüentei. Eu vim arrumar o quarto, o Seu Vado estava dormindo, eu peguei o dinheiro e dei pro rapaz do bar. Eu estava gamado nele. Juro que devolvo.

Rua, te paga trouxinha?

Veludo – Só dei a metade.

Vado – E o resto da grana? E o resto?

Veludo – Comprei um baseado de erva.

Vado – Sacana! Eu de presa seca e ele se tratando.

Veludo – É vício.

Vado – E pensa que vou sustentar vício de veado?

Veludo – Eu vou devolver o dinheiro todinho, Seu Vado. Pode crer.

Vado – Quando? No dia de São Nunca?

Veludo – Não, no fim do mês. No meu pagamento.

Vado – E você pensa que eu vou esperar até o fim do mês?

Veludo – Desculpe, Seu Vado.

Vado – Vou te caguetar pra Dona Tereza. Ela te põe na rua, te paga os teus dias de basquete e eu pego o meu.

Veludo – Por favor, Seu Vado. Eu juro que devolvo tudo.

Vado – Quero juros.

Veludo – Eu pago, mas não apronta pra mim.⁶⁸

⁶⁸ MARCOS, Plínio. Navalha na carne. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p.151-152.

Os três são considerados como socialmente marginalizados e sem a mínima possibilidade de ascensão social. Seja em razão de suas limitações econômicas e financeiras, seja levando-se em conta suas atividades profissionais ou sexuais, o fato é que esta provável impossibilidade de ascensão social dos personagens deve ser vista também do ponto de vista do momento histórico em que a peça foi escrita, os anos sessenta, época em que o tripé família, tradição e propriedade era considerado o fundamento da sociedade civil organizada do país, defendido até mesmo pelos militares e pela igreja.

Como já dito, o enredo se dá num quarto de hotel “de quinta”, onde desde a primeira cena se vê a crueldade em estado bruto, de violência física e moral, com os três personagens envolvidos num intenso conflito. A linguagem é extremamente agressiva, dando lugar para xingamentos e palavras de baixo calão.

Logo no início o cafetão Vado, muito irritado, dentro do quarto de Neusa Sueli, assim que ela chega do seu “trabalho” começa a lhe acusar de ter faltado com suas obrigações, isto é, o deixou sem dinheiro. Se põe a ofendê-la chamando-a de “puta sem vergonha”, “porca”, “nojenta”, chegando até mesmo a espancá-la. Neusa Sueli se defende afirmando ter deixado o dinheiro no criado-mudo o pouco que conseguiu faturar, mas que desaparecera. Apesar de sua fragilidade emocional, Neusa Sueli reage às ofensas, tenta se impor, mas é vencida pela força física e pelos xingamentos de Vado, numa situação de humilhação nunca antes vista no teatro brasileiro, uma violência aparentemente descabida.

Vado – Vagabunda miserável! Sua puta sem calça! Quem tu pensa que é? Pensa que eu estou aqui por quê? Anda, responde! (Pausa). Não escutou? Responde! Por quê? Você acha que eu te aturo por quê?

Neusa Sueli – Eu sei...Eu sei...

Vado – Sabe né? Então diz. Por que eu te aturo?

Neusa Sueli – Poxa, Vadinho, eu sei...

Vado – Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez antes que te arrebente. Por que eu fico com você?

Neusa Sueli – Por causa da grana.

Vado – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!

Neusa Sueli – Por causa da grana.

Vado – Repete mais uma vez!

Neusa Sueli – Por causa da grana.

Vado – Mais alto, sua puta nojenta!

Neusa Sueli – Por causa da grana!

Vado – Isso mesmo. Estou com você por causa do tutu. Só por causa do tutu. Você sabe. Estou aqui por causa da grana. Por causa da grana! É isso mesmo. E se você não me der moleza, te arrebento o focinho. Eu sou o Vadinho das candongas, te tiro de letra fácil, fácil. Eu estou assim (faz gesto com os dedos indicando muitas) de mulher querendo me dar o bem-bom. Você sabe disso também, não sabe? (Pausa). Sabe ou não sabe?

Neusa Sueli – Sei...Sei, sim...

Vado – Pára de chorar! Porra será que vou ter que aturar até essa onda de choro?

Neusa Sueli – Pronto. Já não estou mais chorando.

Vado – Que mania de fazer drama à toa!

Neusa Sueli – Á toa? Você me machucou!

Vado – Bem feito! Assim você aprende a não folgar com o bom.

Neusa Sueli – Não te fiz nada. Você está zoeira!

Vado – Estou mesmo. Minha zoeira é ser bom pra mulher. Te trato legal, nisso que dá. Quando digo que estou a nenhum, que estou durango, a piranha põe banca: (Imitando a voz de Neusa Sueli.)”Não é culpa minha, não é culpa minha!” Poxa, será que tenho cara de trouxa? Sou teu macho, se não tenho um putto de um tostão, quem está errado?

Neusa Sueli – Não sei...

Vado – Ai, meu cacete! Não aprendeu? As porradas que te dei não serviram de nada?

Neusa Sueli – Te dou a grana. Se você torra, que posso fazer?

Vado – Que gran que você me deu hoje?

Neusa Sueli – Não sabe, né? Ganha no mole, mete o pau fácil.

Vado – Escuta aqui, desgraçada! Tá querendo me azedar de novo? Que dinheiro você me deu hoje?

Neusa Sueli – Não deixei dinheiro aí no criado-mudo?

Vado – Ficou louca?

Neusa Sueli – Claro que deixei o tutu aí.

Vado – Então ele voou!

Neusa Sueli – Então voou!

Vado – Mentirosa! Nojenta!

Neusa Sueli – Não me força a paciência. Encheu a cuca de fumo e esqueceu de tudo.

Vado – Não peguei uma ponta de estaleiro hoje, pantera! Estou de presa seca por tua causa. Pensa que maconha ainda por aí dando buzo?

Neusa Sueli – Só sei que botei o dinheiro aí no criado-mudo como todo dia.

Vado – Se botasse, eu não estava aqui esquentando a mufa. Estava lá na sinuca me divertindo.

Neusa Sueli – Queimando erva e dinheiro.

Vado – E daí? Dinheiro meu gasto onde quero.

Neusa Sueli – E eu que me dane na viração.

Vado – É a lei. Mulher que quer se bacanear com cara linha de frente como eu tem que se virar certinho.

Neusa Sueli – Um dia a casa cai, pode crer.

Vado – Não conversa, não. Quero saber onde está a porra do dinheiro.

Neusa Sueli – Botei aí. Cansei de falar.

Vado – Então alguém pegou.

Neusa Sueli – Então pegou.

Vado – E não fui eu.

Neusa Sueli – Será?... Será que foi o desgraçado?

Vado – Que desgraçado?

Neusa Sueli – O Veludo. Será que foi ele?
 Vado – Ele?... Ficou batusquelada? Ele não ia ter peito.
 Neusa Sueli – Ele entrou aqui hoje depois que saf?
 Vado – Como vou saber? Estava dormindo.
 Neusa Sueli – Acho que o sacana veio arrumar o quarto, viu você apagado, passou a mão na erva e se mandou.
 Vado – Não inventa! Ele não ia ser tão cara-de-pau assim.
 Neusa Sueli – Pois é. Mas há muito tempo ele vem cozinhando o garoto e não arrumava nada porque estava duro. O garoto cobrava caro para entrar na dele.
 Vado – Poxa, será que ele afanou meu tutu pra dar praquele trouxinha?
 Neusa Sueli – Se ele entrou aqui hoje, foi ele.
 Vado – Mato esse putto de merda, se foi ele.
 Neusa Sueli – Vou perguntar pra Dona Tereza.
 Vado – Pergunta o quê?
 Neusa Sueli – Se a velha pagou o ordenado do Veludo.
 Vado – Que nada! Deixa ele pra mim! Chama essa bicha miserável!
 Neusa Sueli – (Vai até a porta do quarto e chama:) Veludo! Veludo! Quarto três! (Pausa). Não escutou.
 Vado – Chama mais alto. Todo veado é surdo.⁶⁹

A discussão acabou por revelar que o dinheiro havia sido furtado por alguém. Neusa se safava ao sugerir que esse alguém poderia ser Veludo, seu vizinho homossexual. Como a prostituta conseguiu transferir a ira de Vado para Veludo, este é convocado a se explicar. A custa de agressões físicas e verbais, como “veado”, “bicha”, “fresco”, “filho da puta”, “veado nojento”, “bichona malandra”, e sob a ameaça de uma navalha na mão de Neusa, Veludo confessa o furto. O faxineiro conta que gastou uma parte do dinheiro com um garoto, outra parte com maconha, e a parte que restou devolve a Vado, entregando-lhe também a droga, que se compraz usando-a na frente de Veludo, zombando dele por seu interesse pelo narcótico.

Resolvido o problema do furto, Neusa toma posse da navalha e passa a exigir do cafetão que mantenha relação sexual com ela, que recusa chamando-a de “puta velha”, e com um sadismo implacável, zomba dela mencionando suas pelancas e tirando-lhe a maquiagem do rosto, para esfregar nela o espelho que lhe revela seus cinquenta anos de idade. Ao vislumbrar sua própria miséria Neusa Sueli tenta ainda dizer que se não tem beleza suficiente para assegurar o interesse de Vado, que pelo menos ele cumpra com seu papel de recebedor de dinheiro de mulher, dessa forma demonstra claramente o jogo prostituído de Vado. Percebendo o perigo, Vado a envolve e tira-lhe a navalha e se

⁶⁹ MARCOS, Plínio. Navalha na carne. *In: Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 145.

retira do quarto tranquilamente. Sozinha no quarto, ela começa a comer um pão com mortadela, companheiro único da solidão.

Por meio das agressões verbais contidas no diálogo entre os personagens de Vado e Neusa Sueli, Plínio Marcos traz à tona a condição da prostituta como excluída da sociedade, marginalizada e renegada pelo próprio parceiro de infortúnio, dando à relação dos personagens um significado meramente pecuniário, sendo a exploração econômica vista apenas como única motivação para o envolvimento deles.

Neusa Sueli – Então não me torra a paciência.

Vado – Só estou falando a verdade. Você está velha. Outra noite, cheguei aqui, você estava dormindo aí, de boca aberta. Roncava como uma velha. Puta troço asqueroso! Mas o pior foi quando cheguei perto pra te fechar a boca. Queria ver se você parava com aquele ronco miserável. Daí te vi bem de perto. Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta. Essa pintura que você usa aí pra esconder a velhice estava saindo e ficava entre as rugas, que apareciam bem. Juro, juro por Deus, que nunca tinha visto nada mais desgraçado. Eu até...

Neusa Sueli – Pára com isso! Chega de escutar mentira! Pára com isso!

Vado – Mentira? Eu é que sei! Senti uma puta pena de mim. Um cara novo, boa pinta, que se veste legal, que tem um papo certinho, que agrada, preso a um bagulho antigo. Fiquei bronqueado. Porra, ainda tentei quebrar o galho. Pensei comigo: mas de corpo ainda é uma coisa que se pode aproveitar. E sem nem te acordar, tirei a coberta, tirei tua camisola, tirei tua calcinha e teu sutiã. As pelancas caíram pra todo lado. Puta coisa porca! Acho que até um cara que saísse de cana, depois de um cacetão de tempo, passava nesse lance. Pombas, que negócio ruim era você ali dormindo. Juro por Deus, nunca vi nada pior. Se não fosse o desgraçado do ronco de porca velha, eu tinha mandado te enterrar. Porra, e não se perdia nada. Me larguei. Não agüentava.

Neusa Sueli – E por que não se mandou de vez?

Vado – Fiquei esperando uma chance de te jogar isso no focinho. Não ia sair sem te contar como você está podre.

Neusa Sueli – E enquanto isso me tomava a grana.

Vado – Claro! Não sou nenhum bobo. Enquanto isso, tratava de mim por fora. Mulherio novinho e bonito está aí mesmo.

Neusa Sueli – Teu negócio é veado. Vi hoje.

Vado – Que é isso coroa? Tá com ciúme do Veludo?

Neusa Sueli – Tenha vergonha nessa cara.

Vado – Quem tem que ter vergonha é você, velhota. Não agüenta o repuxo, não tem como agarrar o homem, fica aí apavorada, até com medo de uma veado de merda.

Neusa Sueli – Canalha!

Vado – Estava sendo uma onda legal, você cortou com a tua rabujice. Você é coroa!

Neusa Sueli – Não sou é de bacanal!

Vado – Puta que não gosta de bacanal é que está bem apagada.

Neusa Sueli – Estou apagada é de cansa. Isso é que é. Não de velhice. De cansa. Sabe o que é uma noite de viração?
 Vado – As meninas tiram de letra. É só abrir as pernas e faturar. Acham moleza. Agora, velha cansa à toa. Tem reumatismo. Tem que se esforçar pra agradar o freguês e outros babados. E ainda, pra não ficar jogada fora sozinha, tem que aturar o cafetão. Mas isso é igual na vida e nas casas de família. Os machos só aturam as coroas por interesse. Pra se divertir, a gente sempre tem uma garota enxutinha.
 Neusa Sueli – Eu tenho homem a hora que quero.
 Vado – Por que tu me atura? Por quê? Eu sou chato pacas!
 Neusa Sueli – É mesmo. Ainda bem que reconhe.
 Vado – Por que você me agüenta?
 Neusa Sueli – Porque... Porque...
 Vado – Sou bom de cama?
 Neusa Sueli – É. É mesmo. As verdades a gente diz.
 Vado – É. Isso é verdade. Só que faz um mês que você não sabe de mim. Mais de um mês.
 Neusa Sueli – É... é... E mesmo assim te dou a grana.
 Vado – Uma grana micha. Muito micha.⁷⁰

Percebe-se no enredo da peça que um personagem se vende para comprar outro, em outras palavras, para comprar atenção e carinho das pessoas, algo que todo ser humano necessita. O cafetão Vado compreende isso e sabe que Neusa Sueli precisa de sua atenção, tanto quanto Veludo precisa da atenção do menino do bar. A partir dessa percepção, Vado acaba se tornando aparentemente o personagem mais forte da trama, representando o símbolo de uma sociedade machista, preconceituosa, violenta e que a todo momento ataca para não ser atacado. No entanto, ao assistir Vado agredindo Veludo, que não se deixa intimidar e até mesmo desafia a coragem dele, Neusa Sueli compreende que ela também pode ser mais forte e atacá-lo.

Á vista disso, percebe-se claramente nesse triângulo uma organização de poder e hierarquia. Vado é o mais respeitado tanto por Neusa Sueli quanto por Veludo, afinal é ele quem garante a sobrevivência da prostituta nas ruas e que fatura para ele. Por seu turno, Neusa agüenta a rua em troca da proteção de Vado e por ter com ele sexo gratuito como se fosse uma recompensa pelo sexo pago que é obrigada a praticar, se sentindo consolada quando diz que esse pelo menos é “bom de cama”. Já Veludo não conta com a proteção de ninguém, e sofre discriminação em razão de sua sexualidade, ridicularizada por Vado, que o julga conforme a cultura patriarcal, onde a diminuição do

⁷⁰ MARCOS, Plínio. Navalha na carne. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 161-162.

homossexual como homem afeminado, traz o sentimento de valorização perante a sociedade

A trama de Plínio escancara a realidade da sociedade brasileira, na qual prevalece a idéia de dominador e dominado, onde o mais forte sempre domina o mais fraco. No texto de Plínio o mais forte (Vado), usará de astúcia para persuadir os outros personagens, principalmente Neusa, confusa e emocionalmente despreparada para travar uma batalha psicológica.

Percebe-se que o texto de *Navalha na carne* não nasceu apenas de inspiração meramente literária, mas também teve influências da memória e das experiências de seu autor, afinal, Plínio conheceu bem esse universo de excluídos sociais. Nesse contexto, Magaldi entende que os limites da peça decorrem das próprias intenções de seu autor, que buscava justamente documentar uma realidade, o que a situa nas fronteiras do realismo ou de um neo-realismo, se utilizando de uma linguagem fiel ao meio, com todo o conjunto de palavras conhecidos.⁷¹

Rosenfeld bem afirmou, na ocasião da estréia da peça, que “*era um golpe de navalha na nossa carne... um ato de purificação, justamente por causa de sua violência agressiva*”.⁷²

A estréia da peça era prevista para acontecer em junho de 1967, todavia, antes dessa, ainda na fase final dos ensaios, chegou a notificação da censura, que a considerou “pornográfica” e “subversiva”. Plínio se sentiu como que exilado em seu próprio país.

Assim desabafou:

*“Penei muito. A minha sorte é que eu nunca cortei os laços com as minhas raízes. Fui camelô. Voltei pra rua pra camelar. Não caí. Não bebi. Não chorei. Não perdi o bom humor. Mas sofri mais que a mãe do porco-espinho na hora do parto, impedido de trabalhar. E ignorado pelos colegas que se diziam de esquerda nas rádios e nas televisões. Mas deixa pra lá.”*⁷³

⁷¹ MAGALDI, Sábato. *Navalha na carne*: documento dramático: In: __. Moderna dramaturgia brasileira. São Paulo, 1998, p. 211

⁷² ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Edusp; São Paulo: Perspectiva; Campinas: Unicamp.1993, 144

⁷³ *Apud*, CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos*: Uma biografia. p. 242/243

Cacilda Becker, ao tomar conhecimento da proibição da peça, deu início a um movimento com o intuito de promover sua liberação. Promoveu apresentações clandestinas, para as quais convidava personalidades do meio cultural que ficaram incumbidas da divulgação da peça. Com isso Plínio se tornava cada vez mais conhecido, e a luta pela liberdade de expressão tornou-se mais implacável a partir de sua peça.

Rosenfeld participou do movimento de liberação da peça, e declarou o seguinte:

“Essa proibição pela censura de Navalha nos faz lembrar um pouco a fundação do “Palco Livre” na Alemanha, há cerca de 80 anos. Apresentava-se (...) uma peça proibida pela censura imperial de Guilherme II. Hoje, esta peça é considerada um clássico do Teatro Universal e pode ser assistida por qualquer colegial, trata-se de “Espectros” de Ibsen. A obra (...) foi julgada pornográfica, aparentemente porque uma doença tão escabrosa como a sífilis, aliás nunca mencionada, desempenha papel fundamental no enredo. (“Navalha na nossa carne”. O Estado de São Paulo, 15/07/1967)⁷⁴

Plínio se considerava impedido de exercer seu ofício e se irritava, bem como também irritavam-se críticos como Magaldi, que assim se pronunciou:

“Desejar-se-ia que o autor embelezasse as situações e abrangesse a obscenidade da linguagem? Qualquer tentativa nesse sentido seria disfarce e mentira. As três personagens – a prostitua, seu rufião e o arrumador invertido na pensão – deixariam de existir como personagens dramáticas se falassem outra linguagem. É no jargão chulo desses marginais, nas suas fórmulas fixas, ricas de “sabor pitoresco” para nós, mas pobres de humanidade por reduzirem toda a riqueza das relações humanas aos seus mecanismos mais elementares, é nessa linguagem que reside uma das conquistas de Plínio Marcos e uma das forças expressivas da peça. Ela exprime uma visão degradada, cínica, da realidade e, enquanto a exprime, degrada-a cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam com o desesperado prazer de quem se sabe perdido. (...) A imagem precisa que essa gíria projeta de uma parcela ínfima da sociedade assusta-nos porque algo da sociedade maior e de todos nós está contido nessa parcela, embora grotescamente deformado, reduzido aos mecanismos mais primitivos.⁷⁵

⁷⁴ Apud, CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: Uma biografia*. p. 242.

⁷⁵ Apud, CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: Uma biografia*. p.243/244.

Em outubro de 1967 enfim a peça foi liberada, mas para maiores de vinte e um anos. Depois disso, dois grupos, um de São Paulo e um do Rio de Janeiro, resolveram montá-la, ambos os grupos sob a direção de diretores respeitadíssimos pela classe e pelo público.

Em São Paulo a peça foi encenada no Teatro Maria Della Costa, sob a direção de Jairo Arco e Flexa. No Rio de Janeiro Fauzi Arap foi quem dirigiu a peça, e teve problemas pouco antes do início da apresentação, no Teatro Opinião, pois o exército cercou o teatro e impediu a apresentação. A atriz Tônia Carrero, que estava presente, tomou a iniciativa de levar a produção para uma casa desocupada, a qual era proprietária, no bairro de Santa Tereza. Senhas eram distribuídas para o público, com o endereço para onde deviam se encaminhar sem chamar atenção.

Após o encerramento do espetáculo, Tônia Carrero se propôs a trabalhar em prol da liberação da peça, no entanto, com uma condição: a de interpretar a prostituta Neusa Sueli. Sendo assim, a peça foi produzida no Rio de Janeiro, e a sugestão de Plínio para que Fauzi Arap dirigisse a peça para a companhia de Tônia foi acatada. A peça foi então liberada e, segundo conta o diretor Fauzi Arap Tônia foi firme com o chefe da censura ao afirmar que como era ela que iria fazer a peça, então era porque a peça não era pornográfica, demonstrando, assim seu prestígio, mesmo que isso custasse alguns conflitos com parentes gerais.

Assim, a peça estreou com Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz no elenco, com tudo indo bem até o ano de 1972, quando novamente a censura proibiu sua apresentação, o que desorientou Plínio, tendo em vista que o filme baseado na peça seguia liberado. Porém, *Navalha* novamente obteve liberação da censura, mas acredita-se que mais por conta do cansaço que Plínio impunha aos censores.

A peça acabou fazendo muito sucesso, o que rendeu prestígio para seu autor, além de ter caído o agrado de críticos respeitadíssimos. Também no público a peça repercutia de maneira impactante, conforme se vê do trecho abaixo, publicado no *Jornal do Brasil* em outubro de 1967:

“Pouco depois da estréia, toda a cidade já sabia que Navalha na carne é uma peça à qual se assiste com a respiração presa, e cujo fascínio não escapa nem o público mais conservador ‘a priori’ menos disposto a enfrentar cara a cara a crueldade e a violência dessa ‘tranche de vie’.”⁷⁶

⁷⁶ Apud, CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: Uma biografia*. p. 247.

A partir de *Navalha na carne* Plínio firmou seu nome como dramaturgo, e seu texto foram consagrados como um dos mais premiados em São Paulo em 1967. A Associação Paulista de Críticos de Arte lhe concedeu o prêmio de melhor autor, tendo ele recebido o Golfinho de Ouro como Personalidade Teatral do Ano. Além desses, o texto foi recebido o prêmio Yázigi como melhor peça nacional.

Para D'Aversa por vários motivos o texto de *Navalha na carne* é aparentemente fácil, mas de difícil representação, que assim explica,

A peça denuncia, no começo, uma situação óbvia e de imediata constatação: uma prostituta colocada num jogo de paixões e de interesses entre um 'caffen' e um pederasta; uma rebeldia inútil, uma desesperança, uma crise que nada muda mas, pelo contrário, confirma a condição de vítima da infeliz criatura. Nada de mais simples: situações à primeira vista banais numa linguagem cotidiana que mais parece reprodução do que invenção. Mas, no decorrer da ação, as superestruturas caem, os esquemas são pulverizados e da triste e convencional estória surge uma humanidade concreta e vibrante, densa de paixões, de ódio, de covardias, de rancores explosivos e de piedade.⁷⁷

A despeito da intervenção da censura em 1972, a peça foi montada por diversas vezes, apresentações essas motivadas principalmente pela atualidade do assunto. Sobre uma montagem da peça em 1988, Plínio assim se pronunciou: “É lamentável que depois de 21 anos a peça *Navalha na carne* permaneça atual. Naturalmente os méritos não são da peça. A culpa é do país que não evoluiu socialmente nesses anos todos.”⁷⁸

⁷⁷ D'AVERSA, Alberto. “A Navalha” como espetáculo. In <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>. Acesso em 11 de julho de 2011.

⁷⁸ Apud, CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: Uma biografia*. p. 251.

CAPÍTULO 3

CRÍTICAS AO AUTOR E AO SEU TRABALHO

A dramaturgia de Plínio Marcos é muito mais um conjunto de palavras de baixo calão nos diálogos de personagens miseráveis, excluídos da sociedade, viventes do submundo. Sua obra carrega as marcas e as influências de seu tempo, donde se percebe um cruzamento entre realidade e ficção. Tal fato se dá em virtude das experiências vividas e das ocupações profissionais que exerceu.

Os textos de Plínio atingem o leitor de uma maneira tão contundente que, ao mesmo tempo provocam repulsa e despertam angústia. Seus diálogos são impiedosos, e demonstram explosões de ódio e violência. Por isso mesmo sua obra é carregada de denúncia, além de contestar o modelo capitalista de produção, e o regime militar. Entende-se, pois, o motivo de ter sido um dos autores mais perseguidos de seu tempo, quando a simples menção de seu nome já era causadora de constrangimentos e problemas.

Seus personagens deram ensejo a pesadas críticas sobre os acontecimentos da época e sobre o modelo de sociedade então vigente no país, que favorecia a desigualdade social, apoiando-se na repressão às classes sociais mais inferiores e aos inimigos do regime militar.

Plínio nunca se filiou a nenhum partido político e a nenhuma organização de esquerda, mas nem por isso deixou de se incomodar e de fazer duras críticas em relação às injustiças sociais, à ditadura militar, e às misérias material e cultural.

Sábato Magaldi assim tece sua opinião sobre o assunto:

“Com a autenticidade do levantamento que Plínio Marcos faz das situações e dos caracteres em jogo, as figuras do submundo pintadas pela nossa ficção se tornam de repente românticas, líricas, próximas do róseo. Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta. A primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia de vida cortada ainda quente do cenário

*original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura.*⁷⁹

Suas peças trazem a tona temas difíceis como a solidão e a decadência do homem, a degradação, a violência (física e emocional), o que leva à criação de personagens marcados por alguma tragédia individual ou mesmo coletiva.

Plínio Marcos exsurge na história do teatro brasileiro com uma verdade e uma violência que subitamente deslocam os valores sobre os quais se fundamentavam nossas vivências realistas. *Navalha na carne* retoma o mesmo procedimento de investigação psicológica e ruptura brusca de um abscesso, buscando uma catarse que traga o conforto e o descanso final.

O crítico teatral Van Jaffa, assim mostra o processo de criação de Plínio (*Jornal da Manhã*, 1967):

*Possuidor desta matéria-prima, conhecedor do que transformou em sua temática (o que não pode ser inventado, sem cair no artificial) Plínio Marcos manipula personagens e trama com uma espantosa naturalidade, que inventiva alguma pode criar com 'vivido'. Aquele punhado de sentimentos que é o de toda gente, arremessado ao desgaste daquele modo de vida, dá ao flash dramático de Plínio Marcos uma grandeza inusitada.*⁸⁰

Sob o ponto de vista de Márcio Roberto Belani, esse modo de pensar peculiar do dramaturgo santista, o fez uma mistura eclética de socialista, anarquista e comunista – ainda que rejeitasse todos esses rótulos, sem teorias ou fórmulas de mudança social acabadas. Podemos, se o desejarmos, classificá-lo como humanista que congrega em si os vários princípios comuns a essas doutrinas políticas, mas que se desenvolveram nesse autor plasmado pela experiência prática de vida em meio ao povo. Plínio Marcos desejava uma mudança social, não necessariamente uma revolução armada, mas que certamente haveria de derrubar alguns dos pilares de sustentação desse modelo de

⁷⁹ MAGALDI, Sábato. *Apud*, ORFEU SPAM APOSTILAS Plínio Marcos - Navalha na Carne - 4 estudos Trecho do estudo de (Taíse Regina Leal dos Santos): Sobre a peça de teatro " *Navalha na Carne* " de Plínio Marcos--05/06/2002 - texto integral em Usina de Letras (<http://www.usinadeletras.com.br>)*Por que o título "Navalha na Carne" ?* Apostila 43 de Lit. brasileira Contemporânea. Documento dramático. Publicado no suplemento literário do Estado de São Paulo. São Paulo, 15 de julho de 1967.

⁸⁰ *Apud*, ORFEU SPAM APOSTILAS Plínio Marcos - Navalha na Carne - 4 estudos Trecho do estudo de (Taíse Regina Leal dos Santos): Sobre a peça de teatro " *Navalha na Carne* " de Plínio Marcos -- 05/06/2002 - texto integral em Usina de Letras (<http://www.usinadeletras.com.br>)*Por que o título "Navalha na Carne" ?* Apostila 43 de Lit. brasileira Contemporânea.

sociedade que se tinha na época como, por exemplo, a exploração exagerada da mais-valia, a concentração de poderes por uma minoria, o veto à liberdade de expressão, etc. Embora não houvesse desenvolvido ainda uma forma lapidada do que deveria ser essa transformação social, essa ação renovadora caminharia ao lado de uma mudança individual, espiritual, conforme podemos pressentir na leitura de suas peças em convergência com o seu modo de agir e pensar nessa época.⁸¹

Novamente citando Van Jaffa, que tece comentários sobre a peça *Navalha na carne* (*Jornal da Manhã*, 1967):

Tenso, denso e intenso é Navalha na Carne um texto e um teste de fogo para o jovem dramaturgo de Dois Perdidos Numa Noite Suja. Depois de sua estréia profissional onde denunciava talento e uma vocação inequívoca de dramaturgo, mesmo dentro do seu primitivismo, que nele é uma qualidade essencial, Plínio Marcos retorna pleno e cômico de suas qualidades, afirmando seu talento e confirmando sua vocação. Sua Navalha na Carne é intensamente verdadeira. Aquele triângulo existe com muito mais frequência do que a imaginada. Seu corte transversal naquele mundo submerso, marginalizado pela sociedade e pelo Estado, antes de ser brasileiro é universal de todas as latitudes humanas. Sua fotografia é perfeita e sem retoques. De um realismo que vai até a crueldade ao focalizar a imagem da paisagem sub-humana na sua nitidez feroz e amarga. Aquele tipo de gente é também como toda gente, só que, em face da ordem social vigente, irreversível por circunstâncias à sua dignidade humana de seres com direito a uma vida “limpa” e menos incrível e negativa do que a que vivem. E este aspecto está bem refletido no diálogo açoitado e fluente de Plínio Marcos que não deixa nem sequer escapar a comisseração que aquela gente sente por si mesma. Possuidor desta matéria-prima, conhecedor visual do que transformou em sua temática (o que não pode ser inventado, sem cair no artificial) Plínio Marcos manipula personagens e trama com uma espantosa naturalidade, que inventiva alguma pode criar sem ter “vivido”, Aquele punhado de sentimentos que é o de toda gente, arremessado ao desgaste daquele modo de vida, dá ao flash dramático de Plínio Marcos uma grandeza inusitada. Também nas camadas sociais mais favorecidas, acontecem histórias semelhantes, só que em ambientes requintados e onde a crueldade é também mais requintada. A premissa humana é a mesma, gente com necessidade de amar e de ser amada, de ser querida e querer, a grande lei da oferta e da procura dos sentimentos, de dar e receber, por onde a humanidade tece seus dramas e tramas cotidianos. Tanto tudo é do conhecimento da platéia, conhecimento direto ou indireto que a platéia (nestes casos) reage com o riso (indevido) como se se tratasse de humor negro, quando ignora que existe, como também ninguém faz nada

⁸¹ BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro* (1958 – 1979). 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp/SP, Assis, 2006. p. 40

para que mude a vigente ordem social. A CENOGRAFIA E FIGURINOS - É de um realismo fotográfico a cenografia da Sarah Feres. Excelente nos mínimos detalhes, ambienta e atmosferiza a ação passada exatamente numa dessas “cabeças de porco” em que são transformadas antigas residências. Sarah Feres flagrantizou com enorme beleza a “pensão” onde Navalha na Carne tem ação e razão. Seus figurinos simplesmente vestem os personagens, com uma naturalidade cotidiana, sem artificialismo barato nem estereotipado. O ESPETÁCULO – A direção de Fauzi Arap é sensível e conduz a trama dentro de uma tensão inteligente. Não achamos razão para o texto lido pelo microfone antes da peça, por considerarmos que a peça se justifica a si mesma. Muito boa e inventiva do flash final (de resto já usado, se não nos enganamos, em Dois Perdidos Numa Noite Suja) e que caracteriza a peça como a sentimos, um flash dramático. Grandioso aquele final pela sua pungente simplicidade, talvez um dos mais patéticos da dramaturgia universal, com a personagem na sua angustiante solidão física e espiritual comendo seu miserável sanduíche, sua ração, seu pão que o diabo amassou.⁸²

Yan Michalski, assim comenta (*Jornal do Brasil*, 1967)

Antes e depois da estréia do espetáculo da Maison de France, já tive oportunidade de manifestar a minha admiração diante desta consagrada confirmação do talento de Plínio Marcos. Não voltarei a insistir, portanto, sobre os aspectos mais obviamente impressionantes dessa excelente peça: a impiedosa autenticidade psicológica dos personagens a clareza da análise dos problemas da sua integração no sub-humano do mundo em que vivem, a extrema densidade do clima, o virtuosismo do diálogo. Poucos dias depois da estréia, toda a Cidade já sabia que “Navalha na Carne” é uma peça à qual se assiste com a respiração presa, e cujo fascínio não escapa nem o público mais conservador “a priori” menos disposto a enfrentar cara a cara a crueldade e a violência dessa “tranche de vie” passada num hotel suspeito de terceira categoria. Hoje, gostaria de abordar três aspectos de “Navalha na Carne” que me parecem particularmente interessantes, mas que não se enquadram entre aqueles em que a gente repara de imediato, no pleno impacto que a peça transmite. Em primeiro lugar, a relação, no Brasil entre a concepção – teoricamente ultrapassada – do teatro realista e a eficiência do teatro como veículo de denúncia de injustiças sociais. Como crítico não posso ignorar o fato de que o realismo, como linguagem dramática, está agonizando; e é bom que assim seja, pois a preocupação de mostrar naturalmente no palco a vida como ela é, tolheu profundamente, durante mais de um século, os vãos da arte dramática em todas as regiões da civilização ocidental. Principalmente no que se refere à conscientização social do público,

⁸² *Apud*, ORFEU SPAM APOSTILAS Plínio Marcos - Navalha na Carne - 4 estudos Trecho do estudo de (Taíse Regina Leal dos Santos): Sobre a peça de teatro " Navalha na Carne " de Plínio Marcos -- 05/06/2002 - texto integral em Usina de Letras (<http://www.usinadeletras.com.br>) Por que o título "Navalha na Carne" ? Apostila 43 de Lit. brasileira Contemporânea.

a arte realista, que visa a envolver o espectador emocionalmente e que se limita, via de regra, a mostrar casos individuais dificilmente suscetíveis de serem generalizados, é hoje em dia quase que unanimemente condenada. A verdadeira linguagem social do nosso tempo é, no teatro, a linguagem épica – com todas as suas subtendências, bem entendido – que estimula a participação crítica do espectador e lhe apresenta exemplos que conduzem o raciocínio do particular para o geral. E, no entanto, constato que no Brasil as peças que tem mostrado verdadeiramente capazes de abrir os olhos do público para determinados fatores cruéis e injustos da nossa realidade social tem sido precisamente aquelas que não se afastam dos conceitos formais de um realismo tradicional: *Eles Não Usam Black Tie*, *Pequenos Burgueses*, e agora *Navalha na Carne*. Nenhuma encenação “brechtiana” quer de textos nacionais ou estrangeiros, se tem revelado até agora, entre nós, tão eficientemente “didática” quanto estes três exemplos de obras escritas dentro de cânones que nada tem de “didáticos”. Não me cabe, dentro dos limites deste artigo, estudar o fenômeno; mas ele me pareceu digno de ser proposto à reflexão do público e dos estudiosos. Em segundo lugar, o domínio técnico da “carpintaria” teatral por parte do jovem Plínio Marcos. “*Navalha na Carne*” é uma peça estruturada com raro virtuosismo, e que nada fica a dever, sob esse ponto-de-vista, há muitas obras de autores estrangeiros universalmente consagrados que temos visto recentemente. O autor começa a peça em alta tensão e leva essa tensão rapidamente ao paroxismo; mas quando esse paroxismo chega ao seu desfecho, e quando achamos que a densidade da ação vai forçosamente cair, ele encontra sempre um meio de introduzir imediatamente, e com perfeita coerência e naturalidade psicológica, um novo conflito de força. Assim, por exemplo, quando a cena na qual intervém o homossexual Veludo parece ter esgotado todo o seu potencial de violência. Plínio Marcos inverte bruscamente o sistema de forças, fazendo com que Veludo passe de indefesa vítima a dono da situação, e criando margem para a continuação da cena, agora, enriquecida por uma nova injeção de densidade. Da mesma forma, depois da saída de Veludo, quando tudo deixa prever uma queda do “tono” da peça o autor abre magistralmente um novo capítulo, lança e define um novo e intenso conflito, em apenas duas curtas falas: NEUSA SUELI – Eu tenho moral.

VADO – Depois de velho, até eu... É digna de nota também a lucidez com a qual Plínio Marcos sabe introduzir em certos momentos de quase insuportável tensão dramática, pequenas explosões de alívio sob forma de recursos cômicos. O mais importante é que não se trata nunca de piadas gratuitas, e sim de falas que surgem como continuação perfeitamente lógica e coerente de ações ou diálogos anteriores.

Em terceiro lugar, quero destacar a qualidade e a intensidade da poesia que Plínio Marcos soube criar a partir do mais sórdido dos ambientes e da mais vulgar das linguagens. Só uma pessoa inteiramente desprovida de sensibilidade pode deixar de se sentir emocionada diante destes três personagens relegados, pelas circunstâncias, a uma existência marginal e “suja” e a meios de expressão primários e grosseiros, mas que lutam dolorosamente por manter viva, nos seus corações, a chama dos sentimentos comuns a todos os seres humanos, independentemente das condições materiais e culturais em que vivem: a necessidade de afeto, de admiração, de

*dignidade, de segurança, de proteção, a nossa nostalgia da pureza. Estas características estão, é natural, particularmente nítida ao personagem de Neusa Sueli; mas mesmo Vado, que poderia facilmente descambar para uma espécie de vilão convencional, deixa entreve, nas entrelinhas das suas falas, uma quase comovente insegurança e necessidade de afirmação. Do contraste entre o clima desesperadamente prosaico e o calor com o qual os personagens procuram transcender, embora inconscientemente, esse ambiente, nasce uma estranha poesia, inteiramente isenta de qualquer pieguice, mas extremamente bela e comovedora.*⁸³

Em setembro de 1967, no jornal *O Estado de São Paulo* Sábato Magaldi afirma que:

A grande ovação, no final do espetáculo de ontem, no Teatro Maria Della Costa, prova que as autoridades andaram certas, ao liberar Navalha na Carne, depois de tanta incompreensão da Censura. Os aplausos em cena aberta, repetidas vezes, vieram, como uma descarga emocional para equilibrar o incômodo provocado por numerosos diálogos de violenta dramaticidade. A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão cru da miséria humana como essa de Plínio Marcos.

Freqüentemente, o público ria de alguns palavrões ou de réplicas de sabor equívoco. Essa relação chegou a irritar-nos, como se nascesse de uma falta de inteligência do texto. Depois pareceu-nos que essa era uma válvula de escape para os espectadores não mergulharem num terrível mal-estar: um pouco mais de insistência na verdade e seria insuportável o clima dramático.

Plínio Marcos irmana-se a todos os escritores contemporâneos que decidiram fazer uma sondagem completa do homem, investigando em seus meandros menos confessáveis. Esse neo-realismo, que dispensa qualquer imagem embelezadora das nossas motivações, aplica-se com ardor sádico na busca das bases da convivência – um inferno impiedosamente descoberto e exposto. Esse jogo quase monstruoso de todas as personagens se porem a nu acaba, por paradoxo, numa como vida piedade pelo destino humano. Navalha na Carne termina numa infinita tristeza, sem qualquer concessão à melodramaticidade ou à pieguice.

Ruthinéa de Moraes vive a prostituta Neusa Sueli com admirável autenticidade. O corpo arriado, o andar típico, a fisionomia abatida – tudo nela se alia para realizar uma excelente criação, que não fica no lugar-comum ou no pitoresco. Paulo Villaça assume o ar ligeiramente postiço que deve ter o explorador de Sueli, exato desde a expressão fisionômica até a prosódia especial, cantando um pouco as falas. Composição surpreendente é a de Edgar Gurgel Aranha no

⁸³ *Apud*, ORFEU SPAM APOSTILAS Plínio Marcos - Navalha na Carne - 4 estudos Trecho do estudo de (Taíse Regina Leal dos Santos): Sobre a peça de teatro " Navalha na Carne " de Plínio Marcos -- 05/06/2002 - texto integral em Usina de Letras (<http://www.usinadeletras.com.br>) Por que o título "Navalha na Carne" ? Apostila 43 de Lit. brasileira Contemporânea.

homossexual Veludo: um ligeiro esgar de deboche na boca, a voz no limite justo que impede a caricatura, os movimentos de ombros reveladores da feminilidade. A maior virtude da encenação de Jairo Arco e Flexa foi a de evitar qualquer artifício, auxiliando a franqueza dos diálogos e das situações. Sem dúvida um ambiente mais fechado no palco teria colaborado para a intimidade e a força explosiva do desempenho.

Três casais retiraram-se durante a representação. Anotamos esse fato, para prevenir as sensibilidades que poderia chocar-se nos próximos espetáculos. Navalha na Carne fere mesmo – como toda verdade lançada com indiscutível talento artístico.⁸⁴

Em *Navalha na carne* o autor buscou expor uma determinada realidade, razão pela qual a peça se insere nas fronteiras do realismo ou de um neo-realismo. Além disso, interessante notar que o texto também se mostra como uma forma de quebrar tabus, de mostrar o quão preconceituosa e hipócrita é a sociedade.

Os textos de Plínio sempre mostram algo que ninguém quer ver ou pensar: a degradação humana, a marginalidade, as difíceis relações humanas de quem vive e sobrevive no submundo, a exclusão social, a falta de perspectiva de ascensão social. Suas peças representam no palco os excluídos, aqueles a quem foi negado o mínimo de dignidade na vida, aqueles a quem foi negado qualquer resquício que seja de esperança. Plínio escrevia o que via e experienciava em sua vida e na sociedade, principalmente.

Para D'Aversa o maior interesse da obra de Plínio está na maneira contundente de conduzir o diálogo de acordo com um vocabulário limitado, e em razão disso violentíssimo. Segundo ele:

A verdade é que a grande novidade de Plínio Marcos não está na linguagem (senão qualquer pornógrafo seria um talento dramático) mas na visão do mundo que ele nos oferece, realista, dura, impiedosa, através de uma estrutura de involuções conflituais que habitualmente precipitam para um desfecho original e aparentemente imprevisto, mas, na realidade, de rígida consequência dramática.⁸⁵

⁸⁴ *Apud*, ORFEU SPAM APOSTILAS Plínio Marcos - Navalha na Carne - 4 estudos Trecho do estudo de (Taíse Regina Leal dos Santos): Sobre a peça de teatro " Navalha na Carne " de Plínio Marcos -- 05/06/2002 - texto integral em Usina de Letras (<http://www.usinadeletras.com.br>) Por que o título "Navalha na Carne" ? Apostila 43 de Lit. brasileira Contemporânea.

⁸⁵ D' AVERSA, Alberto. *Uma navalha em mãos novas.* In <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>. Acesso em 11 de julho de 2011.

A obra de Plínio traz um incitamento ao repensar a realidade, mostrando toda uma situação de miséria e desigualdade. Partindo desse ponto de vista, quando se pensar em mudanças, necessário primeiro que esta aconteça na inconsciente e no consciente de cada um, para então promover a verdadeira mudança social.

Dessa forma, ao expor a realidade nua e crua, Plínio pretendia levar ao público o oposto do que o regime militar ilusoriamente tentava mostrar como uma imagem idealizada do país.

A obra de Plínio não deixa dúvidas de sua missão de resgatar a memória desses excluídos sociais e dos marginalizados, e de seu engajamento político aliado à crítica ao capitalismo.

Interessante notar que, a despeito da época em que suas peças foram escritas, mesmo nos dias de hoje problemas como exclusão social, marginalidade, drogas, ou seja, as situações retratadas na obra de Plínio, ainda são muito presentes no país, o que o torna um autor atualíssimo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na esteira de tudo até aqui exposto, foi analisada a peça *Navalha na carne* o caminho, para o fito de compreender as principais temáticas que perpassam a obra de Plínio Marcos.

Para entender a obra desse autor, foi necessário conhecer um pouco de sua vida, sua trajetória, vivências e experiências em diferentes espaços, que abrangem seus contatos e convivências com diferentes grupos sociais e também o momento histórico em que ele escreveu, tendo em vista que suas vivências influenciaram de maneira significativa a produção de seus textos teatrais.

Ao estudar *Navalha na carne*, buscou-se a compreensão de seu processo de criação, o enredo, os personagens, os temas abordados na peça, a repercussão da crítica na época em que a peça foi escrita e encenada, relacionando todos esses aspectos com as questões políticas, culturais e sociais do momento histórico em que foi produzida.

A peça, composta de um único ato, passada num hotel barato, retrata três personagens miseráveis e excluídos socialmente — frutos de um capitalismo excludente, que lutam incansavelmente pela vida, são eles: Neusa Sueli, prostituta de idade avançada, Vado, seu cafetão, e Veludo, homossexual, faxineiro do hotel onde se passa a peça.

Na obra de Plínio Marcos, há uma discussão sobre as misérias do homem, responsabilizando o sistema político e econômico pelas dificuldades enfrentadas pelos brasileiros.

O espectador que assiste à peça fica com um sentimento de dor e ao mesmo tempo assustado com a realidade que o cerca.

Em suma, os apontamentos apresentados neste trabalho constituem apenas uma das várias leituras possíveis, levando em conta a vasta obra de Plínio Marcos e das problemáticas que ainda se podem levantar em torno dela. O estilo e a arte do dramaturgo continuam provocando um misto de atração e repulsa, incitando pessoas do teatro, do cinema e os espectadores para uma ação contestadora, instigando o interesse da platéia pelo debate crítico e a vontade de mudar determinada situação. Além disso, a atualidade dos temas continua gerando novas montagens e novas adaptações.

FONTES

- **Texto teatral:**

MARCOS, Plínio. *Navalha na carne*. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 135-169.

- **Artigo, livros e capítulos de livros e referentes a Plínio Marcos:**

GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, 136 p.

MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos. In: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 323 p.

MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos, a crônica dos que não tem voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, 191 p.

MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, 287 p.

_____. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996, 120 p.

ORFEU SPAM APOSTILAS Plínio Marcos - Navalha na Carne - 4 estudos Trecho do estudo de (Taíse Regina Leal dos Santos): Sobre a peça de teatro " *Navalha na Carne* " de Plínio Marcos -- 05/06/2002 - texto integral em Usina de Letras (<http://www.usinadeletras.com.br>) *Por que o título "Navalha na Carne" ?* Apostila 43 de Lit. Brasileira Contemporânea.

OLIVEIRA, Paulo Roberto. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999, 211 p.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, 149 p.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Petrópolis: Ed. Fumo, 1994, 206 p.

ZANOTO, Ilka Marinho. *Plínio Marcos*, seleção e prefácio. São Paulo, Global, 2003.

- **Dissertações e teses referentes a Plínio Marcos:**

BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp/SP, Assis, 2006.

CALAZANS, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a república dos marginais*. 1993. 130f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993.

CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. 2007. 344 f. Tese (Doutorado em Letras) – Unesp/SP, Assis, 2007.

DA SILVA, Poliana Lacerda. *Dois perdidos numa noite suja: Plínio Marcos, engajamento e rebeldia no Brasil pós 1964*. Monografia apresentada no curso de Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 88 fls., 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. 2006. 432f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – UFF, Rio de Janeiro, 2006.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985), tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 150.

GUERRA, Sônia Regina. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. 1988. 222 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1988.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. 2007. 323 fl. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

VERSA, Cezar Roberto. *Teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social*. 2007. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.

- **Entrevistas com Plínio Marcos:**

“Repórter de um tempo mau”. Folhetim, *Folha de S. Paulo*, nov. 1979.

Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura... In: KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 186-204.

MARCOS, Plínio. Debatedor. In: *Ciclo de debates do teatro casa grande* (coleção opinião). Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 39-70.

STEEN, Edla Van (comp.). *Viver e Escrever*. São Paulo: L&PM Editores, 1981, p. 249-266.

- **Material áudio-visual**

Navalha na carne. ALMEIDA D', Neville. RJ, Europa Filmes, 1997, 105 min, som, colorido.

- **Sites:**

www.pliniomarcos.com

www.itaucultural.org/teatro

http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*, Boitempo, 2004
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: PRODOC/CAPEL, 2005, 223 p.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 6ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1985, 312 p.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2001.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1990, 244 p.
- _____. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, 127 p.
- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira /Cristina Costa*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, 282 p.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175p.
- FREITAS, Talitta Tatiane Martins. *O palco armado: “Teatro de Arena – Uma estética de resistência*, por Izaías Almada. www.resvistafenix.pro.br, jan/fev/mar de 2005, vol. 2, ano II, nº 1.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, 212 p.
- MENEZES, Rogério. *Walderez de Barros: vozes e silêncios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, 272 p.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória, 1999, 328 p.

_____. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002a. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002a.

_____. *O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho*. *ArtCultura*, v. 4, n. 4, Uberlândia, Edufu, 2002b, p. 67-79.

_____. *Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista*. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, 2005, p. 101-111.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Àtica, 1990.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1986, 8 ed.

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

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, 458 p.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 284 p.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Edusp; São Paulo: Perspectiva; Campinas: Unicamp, 1993.

SCHNEIDER, Liane. Dissecando (pre)conceitos: uma navalha na carne. In: MACIEL, Diógenes. & ANDRADE, Valéria (orgs). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa Idéia, 2005. 221p.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. *In: O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, 314 p.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 215 p.

_____. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, 464 p.