

DENÚNCIA E CONSCIÊNCIA EM NAVALHA NA CARNE, DE PLÍNIO MARCOS

Sergio Manoel RODRIGUES
Universidade Presbiteriana Mackenzie
semaronet@ig.com.br

Resumo: Na dramaturgia contemporânea, principalmente a partir de Bertolt Brecht, percebe-se uma crítica aos regimes totalitários. Numa tentativa de ir contra a opressão, a obra brechtiniana propunha uma comoção social em busca da liberdade. No teatro brasileiro, entre os anos 60 e 70, os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar, muitos autores, dentre eles Plínio Marcos, também se preocuparam em retratar a repressão e a violência da época. Ao se aproximar o teatro de Bertolt Brecht ao de Plínio Marcos, nota-se que as obras dos dois dramaturgos se preocuparam em denunciar uma realidade social a seu público. Quanto ao teatro de Plínio, as personagens, ao enfrentarem os dissabores da vida, relacionam-se com outras realidades, o que resulta a autoconsciência desses seres na ficção pliniana, como acontece, por exemplo, em *Navalha na carne* (1967). É, portanto, a partir do reconhecimento do que essas personagens representam no contexto sociopolítico brasileiro, que são denunciadas, nessa escritura, mazelas que assolam a sociedade contemporânea; problemáticas que oprimem os mais fracos e controlam os menos favorecidos.

Palavras-chave: denúncia; consciência; Plínio Marcos

1. O modelo brechtiniano

Chegados os primeiros anos do século XX, após o surgimento da função do encenador no teatro e das vanguardas artísticas europeias¹, a experimentação tornou-se constante nas representações teatrais. As duas grandes guerras mundiais foram o mote para uma arte cênica comprometida com a denúncia e contra a alienação de seu público, porque, de acordo com Roubine (2003), o teatro desse período passou a incitar o povo a tomar consciência cidadã pela luta por seus direitos e interesses.

Nesse contexto, de acordo com Szondi (2011), o Naturalismo e o Expressionismo apareceram como novas configurações para o drama. Cabe citar que o teatro expressionista difere do teatro naturalista pelo fato de as peças naturalistas abordarem a consciência coletiva, enquanto a preocupação dos dramas expressionistas era a consciência individual da personagem. Baseada no aprofundamento do “eu”, proposto por Johan August Strindberg, e tida como uma estética de êxtase, confissão e protesto, a dramaturgia expressionista caracterizou-se como um modelo teatral em cujas cenas predominaram a autodestruição, o pesadelo, as decisões individuais, o conflito entre o instinto e a religião, os horrores da guerra, a agressividade, a luta entre o novo e o velho (BERTHOLD, 2006). Enfim, configurou-se como uma espécie de retrato social das problemáticas que assolaram os homens naquele começo de era e que, transpostas para o palco, tornavam frágeis as relações das personagens dramáticas.

Baseado no “drama social” dos naturalistas e no engajamento do teatro expressionista, o drama “[...] assumia o ritmo [...] do século XX. Enquanto a reformulação com fins de agitação [...] ainda estava em andamento, o novo drama encontrou um autor em Bertolt

¹ As vanguardas artísticas europeias foram um conjunto de novos conceitos estéticos que surgiram, principalmente, nas artes plásticas e depois foram se incorporando aos demais segmentos artísticos. Os principais movimentos vanguardistas foram Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo e Expressionismo. De acordo com as concepções das vanguardas, Berthold (2006, p. 483) afirma: “Os critérios para o teatro do futuro deveriam ser a dinâmica da máquina, a mecanização da vida, o princípio funcional do autômato”.

Brecht”. (BERTHOLD, 2006, p. 504). Os trabalhos de Brecht (1999) influenciaram o teatro contemporâneo e se concentraram na formação de ideias dos espectadores. Como principal representante do teatro épico, o dramaturgo alemão entendia que as personagens deveriam narrar as situações e não apenas vivenciá-las.

Segundo Pavis (2011), no teatro épico, existia a importância da narração, ou seja, a intervenção de um “narrador” que relatava seu ponto de vista sobre a trama ou a encenação. Nesse sentido, esse teatro assumia um caráter expositivo, capaz de transformar seu espectador em um atento “observador” do que estava sendo narrado. A exigência do teatro épico era a tomada de consciência do espectador em sua própria condição histórica e o conhecimento de uma situação particular, o que não significa que o teatro épico brechtiniano seja um teatro de tese ou com fins pedagógicos (ROUBINE, 2003).

Na peça *Mãe Coragem e seus filhos*, por exemplo, Brecht (1999) colocou em cena a trajetória da mascate Anna Fierling e seus filhos em meio à Guerra dos Trinta Anos. Nessa obra, escrita em 1939, percebe-se uma crítica aos regimes totalitários:

Não acredito que estejamos tão perdidos assim, mas de noite eu não consigo dormir. [...] Mas acho que ainda posso dar um jeito. Eu já lhes disse que sou contra o Anticristo, o sueco dos chifres, e o chifre esquerdo está um pouco arranhado, sim, que eu já vi. [...] Talvez a gente ainda possa dar um golpe: estamos presos, mas é como piolhos em couro cabeludo. (BRECHT, 1999, p. 204).

Na fala acima, Anna Fierling narra sua situação nesse contexto de guerra, no qual a figura do Anticristo está relacionada à imagem do ditador ou do próprio regime totalitário. Pode-se até mesmo dizer que tal contexto se relaciona à época em que a peça foi escrita, quando o mundo sofria com o Nazi-facismo e, numa tentativa de ir contra a opressão, esse fragmento de *Mãe Coragem e seus filhos* propõe um “golpe” contra o totalitarismo e incita uma comoção social em busca da liberdade.

Bertolt Brecht provocava os espectadores das suas peças, na tensão entre a narração e a encenação, o que possibilitava o chamado “distanciamento” da plateia, técnica que despertava a reflexão de seus espectadores sobre o que estava sendo encenado, sem pretender despertar fortes emoções no público. Além disso, dramaturgicamente falando, esse distanciamento ocorria quando o dramaturgo (1999) utilizava recursos não convencionais em sua escrita dramática como, por exemplo, a fala das personagens em terceira pessoa quando se referiam a elas mesmas (SZONDI, 2011). Isso acontece nesta fala de *Mãe Coragem e seus filhos*:

Mãe Coragem – Gente de negócios. Canta – [...]

Seu Capitão, seus homens vão marchando

Para a morte, sem nem uma salsicha:

Deixe que Mãe Coragem trate deles

Com vinho para o corpo e para a alma. [...] (BRECHT, 1999, p. 176).

Mãe Coragem, com certa ironia, continua a narrar as consequências da guerra, porém a narração da personagem agora se dá por meio de uma música por ela entoada. Em Brecht (1999), a música, que trata de temas da época, comentando e refletindo sobre os fatos apresentados na peça, é um recurso bastante utilizado pelo dramaturgo (1999).

Além da música, há na fala das personagens brechtinianas a inserção de sentenças que causariam certo impacto na plateia (BERTHOLD, 2006). Como acontece na citação anterior, na qual aparecem os seguintes termos: “marchar para a morte” ou “vinho para o corpo e para a alma”. Expressões estas que, na peça *Mãe Coragem e seus filhos*, ganham proporções ao se

referirem às condições de vida e morte dos seres humanos. Outro exemplo de sentença de impacto seria o comentário que Eilif, filho soldado de Mãe Coragem, faz a seu sargento: “Esfolar camponês abre o apetite!” (BRECHT, 1999, p. 189), referindo-se à missão que foi obrigado a cumprir e que demonstra a crueldade da guerra e como atos de violência tornaram-se banais na contemporaneidade.

Pelo fato de Bertolt Brecht também ter sido diretor de teatro, suas ideias se vinculavam, muitas vezes, às técnicas de palco, tais como a cenografia, a iluminação e a própria música, embora elas já tivessem sido exploradas por encenações anteriores ao teatro épico. No seu caso, esses recursos serviam inclusive como técnicas eficazes para o distanciamento proposto pelo dramaturgo alemão. A partir das propostas do teatro de Brecht (1999), as propriedades do drama moderno extrapolaram o sentido original de dramaturgia e intensificaram a natureza híbrida do teatro.

2. Plínio Marcos e a ditadura militar

A partir dos anos 1960, o Brasil sofreu com a ditadura e o dramaturgo Plínio Marcos sentiu os reflexos do regime militar em toda sua produção literária desse período. As peças de Plínio recebiam o veto da censura por conterem muitos palavrões e por serem indecentes (de acordo com as justificativas dadas pelos próprios censores ao barrarem uma das produções do dramaturgo), já que incitavam ao sexo e à violência, o que colocava em risco “a moral e os bons costumes” das famílias brasileiras.

No entanto, seus textos teatrais alcançavam enorme sucesso de crítica, e as necessidades econômicas de sua família faziam com que Plínio escrevesse demasiadamente. Na sua “safra” de peças teatrais estava *Navalha na carne*, que foi escrita em apenas três noites do ano de 1967. Logo, surgiu o interesse na montagem de *Navalha* por um grupo teatral, mas, já começados os ensaios, um decreto do Departamento da Polícia Federal censurava a peça em todo país, por considerá-la obscena, mórbida e, como descrevia a portaria de tal decreto, “[...] desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada à plateia de qualquer nível etário [...]” (MENDES, 2009, p. 160).

Uma grande campanha em defesa da liberação do texto de Plínio Marcos foi organizada por muitos artistas e intelectuais. Os integrantes desse movimento entraram na Justiça com recurso solicitando a liberação da peça e exigindo a presença das autoridades nos ensaios abertos que aconteciam no apartamento da atriz Cacilda Becker, que também havia aderido à manifestação. De fato, a comoção da classe teatral paulista que se reuniu a favor de Plínio teve efeito e marcou, novamente, a carreira do dramaturgo. Finalmente, naquele mesmo ano, *Navalha na carne* foi liberada, porém com a classificação indicativa para maiores de 21 anos de idade.

Outra artista que se empenhou nessa campanha foi Tônia Carreiro. Interessada no papel da prostituta da peça, Neusa Sueli, militou contra a censura à *Navalha na carne*, conseguindo os direitos do texto para encená-lo no Rio de Janeiro. Essa personagem rendeu a Tônia um enorme sucesso e uma reviravolta em seu trabalho como atriz. Ela era considerada uma mulher glamorosa e enfrentou o preconceito da Opinião Pública por querer representar uma meretriz decadente, cujas falas eram repletas de palavras de baixo calão (MENDES, 2009).

Enquanto seu teatro amargava com as proibições da censura, Plínio arriscava-se em novas empreitadas. Ele passou a escrever crônicas e reportagens para diversos jornais brasileiros, como *Última Hora*, *Folha de São Paulo*, *Pasquim* e *Jornal do Povo*. Recebeu convites para participar de telenovelas, porém logo desistiu da carreira televisiva. Sua paixão era, definitivamente, o teatro.

No entanto, o cerco dos censores à obra de Plínio Marcos se fechava cada vez mais. Não somente suas peças, como também a sua produção jornalística começava a ser proibida de circular, motivo que causou sua demissão dos vários jornais e revistas em que trabalhou. “Os censores [diziam]: ‘Plínio Marcos? Proibido’. A proibição tinha um objetivo mais cruel e restrito: impedi-lo de trabalhar”. (MENDES, 2009, p. 335). Começavam a piorar as suas dificuldades financeiras. A saída encontrada pelo autor santista foi a de vender suas peças editadas em livros nas ruas e na porta dos teatros. Eventualmente, recebia convites para fazer palestras em escolas ou outras instituições, mas naquele momento, era como camelô que Plínio garantiu, até meados dos anos 80, o sustento de sua família.

3. Denúncia e consciência

Comparado a Brecht, Plínio Marcos, sob o clima de repressão ditatorial, colocou em cena a relação entre opressores e oprimidos, mostrando a opressão sofrida por suas personagens marginalizadas, tais como homossexuais ou indivíduos em péssimas condições de vida. Além disso, a linguagem marginal e a violência exposta em cena “agrediram” ao público mais conservador e fizeram que esse dramaturgo se diferenciasse dos demais autores teatrais brasileiros.

Se Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Dias Gomes, entre outros, deram contribuições específicas à dramaturgia brasileira; a de Plínio Marcos foi a de incorporar o tema da marginalidade, em linguagem de desconhecida violência. (MAGALDI, 2003, p. 95).

Ao colocar para os espectadores os dramas dessas figuras marginais como o foco de atenção, Plínio Marcos deu tratamento mais realista, no teatro brasileiro, às personagens dessa condição. Tendo como proposta denunciar a situação dos menos favorecidos socialmente, a obra pliniana produzida entre os anos 60 e 70 pode ser vista como uma crítica ao poder da ditadura militar brasileira.

[...] Plínio traz o oprimido para o centro da representação, concebendo a literatura, o teatro, como instrumento de militância, endossando o pressuposto de que o teatro, assim como as outras formas de arte, sempre sentiu, no próprio cerne de seu processo criador, a necessidade de refletir sobre ou representar as tensões sociais, as lutas ideológicas, a fim de contribuir para as transformações sociais. (ENEDINO, 2009, p. 37).

Na época em que *Navalha na carne* foi encenada pela primeira vez, expor as dificuldades enfrentadas pelas minorias era (e ainda é) necessário para se mostrarem os problemas sociais enfrentados por um país que, da década de 50 a 80, sofreu os mandos e desmandos de governos militaristas. De acordo com Mendes (2009), essas personagens marginalizadas incomodaram o público não porque suas falas são carregadas de palavras de baixo nível, mas porque falam o que sentem e o que pensam a respeito de suas necessidades e condições de vida.

As dificuldades enfrentadas pelo casal protagonista de *Navalha* demonstram os dilemas das camadas sociais mais carentes. Vado e Neusa Sueli sobrevivem dos programas sexuais praticados por ela. Além disso, no decorrer da peça, eles se desentendem e se agredem verbal e fisicamente, tendo como mote inicial para tais desavenças o sumiço de certa quantia em dinheiro, o que demonstra a ausência de limites do ser humano quanto à sua ganância.

É nessa relação conturbada que as personagens vão construindo sua identidade e a consciência de quem realmente são. De acordo com o enfoque de Bakhtin (2008), são as relações das personagens que propõem a caracterização do ser ficcional, no qual o que deve ser levado em consideração é o posicionamento que a personagem assume de si e do mundo que a cerca. Para o teórico (2008, p. 52), “[...] não importa o que [a] personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma”. Sob essa perspectiva, a personagem assume valores que são estabelecidos nos relacionamentos com o que está em seu mundo, sobretudo no seu envolvimento com o outro. Para Bakhtin (2008), essas relações são basilares para a construção do ser ficcional.

Em *Navalha na carne*, nota-se que Vado demonstra nenhum afeto por Neusa Sueli, não escondendo que está interessado apenas no dinheiro que a prostituta lhe proporciona, como mostra o diálogo abaixo:

VADO – Vagabunda, miserável! [...] Você acha que eu te aturo por quê? [...]
 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! Anda!
 NEUSA SUELI – Por causa da grana. (MARCOS, 2003, p. 142).

A exposição de sua agressividade é a forma que Vado encontra para se sentir superior e se diferenciar dos demais indivíduos que o cerca. O cafetão vangloria-se de ser quem ele é, como nesta passagem do texto, quando ele diz: “[...] 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 [...]” (MARCOS, 2003, p. 142-143). Nessa sua fala, Vado expõe a visão que tem de si mesmo, ou melhor, conscientiza-se da sua condição de macho dominante, o que faz com que se imponha sobre os outros. Portanto, Neusa Sueli e, em seguida, o homossexual Veludo ficam entregues aos mandos e desmandos de Vado. O cafetão é a representação do poder instaurado e da opressão, enquanto os demais, como os oprimidos, tentam, durante a trama, driblar as atitudes abusivas de Vado.

A presença de Veludo irá acentuar, ainda mais, os desentendimentos do casal: Vado torna-se mais violento na busca pelo ladrão de seu dinheiro e, conseqüentemente, no seu convívio com Neusa Sueli, uma vez que ela não concorda com os atos dele, e, sendo assim, continuará a ser agredida por seu amado.

Logo, Veludo também será vítima das humilhações de Vado. Este passa a demonstrar a sua visão preconceituosa, ao se referir àquele por termos pejorativos, tais como: “bicha miserável”, “veado nojento” e “puto sem-vergonha”. O menosprezo de Vado (e de outras personagens na obra de Plínio Marcos) à figura do homossexual é uma forma de se manter superior a este indivíduo, cuja orientação sexual faz com que seu caráter e sua moral sejam reduzidos a nada. Humilhado, Veludo reclama:

Se o senhor começar a me xingar, me mando. A Neusa Sueli sabe como eu sou. Não gosto de desaforo. Nem dos meus homens aguento maltrato [...] Você está vendo, Neusa Sueli? Vou me arrancar. Depois você reclama que eu não gosto de vir fofocar no seu quarto. É por essas e outras. Ninguém gosta de estupidez. (MARCOS, 2003, p. 146-147).

Na fala anterior, Veludo demonstra uma amizade íntima com Neusa Sueli e certo respeito por Vado, ao chamá-lo de “senhor”, mas não escapa das agressões do casal. No decorrer da trama, o homossexual é posto sentado em uma cadeira e submetido a várias

perguntas pelos demais, bem aos moldes de um ritual de tortura, a fim de que confesse o seu crime: ele é acusado de roubar o dinheiro de Vado.

Nesse “interrogatório”, o agredido passa a revelar sua verdadeira visão sobre seu principal agressor, Vado, ao chamar-lhe de “cafetão nojento”, dizendo-se inocente em relação ao roubo e com desprezo à prostituta, quando diz: “Eu ia fazer uma coisa dessa? Não sou ladrão e não sou que nem você, que tem que dar dinheiro *pra* homem”. (MARCOS, 2003, p. 149). Ao se defrontarem com as aparentes verdades proferidas por Veludo sobre suas identidades, Vado e Neusa Sueli humilham, ainda mais, o homossexual. Tal atitude seria a maneira do cafetão e da prostituta negarem a forma como Veludo os enxerga: Vado como um cafajeste aproveitador e Neusa Sueli como uma coitada subalterna. Até que a prostituta chega às últimas consequências, como medida desesperadora de se livrar daquelas acusações, quando ela empunha uma navalha no rosto de Veludo, ameaçando arrancar os olhos dele. Com esse gesto, Neusa Sueli assume um comportamento violento, exigindo que seu “amigo” admita ter roubado o dinheiro e, em tom de ironia, debocha: “Veludinho, é melhor *pra* você contar tudo direitinho. É *pro* seu bem, querida [...] O Veludo é bonzinho”. (MARCOS, 2003, p. 151-152). Ele, intimado pela chantagem, se confessa culpado, contradizendo o seu caráter de indivíduo honesto, uma vez que havia dito antes que não era o responsável pelo roubo.

Veludo desperta a vaidade de Neusa Sueli, que não aceita ser chamada de velha pelos demais. A relação entre aquelas personagens é, novamente, afetada e Vado torna-se, outra vez, cruel:

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 por Deus, que nunca tinha visto nada mais desgraçado. (MARCOS, 2003, p. 160).

Essa é a visão de Vado em relação à prostituta. Ele conscientiza-se de que não sente nenhuma atração por aquela mulher, não se conforma, de acordo com as suas palavras, em um “cara novo” e “boa pinta” estar preso a um “bagulho antigo” como ela, porém Neusa Sueli não aceita o que ele diz.

À medida que a discussão do casal prossegue, as humilhações de Vado sobre a idade de Neusa Sueli tornam-se mais violentas. A violência que sofre nas mãos de Vado culmina o sofrimento da prostituta na relação com o outro, porque, de modo geral, segundo Vieira (1994): “Há uma dor e uma angústia terríveis dentro de cada personagem de Plínio. É certo que tais desconfortos são nitidamente resultantes da condição social em que se encontram” (p. 30), podendo revelar que Neusa Sueli não aceita sua identidade como indivíduo. Ela demonstra negação ao que lhe é revelado, sobretudo por estar entregue à marginalidade e a uma vida sem oportunidades nem laços afetivos.

A relação entre personagens, à luz de Bakhtin (2008), aponta a forma como tais seres ficcionais são apresentados a partir do contato que estabelecem entre si, o que o teórico (2008) denomina de autoconsciência, que é a ideia que a personagem tem dela própria, do meio em que se insere e de como ela enxerga o outro.

Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência [...] Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência, ao lado do seu campo de

visão, ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 55-56).

A autoconscientização faz com que a personagem assuma a conflituosa relação com o outro, trazendo para a cena o embate entre diferentes realidades e a aceitação (ou não) das convenções que são impostas ao ser ficcional.

Desse modo, Neusa Sueli se queixa de toda aquela exploração a que é submetida em seu ofício e no seu convívio com Vado. Em seguida, como forma de desabafo, ela se autoconscientiza da situação em que se encontra e expõe sua real condição, questionando-se sobre quem realmente ela é e seus anseios.

[...] 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 [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro [...] (MARCOS, 2003, p. 164).

Vado não se comove com o descontentamento de Neusa Sueli, continua a humilhá-la. Novamente, a tortura aparece em cena, quando o cafetão apanha um espelho e começa a martirizá-la: “Mentiu a idade, mas não engrupe ninguém. Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele.) Olha! Olha! Olha!” (MARCOS, 2003, p. 165). Ao tentar forçá-la para tal afronta, com o intuito de que ela veja seu rosto acabado pelo tempo, pode-se dizer que Vado tenta mostrar para Neusa Sueli quem realmente ela é e a situação em que a prostituta se encontra. De novo a autoconsciência resultante da relação eu-outro, como uma forma de expor-lhe a verdadeira realidade em que o casal se insere. De acordo com Vieira (1994), ambos, assim como outras personagens plinianas, “[...] têm os seus destinos irremediavelmente ligados à prostituição [e] os sonhos, desejos e martírios das mulheres que trabalham na calçada, via de regra, [evocam] a fantasia que nunca será realizada, qual seja, a vontade de uma vida como a de todo mundo”. (p. 15-16).

Descontrolada e sem alternativa para os problemas de sua vida, Neusa Sueli tranca-se com Vado no quarto, escondendo a chave. Ela deseja, ao menos, o amor de seu cafetão e exige que ele a possua como mulher, ameaçando-o com a navalha. Outra vez, esse objeto surge na trama como instrumento de força e opressão, pois, ao se utilizar da navalha, Neusa Sueli passa a ter o comando da situação e, até mesmo, como medida desesperada resultante de uma circunstância que chegou a seu limite de tolerância.

Por outro lado, tal objeto pode representar a covardia em enfrentar a dura realidade em que Neusa Sueli se vê imersa, já que a prostituta não tem forças suficientes para se defender de Vado e nem mesmo das mazelas da vida, sendo necessária a utilização de um instrumento que a defenda e que lhe imponha o *status* de poder sobre o outro. De qualquer forma, Vado não atende ao pedido dela e nega-se a manter qualquer relação íntima com ela. Convence-a de que desista daquela ameaça e, novamente, se impõe: “Você é uma trouxa mesmo. Entra sempre em canoa furada. Me divirto sempre às suas custas [...] Sou Vadinho, cafifa escolado. Judio de mulher *pra* elas gamarem”. (MARCOS, 2003, p. 168). Mais uma vez, ele se autoafirma como mulherengo, cafajeste e explorador, enquanto Neusa Sueli confirma sua total submissão a esse homem.

Ao final da peça, a prostituta termina abandonada por Vado, o que evidencia a sua extrema solidão. “A solidão, no caso, [...] não é resultante de quem detém o poder. É circunstância perfeitamente natural de quem vive no submundo, alheio a padrões morais e éticos correntes em sociedade”. (VIEIRA, 1994, p. 41). Neusa Sueli assume, de vez, seu

caráter submisso diante à figura brutalizada de seu homem ausente, que, como já dito, não demonstra nenhuma ternura àquela mulher. Mesmo assim, para ela, Vado é a parte que a completa na relação eu-outro e que tanto ela necessita na sua autoconscientização e, mediante o contato com o seu semelhante, serve para que a prostituta não se distancie da humanidade que ainda lhe resta.

Assim como no teatro de Bertolt Brecht, há nessa peça, de Plínio Marcos, uma crítica à instauração de uma força que oprime o indivíduo. Como visto anteriormente, as cenas de “tortura” e a própria navalha que aparece em cena são os indícios que tornam mais contundente a alusão ao abuso de poder em *Navalha na carne*. Percebe-se, também, que as personagens, mesmo pertencentes à mesma classe social, como no caso de Vado, Neusa Sueli e Veludo, possuem um “líder” que explora e que tem voz de comando sobre os demais.

Se em Brecht, o objetivo maior de seu teatro é a consciência do espectador para o que está sendo encenado; pode-se dizer que em Plínio, a partir da autoconsciência dos seres ficcionais, gera-se a conscientização da plateia, que assiste a uma denúncia aos conflitos sociais, tais como marginalização, violência, preconceito e prostituição, expostos pelas ações das personagens plinianas.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 52-86.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 578 p.

BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da Guerra dos Trinta Anos. In: _____. *Teatro completo: Bertolt Brecht*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 171-266.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: UFMS, 2009. 172 p.

MAGALDI, Sábado. Plínio Marcos: os marginais chegam ao palco brasileiro. In: _____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 95-100.

MARCOS, Plínio. Navalha na carne. In: _____. *O melhor teatro de Plínio Marcos*. 1. ed. São Paulo: Global, 2003. p. 135-169.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya Brasil, 2009. 500 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 483 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 226 p.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 176 p.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994. 188 p.