

1ª feira paulista de opinião

o teatro de arena de são paulo apresenta:

o que pensa você DO BRASIL DE HOJE?



Plínio Marcos, dramaturgo da violência

JOEL PONTES

“Apresento os fatos como um repórter. Conheço os fatos e não sei a solução. O recado que tenho para dar é só êste: há gente por aí se danando.”

Pensando nestas palavras de Plínio Marcos, ditas à revista *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1967, e separando as principais afirmações, só podemos entender a inicial em caráter comparativo—porque do autor não se conhece nenhuma reportagem e sim peças teatrais. Anotada esta primeira máscara, vemo-lo dizer que é impotente para solucionar os problemas da miséria econômica, geradores, como se sabe, de tantos outros. Isto é bem certo: pela idade, inexperiência e outros fatores devem mesmo escapar-lhe os detalhes da solução, mas ainda aqui devemos lembrar que pessoas ligadas pela crença a uma religião, pelo estudo à ciência ou pela prática à política, vislumbram soluções como um todo e não cessam de trabalhar por elas. Podem tatear nos detalhes mas sabem onde querem chegar. Ora, estando Plínio Marcos ligado a grupos de ação política, seria um contra-senso acreditarmos cegamente em sua afirmação. Em parte, apenas, terá expressado a verdade, e aí teríamos a segunda máscara. A terceira encobre, também, o engajamento, porque seria compreender o menos e menosprezar o mais aceitarmos que êle *apenas* venha nos dizer que a miséria existe. Nem o mais ingênuo dos espectadores/leitores deixa de entender na sua solidariedade aos miseráveis uma cusparada nas classes dirigentes. Que êle vai muito além de simplesmente afirmar o que todos estamos cansados de saber: que a miséria existe.

Com palavras do tipo das aspeadas acima, êste autor se faz personagem de si mesmo. O que existe de indecisão e meia-verdade é correspondido em arte à eterna revolta do homem contra poderes que o esmagam, sejam deuses, o destino, pecados, a máquina, o rei ou a organização social. Daí

uma mágica identificação, não de todo necessária, que certos autores têm com os seus personagens. E como isto existe no caso em foco, tem importância conhecermos o que Plínio Marcos diz de si próprio para tomarmos isto como o primeiro termo de uma comparação, sendo o outro lado a sua obra escrita.

Usemos um pouco daquela técnica de Machado de Assis, tão gloriada nas aulas americanas, para acompanhar suas notícias em *flash back*. Remontemos às “Memórias Póstumas de Brás Cubas” no vir para o presente. Então, recordaremos que em 1967 estava com duas peças publicadas: *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *A Navalha na Carne*, que estão sendo representadas pelos grupos vanguardistas do Brasil ou, por aqueles menos que grupos, agrupamentos improvisados desejosos de vanguardizar, depois de inteligentes acrobacias para conseguirem o *nihil obstat* da censura oficial.

Não foram êstes os primeiros choques de Plínio Marcos com a polícia/censura. Sua primeira peça, chamada “Barrela” e representada em um Festival Nacional de Teatros de Estudantes, só após muitas negociações guerreiras pôde ser libertada. Nesse mesmo Festival, acrescentemos na linha do voltar atrás, Plínio Marcos conheceu uma universitária com quem se casou e que veio a ser, daí por diante, a revisora dos seus textos no sentido de lhes dar alguma correção, de vez que o escritor tinha apenas a instrução da escola primária.

Vêde com que ausência de arte e sutileza quem não é Machado de Assis conduz um escritor da fama à precariedade gramatical. Mas vêde também quanto pode a obstinação desde que se escolheu a trilha machadiana: vamos encontrar o jovem estudante que não estudou transformado em palhaço de circo; ou feito jogador de futebol, com menos sucesso ainda; empregando-se na Base Aérea onde entrou voluntariamente e de onde saiu involuntariamente—conforme êle mesmo diz—também malandro do cáis do pôrto de Santos, já sacudido pela polícia; operário de fábrica de fogões; ou metido entre os estudantes esquerdistas de São Paulo, até 1964, a participar dos espetáculos políticos do Centro Popular de Cultura, a trôco de comida e um canto para dormir no próprio Centro Universitário. Foi por estar convivendo nesse meio que veio a se interessar por teatro, emprestando aos amigos, e já no palco, sua antiga arte circense. Daí ter conhecido aquela que hoje lhe dá gramática e sua companhia de esposa. Chegamos com isso, outra vez, ao presente e já podemos saltar do lombo do hipopótamo para cair na carteleira teatral. Topamos com o autor brasileiro mais perseguido pela censura, o mais procurado pelas platéias e o mais elogiado pela crítica de espetáculos.

Dois Perdidos numa Noite Suja e *A Navalha na Carne* continuam sendo encenadas, enquanto outras de suas peças entram mais recentemente ou estão nos anúncios para os próximos dias, no Rio e São Paulo: “Jornada de um Imbecil até o Entendimento,” “Homens de Papel,” “Quando os Navios

Atracam,” “Reportagem de um Tempo Mau,” “Balbina de Iansã” (direitos cinematográficos vendidos a italianos), “Dia Virá,” “Quando as Máquinas Param” e, surpreendente, “Vida de Jesus.” É muito provável que algumas dessas sejam proibidas pela censura e Plínio Marcos obrigado a modificá-las.

Na situação atual do Brasil, há escritores que procuram criar problemas dêsse tipo para se aproveitarem do escândalo como propaganda—pois é fato comprovado que desde 1964 os textos perseguidos são os mais procurados pela platéia. Daí ser necessário, às vêzes, a choque com a Polícia, equivalente a uma espécie de condecoração, trombeteada por todos os meios de publicidade permitidos. Tratando-se de Plínio Marcos, porém, as peças publicadas e já representadas, não fazem pensar que as demais necessitem dessa atração artificial. As dificuldades com a censura surgirão por crime semântico em primeiro lugar, e por preconceitos morais depois. E não serão procurados, porque se impõem. Trata-se de um autor atento ao lirismo, que expressa por atitudes ou silêncios—nunca por palavras—mas, no geral, inflexivelmente documentário. Suas prostitutas, cáftens, malandros, portuários, etc., falam, pensam e agem conforme as experiências pessoais do autor ou pelo menos dentro de padrões convincentes que nos levam a pensar em autores como Arnold Wesker, com mais violência no emprêgo do baixo calão e na crueldade satânica dos personagens entre si. Eles se ferem no mais íntimo, uns aos outros, até o paroxismo. Chegados a êsse ponto, nenhum insulto nos soa demasiado, nenhum código de honra tradicional e burguês pode ter valia. Fico a pensar: como será a “Vida de Jesus,” de Plínio Marcos?

Não é meu propósito falar aqui da censura nem dos problemas internos do Brasil. Porém os fatos me obrigam a referir certas ingerências na vida teatral e na vida literária. Para não citar autores e textos porventura desconhecidos nesta reunião, quero lembrar que nos primeiros dias dêste ano de 1968 foram retiradas de cartaz, depois de haverem sido permitidas, peças de Leroi Jones e Tennessee Williams, sendo os principais atores de *A Street Car Named Desire* castigados com proibição de atuar em todo o território nacional pelo espaço de trinta dias. Lembro estes exemplos recentes para salientar algo que me parece da maior importância: o que conhecemos de Plínio Marcos e de outros escritores atuais é apenas aquilo que se lhes permitiu publicar. A interferência está descaracterizando a literatura, alterando o pensamento, coagindo a obra de arte desde o próprio momento da criação e, com certeza, impedindo o aparecimento de autores tímidos. Ao mesmo tempo, incentiva um fútil otimismo oficial que os nossos melhores artistas francamente desdenham.

O que eu quero tornar claro é que a censura colaborou para o rápido sucesso de Plínio Marcos pelo fluxos de permissões e proibições. Mais do que a censura, os atores e escritores, que sempre reagiram em favor dêste e de outros dramaturgos em dificuldades, através de escritos, greves e marchas.

Tudo se juntou para a criação de um clima de simpatia sem o qual Plínio Marcos talvez demorasse mais tempo a se impor. Literariamente, porém, pode vir a lhe acontecer o mesmo que aconteceu à primeira voz do teatro na língua portuguesa. Certa similitude entre as duas situações me leva a lembrar que o descobrimento e publicação, devidos a I. S. Révah, das fôlhas volantes do *Auto da Barca do Inferno* levaram os eruditos a comparar essa provável primeira edição e o texto da *Compilaçam* de Paula Vicente, tendo sido o próprio Révah o primeiro a fazê-lo. O que resultou foi a revelação de muita mudança (para maior glória de Deus?) nos originais, para o mal da peça, como é claro, por coação dos responsáveis pela Inquisição em Portugal. O escritor brasileiro de hoje deve ser dois—sobretudo o de teatro—e o verdadeiro só será conhecido mais tarde. Isto mesmo se os autores, ou alguém por eles, conservarem os textos ainda isentos da podaço censorial.

Feita a ressalva, tornemos a Plínio Marcos. Ele se tornou tão importante para a vida brasileira que o Arcebispo de Olinda, D. Hélder Câmara, chegou a dizer que *Dois Perdidos numa Noite Suja* valia vários sermões. Terá, então, essa obra, algum substrato religioso? Ou conhecida sua posição, coincidente com a de grande número de estudantes aos quais está Plínio Marcos ligado—será que sua obra está ligada ao teatro político? Não, não existe nenhuma dessas ligações e daí porque o autor nos diz que não conhece soluções.

Isto me lembra uma correlação. Há poucos meses, o líder universitário Vladimir Palmeira, respondendo a uma pergunta da revista *Realidade* revelou que os estudantes não estavam capacitados para declarar-se marxistas ou adeptos de qualquer outro ismo. Disse êle: “Agora é que nós estamos começando a estudar as coisas, agora por exemplo é que eu estou começando a ler uma porção de coisas que é preciso ler, inclusive Marx. Não posso ainda, portanto, honestamente, dizer se sou marxista ou não. Mas para lutar não é preciso também ter lido Marcuse. Agora só se fala em Marcuse. Ainda não li nada de Marcuse e seria desonesto se dissesse que o conheço e que sua filosofia deve guiar nossas lutas.” (*Realidade*, agosto, 1968.)

A franqueza de Plínio Marcos ao dizer que não conhece soluções para os problemas sociais, mesmo pensando-se que seja atitude apenas meio verdadeira, é idêntica à do líder universitário. Em ambos, encontramos o mesmo escrúpulo de ser honesto, certa candura de môço e o mesmo instrumento de ação: a violência. Anoto o paralelismo e transcrevo o que disse Plínio Marcos ao escritor Paulo Dantas na reportagem citada de *O Cruzeiro*: “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.”

Como se vê, são vozes da mesma geração de brasileiros convergentes na perplexidade. Sabem que devem lutar, contra quem e o quê, em favor de quem e de quê; resta-lhes descobrir uma base filosófica. Por enquanto seus

objetivos são limitados a curto prazo e a pouco extenso âmbito social. Mesmo assim, já se entrevê como o estudante, talvez futuro homem público, busca respostas definitivas e como, ao contrário, o escritor simplesmente acusa, exhibe, e nisso trabalha a matéria da memória. A primeira atitude abre tôdas as possibilidades enquanto a segunda é esgotante pela própria natureza com tendência a repetir-se até a extenuação.

Minha introdução teve só esta finalidade: chamar a atenção dos senhores professores e críticos para êste escritor, na certeza de que se, na pior das hipóteses, êle nada mais produzisse de válido para a literatura, mesmo assim sua posição estaria firmada, só com os dois títulos publicados, entre os dramaturgos mais representativos da nova geração brasileira.

Depois dessa breve introdução sôbre o dramaturgo, passemos aos detalhes de ordem literária do drama *A Navalha na Carne*, escolhido como o mais representativo de suas qualidades (e não dos defeitos) considerandose a obra até agora representada, bem mais numerosa do que a publicada em livro.

Procuraremos a seguir rastrear a tônica da violência, tomada de início como uma atitude em relação à vida, considerados tanto o autor como os seus personagens, fundidos na mesma massa de acusação que fêz um crítico referir-se ao drama como uma navalha em nossa própria carne. Creio bem que o possessivo não significa uma separação cástica (mas separação existe, pelo menos de nível de cultura) e menos ainda uma purgação de burguês porque os termos da acusação dramática atinge o ser humano sem mais nada, sem adjetivação. Navalhada até mesmo nos próprios marginais da sociedade, porque exibidos em uma miséria fatal, consciente em si mesma mas sem quaisquer atitudes auto-libertadoras porque não conseguem passar além da consciência da posição em que jazem.

Plínio Marcos representa uma voz môça contra uma situação social repugnante que os mais velhos nos legaram, identificados então os seus criadores, não importa verificar se com justiça, à geração anterior à sua. Esta paga pelas demais, sabido que a impaciência dos môços necessita de algo tangível para atacar e saciar sua revolta. Como em tantos casos, aqui temos um compromisso de solidariedade aos pobres em oposição aos ricos; a incultos contra cultos; a foras-da-lei contra quadrados e a desorientados contra os seguros de si. Dir-se-ia uma voz de *angry man* que chega ao teatro brasileiro com ligeiro atrazo em relação aos autores inglêses, francêses e americanos. Desta perspectiva histórico-literária êsse retardamento, por escasso, mereceria ressaltado sabido que no terreno particular do teatro—se excetuarmos os grandes êxitos da Broadway—sempre estivemos ainda mais desatualizados. Coisa que não acontece na demais ficção e, menos ainda, na poesia. Mas é outra história.

Quando os críticos de Plínio Marcos falam em naturalismo (o teatro brasileiro praticamente ignorou tal movimento; aliás, falta a êste autor o aparato científico, a bandeira do determinismo, a frieza do estudo, essas

coisas) em realismo e neo-realismo talvez estejam subestimando o caso particular de quem partiu de uma possível ignorância dessas classificações. De quem escreveu segundo o que viu ou leu de autores contemporâneos seus afins, sem distinguir correntes estéticas, e pode ser filiado entre neo-realistas (se é muito necessário rotulá-lo) por ter sido levado pelos companheiros de geração. Talvez os críticos estejam facilitando seu trabalho por ser difícil enquadrar um autor primário (e por nossa vez também rotulamos) por isso mesmo muito liberto e até parente próximo de primitivos.

Posse de dinheiro e de amor balisam *A Navalha na Carne*. Se não amor, ao menos precisão de companhia—um sucedâneo desesperado; se não amor, correspondência sexual, o simulacro. Mas desde quando seria possível taxar de primário um escritor que utiliza personagens primários? É preciso que aquele tenha muito de comum com estes, em origem e experiência vivida, até mesmo certo confinamento em grupo. Eis um campo—o de experiência pessoal—bastante frequentado pelos escritores brasileiros. Como quase todos nasceram em grupos sociais dotados de mais do que o necessário para a satisfação das chamadas necessidades primárias, ao tentarem a penetração no mundo não-experimentado revelam uma visão da vida chocante para o equilíbrio da obra, não raro decaindo para o pitoresco, o moralizante, a falsidade da linguagem. Na melhor das hipóteses permanecem em seu próprio mundo e dali, honestamente distanciados, transmitem o interesse, a simpatia, o precário conhecimento, sem a tentação de narrar “por dentro.” O verdadeiro primário goza de certa igualdade com personagens e problemas, está condenado aos limites do documento, seu único índice de ascensão é ter passado à condição de escritor e nisto atendido a uma necessidade nova e não primária. Seus acertos na literatura se devem mais à intuição, à imitação, à vivacidade da observação do que a processos criativos conscientes. Isto se deu com Plínio Marcos, escolado nas durezas da vida, depois conviva de estudantes revoltados que lhe deram algumas tinturas esclarecedoras que transmitidas/ampliadas fizeram de um homem primário um escritor de impacto. Seria ainda preciso acrescentar uma palavra para distinguir o verdadeiro primário do sofisticado mas basta lembrar como o primeiro é raro em literatura e o segundo muitas vezes mais erudito do que os ordinariamente assim considerados. Caso de certos escritores e também pintores e escultores ditos primários e até primitivos que são requintadíssimos espíritos entediados do seu próprio excesso de saber, ou em busca de desintoxicar-se do excesso de teorias.

O caso de Plínio Marcos, então, seria o de um escritor primário ao publicar *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *A Navalha na Carne*. Usando da natural liberdade para jogar seu destino de escritor, de sua especial disponibilidade estética, veio a sacrificá-la em suas últimas peças representadas, ao procurar entrosar-se nos processos habituais e conhecer e praticar a técnica

de escrever anti-ilusionista que, já de anos, vem sendo o pão de cada dia de vários homens de teatro no Brasil.

Porém, nessa torcida violenta, assinalada por algum declínio das seguranças anteriores, por um certo ofuscamento, Plínio Marcos não atraiçoa sua meta espiritual de desmascarar a vida e esclarecer seus aspectos repugnantes. O caso é de desvio, ou procura de enquadramento em estética fundamentada no estudo, sem alteração assinalável nos pontos de vista sobre a sociedade. Mas, decerto, nisto se altera ou está a desaparecer sua condição de autor primário, primeiro fator do êxito. Antes, havia um relato a exigir do leitor/espectador inteligente a colaboração do pensamento/imaginação sob pena de êle estar perdendo a oportunidade de completar o incompleto. E nada é mais apaixonante do que esta continuação e abertura de diferentes possibilidades de interpretação que certas obras nos oferecem. Agora, restringido, o nosso esforço passa a aplicar-se—circunstância desastrosa—em negar-se a ver o esquema da obra e a notar a intenção de dirigir nosso pensamento, duas bandeiras em exibição, como troféus conquistados a uma praça-forte após duro sítio. Antes, sem referências diretas ou indiretas, os três personagens de *A Navalha na Carne* colocavam em jôgo idéias desconcertantes para os estranhos ao seu mundo.

Se fôssem uns sórdidos, nada a comentar. Mas há uns toques de pureza em todos êles, que são a própria razão dos conflitos de suas vidas. Dois dêles parecem desejar evadir-se e o outro ainda mais se adaptar. Sueli, a prostituta, tem por si o amor sem a medida das humilhações e do desprezo. Veludo, o pederasta que não consegue o amor e nem mesmo algum respeito dos demais, assume, em certo momento, uma atitude de respeito a si mesmo que é um dos tantos momentos culminantes da ação. Pureza animalesca é o que se vê em Vado, o gigolô, o não dotado de amor (e por consequência satânico) por um falso conceito de macheza que herdou do lodo social e conserva como seu penacho. Então, entre caracteres que têm por lei o sobreviver a qualquer custo, por inimigo todo o mundo circundante e por limitado refúgio a vã procura de solidariedade entre si, que importância podem ter coisas menores como o roubo, o entorpecente, a exploração da pessoa humana? São pequenos acidentes, quase normais (só o roubo não seria normal no caso de praticado contra um dêles) e não cabe culpa nem piedade no exercê-los/punilos. Defrontados os mundos marginal e legal (digamos assim) o campo dramático se distende. Até então, tínhamos a relação peça-espectador. No trato dos personagens, o mais fundo conflito.

Vemos a coação a se exercer com tôda a lógica entre pessoas iguais sem a mínima noção dessa igualdade: até fazem questão de vincar as mínimas diferenças. Nisto, creio, está o melhor dos achados de Plínio Marcos: em mostrar os que sofrem o lado sórdido da vida a se massacrarem como em um charivarí de cegos.

Não haveria, então, um escape de ordem moral? Aí nos topamos

com surpresas que são grandes vitórias do autor, por mais primário, e do ser humano, por mais decaído. Convém dizer que o âmbito dos personagens é o da moral natural, por não ser produto de obrigação ou tradição. Co-existe, a seu lado, a moral do *bas-fond*, ora confundidas, ora divergentes. Para ambas é válido o amor de Sueli e a fidelidade como seu fundamento. Talvez não para uma delas o modo como essa fidelidade se apresenta e a parte de ajuda da mulher na agressão de Vado a Veludo. De elevação e dignidade é reação do pederasta. São duas as ocasiões a serem comparadas. Primeiro, Veludo pede uma tragada no cigarro de marijuana que Vado lhe arrancou. Há um jôgo de Tântalo entre eles mas Veludo não consegue chegar a bôca ao baseado. Em seguida, Vado muda de opinião e quer obrigar o viciado a fumar, mas contra a reviravolta cruel se levanta agora uma inesperada altivez a trocar por completo as posições. O fraco, o viciado, se recusa a bicar. A obstinação mútua é uma questão de domínio de uma vontade sôbre outra que resolveu libertar-se, e daí assume aspecto de honra ferida e chega-se à fronteira do absurdo, violência física, quase assassinato. O texto não permite concluir que Veludo foi vencido. Suas frases de *soap opera* “ai! ai! ai! Meu Deus, que loucura! que loucura divina!” podem ser referência ao contacto das mãos de Vado em seu corpo durante a luta, e, quando êste diz “agora vai caguetar a gente prá polícia, seu nojento,” pode estar desabafando sua frustração por não haver conseguido que o outro baforasse de livre vontade, ou cordeira obediência. De qualquer modo, está derrotada sua virilidade de gigolô, como também quando a explorada lhe impõe a cópula de navalha em punho, obrigando-o a uma série de rebaixamentos até desarmá-la e sair—mas depois de chamar a mulher, que até pouco era “coroa,” “vagabunda” e etc., de “minha embaixada” e “bonitinha,” tratamentos indignos de um cáften que naquele mesmo momento dizia: “sou Vadinho, cafifa escolado. Judio de mulher pra elas gamarem.”

Restaria vermos o que seria a violência semântica e para isso vamos, no limitado espaço desse estudo, começando com o impropério de palavra e expressão. Em suma, um poder no teatro de Plínio Marcos. Não só pela propriedade do seu emprêgo—quem o diz e em que momento diz—como por certos artifícios para evitar que se gaste pela repetição. Entenda-se: o recurso é frequente, o vocábulo em si é que varia, sempre no lugar exato, quando o personagem já não encontra, em seu reduzido mundo mental, outra maneira de agredir.

Mas riqueza de vocabulário é fator de pouco pêso nas vêzes sucessivas em que o ímpeto agressivo é tão intenso que ultrapassa a simples comunicação por palavras e penetra em meandros psicológicos por indicação do instinto, como iluminações diabólicas. Neste caso, torna-se ainda mais penetrante pelo atingimento indireto e mais permanente por impedir resposta pronta. Aliás, riqueza de vocabulário de se fazer notar implicaria em falsificação dos caracteres. Os impropérios (em teatro costuma-se chamar

palavrão) se revezam com seus eufemismos, a reforçar a variedade embora não a vacuidade do significado. Assim, *vaca*, *nojenta*, *vagabunda*, *sem-vergonha* e *sacana* são vocábulos que poderiam ser empregados em muitas conotações, tôdas ofensivas, sem se referirem exatamente a puta e pederasta, assim como simples insultos de sabor folhetinesco (e nisto muito adequados aos personagens) ainda mais distantes do palavrão, substitutivos que não chegam a ser eufemismos, como *desgraçada*, *miserável*, *paspalho* e *canalha*, palavras que podem aparecer em qualquer novelinha para meninas. As expressões com valor de palavrão seguem o mesmo critério, juntando os substantivos *puta* e *viado* a adjetivos como os citados, com pouca variação, e sempre como vocativos ou expletivos interjeicionais.

Já se vê que não é o mero palavrão o ponto semântico mais contundente e sim a correlação entre êste e a tensão momentânea do personagem em cena.

Assim, uma coisa seria qualquer um insultar com um “filha da puta” e outra coisa Sueli usar desta expressão com o fito de degradar sua própria companheira. Ofende, ofendendo-se a si mesma, sem o atinar, porque vive submissa a padrões semânticos dos quais nem se dá conta. Mais ferina do que a palavra *nojento* que Sueli atira contra Vado é todo o diálogo anterior, de que resulta uma atmosfera equívoca, de luta e carinho violento, entre o cafetão e o macho-fêmea. Quando aquêlê pede o auxílio de Sueli para subjugar o outro, quase se desajusta a sua boçalidade ao dizer “Sueli, meu amor! Sueli, me ajuda! Sueli, minha santa.” Êle, que recebeu e cumpre uma lei segundo a qual o verdadeiro macho é cáften, deve bater, extorquir dinheiro, torturar. “Ê a lei! Mulher que quer se bacanear com um cara linha de frente como eu tem que se virar certinho.” A obtusidade da exploração é tamanha que ao obter a confissão de Veludo sôbre o roubo do dinheiro de Sueli sua primeira reação é a de explorar, como faz à mulher: “quero juro! Vai pagar o dôbro!”

A um momento violento segue-se outro, agora mais de ordem física e psicológica, de uma esquematicidade sintática evidente. Tudo vai a pouco além da ordem e da recusa, com dois verbos fundamentais: querer e fumar. Ou combinadamente: quero que fume, não quero fumar. Os palavrões escondem-se nos eufemismos que já não teriam o que acrescentar à tensão da própria cena. Depois vem o diálogo que tem *velha* (ou coroa, o que é o mesmo) como palavra-chave. A expressão *galinha velha*, usada por Veludo como um insulto qualquer a Sueli, provoca nesta uma reação que não passa despercebida a Vado. Convidar Veludo a continuar no quarto e fumar um baseado pode ser uma expressão de agradecimento pela lembrança da palavra *velha*, que será repetida em tôdas as páginas seguintes, quando os amantes voltam a estar a sós. Ela, com uma só exclamação revela sua desconfiança a respeito dos sentimentos de Vado por Veludo: “Nojento!” Também com uma só palavra—o mais são variações, procuras de detalhes, justificações—Vado retoma a ofensiva que no seu código é obrigação: *velha*. Sente que

suas antenas captaram bem a melhor maneira de ferir e, atacando, livra-se do incômodo assunto que se projetava. A respeito da linguagem, Anatol Rosenfeld sintetiza suas idéias em um dos posfácios de *A Navalha na Carne*, escrevendo: "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 de peça." Assim é. O substantivo, o adjetivo e a interjeição repetidos, alguns até folhetinescos, chocam a tradição do belo da escrita em benefício do vigor humano dos personagens porque a própria limitação expressional é um veículo poderoso para indicar a solidão. Não falta razão a Décio de Almeida Prado quando fala da peça como um *Huis-Clos* dos pobres. Três criaturas e uma sala, sem amigos, limitados pelas idéias, pelas palavras e exigências para com a vida, a se atormentarem sem atinar dos motivos disto. Mas Almeida Prado tratava da estrutura do ato, sem nenhum intuito de ironia ou menosprezo. A referência a Sartre nos leva a pensar na tensão de todos os momentos, salientada no *Jornal do Brasil*, edição de 19 de outubro de 1967, por Yan Michalski:

"O autor," diz êle, "começa a peça em alta tensão, e leva essa tensão rapidamente ao paroxismo; mas quando êsse paroxismo chega ao desfêcho, e quando achamos que a densidade da ação vai forçosamente cair, êle encontra sempre um meio de introduzir imediatamente, e com perfeita coerência e naturalidade psicológica, um novo conflito de forças." Observações exatas, que nos servem para notar como a estrutura de *A Navalha na Carne* foge da "sabedoria" dos conhecedores da carpintaria teatral. Não falo aqui das simples entradas e saídas de personagens. Neste sentido a peça teria três cenas: diálogo dos amantes, entrada de Veludo a chamado (nada mais convencional) e sua saída, também convencional ("Cai fora!") a iniciar a cena III. Mas não é disso que se trata e sim de outro tipo de carpintaria, comparável à montagem de uma fita cinematográfica: digamos, à ordem de sucessão das partes do conflito. Neste particular, vê-se em *A Navalha na Carne* uma linha sufocante e sempre igual, sem os altos e baixos, pausas e contrastantes das receitas de sucesso. Mais de um crítico diz que "suscita o nosso riso pelo sabor que lhe é inerente, mas ao mesmo tempo nos faz envergonhar-nos do nosso próprio riso" (Rosenfeld). Ou se refere a "pequenas explosões de alívio sob forma de recursos cômicos" (Michalski). Isto seria a única excessão, talvez ampliada no espetáculo por espasmos nervosos de assistentes ou sutil condescendência de atores/diretor. O texto parece dar pouca margem ao riso.

Prevalece mesmo o sêco pedaço de vida, o recado da solidão e desespero de sêres desamparados. Fazer rir seria aliviar e o autor visa a atormentar. Não tem o *savoir faire* necessário para atingir o humor (falo desta peça) e só a pungência de uma pergunta como a seguinte poderia encerrar o ato:

“às vezes chego a pensar: puxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente?” Mas não é com palavras que se baixa a cortina. A mulher está só, sem dinheiro, sem amor, nada. Ainda grita para fora: “Vado . . . Vado . . . você vai voltar?” Há um silêncio, segundo a única rubrica do texto, que é impresso em diferentes caracteres tipográficos para indicar as mudanças da voz e com fotografias a mostrarem aspectos plásticos. A rubrica diz assim: “Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.”