



**Plínio
Marcos**
obras teatrais

volume 1

Atrás
desses
muros

**Plínio
Marcos**
obras teatrais

volume 1

Atrás
desses
muros

Presidente da República

Michel Temer

Ministro da Cultura

Roberto Freire

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES — FUNARTE

Presidente

Humberto Braga

Diretor Executivo

Reinaldo da Silva Verissimo

Diretora do Centro de Programas Integrados

Maristela Rangel

Gerente de Edições

Filomena Chiaradia

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte



**Plínio
Marcos**
obras teatrais

volume 1

Atrás
desses
muros

Coleção Obras Teatrais Plínio Marcos

Organização e aparato crítico

Alcir Pécora

Estabelecimento de textos

Walderez de Barros

Iconografia

Ricardo de Barros

Imagens

Acervo Família Plínio Marcos

www.pliniomarcos.com

Edição

Filomena Chiaradia

Produção Editorial

Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica

Julio Fado

Produção Executiva

Gilmar Cardoso Mirandola

Capa e Projeto Gráfico

Tikinet Edições | Rodrigo Martins

Diagramação

Tikinet Edições | Rodrigo Martins

Preparação de Originais

Tikinet Edições | Luan Maitan

| Tatiana Custódio

Revisão

Tikinet Edições | Pedro Barros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

FUNARTE / Coordenação de Documentação e Pesquisa

Marcos, Plínio.

Plínio Marcos : obras teatrais : atrás desses muros / Plínio Marcos ;
organização Alcir Pécora . – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2016.

240 p. ; v. 1 ; 23 cm. – (Obras teatrais ; v. 1)

Conteúdo: 1. Barrela. – 2. Oração para um pé de chinelo. –
3. A mancha roxa.

ISBN 978-85-7507-183-0

1. Teatro brasileiro. 2. Marcos, Plínio, 1935-1999. 3. Dramaturgos
brasileiros. I. Pécora, Alcir. II. Título. III. Série.

CDD B869.2

Copyright © Funarte

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes — Funarte

Rua da Imprensa, 16 — Centro — Cep: 20030-120 | Rio de Janeiro — RJ

Tel. (21) 2279-8071 | livraria@funarte.com.br — funarte.gov.br

SUMÁRIO

07 Apresentação 09 Sobre a organização, *Alcir Pécora*

19 *Atrás desses muros, Alcir Pécora* 45 Barrela

91 Oração para um pé de chinelo 147 A mancha roxa

183 Iconografia 201 Cronologia 215 Bibliografia

Apresentação

A edição das *Obras teatrais* de Plínio Marcos cumpre importante negociação que se iniciou em 1997 nesta fundação. Os seis volumes que trazem a público 29 textos teatrais de Plínio Marcos foram integralmente organizados pelo crítico e professor de Teoria Literária Alcir Pécora. O projeto de organização nos foi apresentado pela própria família de Plínio Marcos, na negociação dos direitos de publicação dos textos, o que sem dúvida nenhuma trouxe para esta edição uma qualidade única e de inestimável valor para os estudos de dramaturgia no Brasil. O organizador não só estabeleceu o conteúdo de cada volume dentro de critérios muito bem urdidos e explicitados em seu texto “Sobre a organização”, como desenvolveu estudo crítico e teórico sobre as peças publicadas, em prefácios específicos para cada número da coleção.

Além dessa primorosa organização realizada por Alcir Pécora, agregase importante diferencial nesta coleção: o cuidadoso e rigoroso estabelecimento de texto realizado por Walderez de Barros, atriz e ex-esposa de Plínio Marcos, de maneira que as peças do dramaturgo, agora oferecidas ao leitor, sejam as versões originais com a última intervenção em vida do autor. Também contamos nesta edição com iconografia oriunda do espólio da família de Plínio Marcos, com imagens em grande parte inéditas. A organização ainda acrescenta cronologia da vida e da obra de Plínio e extensa bibliografia de e sobre sua dramaturgia.

Particpei dos acertos iniciais deste trabalho diretamente com Plínio Marcos, oportunidade que me permitiu encontros e conversas inesquecíveis com uma figura humana excepcional, além de artista extraordinário. Agora e quase vinte anos depois participo da conclusão dos trabalhos de edição desta coleção que se constitui, sem dúvida, um marco na preservação e difusão da obra desse grande dramaturgo brasileiro.

Humberto Braga
Presidente da Funarte

Sobre a organização

Alcir Pécora

A primeira vez que surgiu a hipótese de que eu pudesse curar a edição das obras de Plínio Marcos foi há mais de dez anos, quando Joaci Pereira Furtado – então à frente da Editora Globo, com quem já havia trabalhado, em completo entrosamento, durante os anos da organização das obras de Hilda Hilst e de Roberto Piva – mencionou que estava em tratativas com os herdeiros legais para eventual publicação delas. Por algum motivo, as conversas não evoluíram, e eu já dava por perdida a esperança de trabalhar com aquele que, para mim, era o autor mais importante do Brasil nos anos 1960, e que me propiciara (como a tantos outros) emoções intelectuais intensas ao ler e assistir a tantas de suas peças e espetáculos solo ao longo dos anos 1970, em meio ao fechamento político e mental produzido no país pela ditadura militar.

A esperança renasceu, porém, em 2014, quando Leo Lama, dramaturgo e primogênito de Plínio e Walderez de Barros, por

ocasião de uma conversa na Casa das Rosas, em São Paulo, reiterou publicamente o interesse da família de que eu cuidasse da edição das coisas do pai; no ano seguinte, Ricardo Barros, o Kiko, segundo filho do casal, que estava incumbido pelos irmãos de tratar do espólio do pai, procurou-me para reiterar esse convite, a que acedi imediatamente, com toda a disposição e alegria de quem vê cumprir-se uma expectativa longamente acalentada e quase perdida.

Assim, bem antes de completadas as negociações entre a família e a Funarte, passei a trabalhar sistematicamente no projeto da coleção das Obras Teatrais de Plínio Marcos, deixando de lado a outra parte da sua obra, também grande e significativa, mas, por ora, completamente esparsa, relativa aos vários gêneros de prosa que cultivou, como crônica, conto, novela, reportagem, depoimento e memória.

A principal preocupação do meu trabalho, desde o primeiro momento, sempre foi a de dar a público uma edição absolutamente confiável do texto de suas peças, pois, como é sabido, as obras de Plínio receberam muitas edições do autor, com o propósito de venda nas ruas, e que, já por isso, tinham de ser baratas, faltando-lhes revisão mais apurada e apresentando diferenças importantes em relação aos originais. Essa era também a preocupação dos filhos e especialmente de Walderez, que, há anos, já vinha trabalhando, assim como o fizera Vera Artaxo, a segunda mulher de Plínio, na organização do acervo e no estabelecimento do texto das peças com base na última modificação em vida do autor, o critério mais universalmente aceito em termos filológicos, que logo acertamos também como o que deveria presidir a presente edição das peças.

Além disso, o outro critério universal que adotamos foi o de apenas publicar, neste momento, as peças cujos originais, ou mesmo cópias, constassem do acervo de forma íntegra, isto é, dadas como finalizadas pelo próprio Plínio. Tendo isso em mente, o conjunto apto para esta edição foi constituído de 29 peças, cujos títulos e originais constantes no acervo passo a relatar.

Situação dos originais do acervo Plínio Marcos

1. *Barrela*: manuscrito e datilografado
2. *Dois perdidos numa noite suja*: datilografado
3. *Navalha na carne*: datilografado
4. *Quando as máquinas param*: datilografado
5. *Homens de papel*: datilografado
6. *Jornada de um imbecil até o entendimento*: datilografado
7. *O abajur lilás*: datilografado
8. *Oração para um pé de chinelo*: manuscrito e datilografado
9. *Balbina de Iansã*: manuscrito, datilografado e mimeografado, além de um primeiro capítulo adaptado para TV, com músicas e disco
10. *Feira livre*: manuscrito, datilografado, cenas extras
11. *O poeta da vila e seus amores*: manuscrito e datilografado
12. *Jesus-homem*: manuscrito e datilografado
13. *Signo da discoteque*: manuscrito e datilografado
14. *Querô, uma reportagem maldita*: mimeografado
15. *Madame Blavatsky*: datilografado
16. *Balada de um palhaço*: datilografado, com trechos manuscritos
17. *A mancha roxa*: datilografado
18. *A dança final*: manuscrito, datilografado e digitado
19. *O assassinato do anão do caralho grande*: datilografado
20. *O homem do caminho*: manuscrito e digitado
21. *O bote da loba*: manuscrito e digitado
22. *Verde que te quero verde*: datilografado e digitado
23. *Nhe-nhe-nhem ou Índio não quer apito*: trechos manuscritos de uma primeira versão; manuscrito da versão final; recorte de publicação no caderno “Mais!”, do jornal *Folha de S.Paulo*.
24. *As aventuras do coelho Gabriel*: datilografado
25. *Histórias dos bichos brasileiros: O coelho e a onça* ou *Onça que espirra não come carne*: manuscrito e datilografado
26. *Assembleia dos ratos*: manuscrito e datilografado

27. *Leitura capilar*: manuscrito e datilografado

28. *No que vai dar isso*: mimeografado

29. *Ai, que saudade da saúva*: impresso

Critérios de edição

Como logo percebem os que estão mais familiarizados com a obra de Plínio Marcos, as peças são de natureza muito diversa entre si, e, para que a publicação não fosse um simples acumulado delas, com evidente desvalorização da imensa riqueza do conjunto, tratei de buscar razões internas aos textos que pudessem motivar correspondências interessantes entre eles, muitas delas nunca exploradas, tentando favorecer pistas de novas possibilidades interpretativas que pudessem suscitar.

Nisto, enfim, constituiu boa parte do meu trabalho nesses últimos dois anos: ler e reler as peças e pensar num modo de editá-las em diferentes volumes que pudessem mostrar a riqueza e a complexidade da produção teatral de Plínio Marcos, e, ao mesmo tempo, dispô-la dentro de linhas de força de sua criação que fossem verdadeiramente significativas no âmbito de uma interpretação contemporânea desse extraordinário legado cultural.

Ao longo desse processo, testei diversas configurações e critérios até finalmente chegar a uma distribuição que me pareceu adequada das 29 peças em seis volumes para compor a coleção das Obras Teatrais, lançada agora pela Funarte. Sinteticamente, menciono a seguir os critérios predominantes na determinação da forma final da coleção:

1. Procurei dar a cada volume ao menos uma obra mais conhecida ou criticamente celebrada, a fim de que não houvesse demasiado desequilíbrio de qualidade no conjunto da coleção.
2. Para valorizar cada uma dessas obras-primas, evitei acumulá-las todas num mesmo volume, preferindo, em vez disso, estabelecer e acentuar as relações significativas, ainda inexploradas, entre elas e outras obras menos conhecidas do acervo.

3. Cada volume foi definido com base numa linha principal de significação, de modo a destacá-la no conjunto da obra de Plínio Marcos; entretanto, o destaque de uma linha diferente para cada um dos seis volumes também objetivou proporcionar uma visão abrangente do aspecto complexo e multifacetado do conjunto.
4. Internamente a cada volume, apliquei a ordem cronológica para a sequência de apresentação dos textos; a vantagem que vi no procedimento foi produzir uma dupla articulação estrutural em cada um deles: de um lado, pela cronologia, acentuou-se a evolução da criação em cada linha de força; de outro, pela distribuição de peças de épocas muito diversas dentro dos vários volumes, acentuaram-se novas possibilidades de ligação semântica entre textos produzidos em períodos temporais e escopos diferentes.
5. Para cada volume, atribuí um título, diferente de todos os títulos das peças reunidas nele, mas extraído literalmente do vocabulário consagrado pelo próprio Plínio na escritura delas. A criação de um título novo para cada volume pareceu-me importante para mapear o conjunto obtido e também para não privilegiar excessivamente apenas uma das peças, além, é claro, como ficou dito, de incentivar a busca de novas possibilidades de leitura do novo conjunto.
6. Finalmente, em termos físicos, procurei equilibrar o tamanho de cada volume de modo que todos resultassem num número muito semelhante de páginas, obviamente desde que não houvesse qualquer prejuízo da representatividade das linhas de força de significação já identificadas.

Linhas significativas

No estudo que fiz das peças, e que apresentarei no prefácio específico de cada volume, pude definir sete linhas de força tão presentes na obra teatral de Plínio Marcos como irredutíveis entre si. São as seguintes, a serem contempladas em ordem pelos seis volumes da coleção:

1. peças sobre marginais na prisão ou em fuga;
2. peças sobre o lumpesinato ou subproletariado das grandes cidades: chapas de estiva, mendigos, catadores de papel, pequenos golpistas de ocasião, bêbados e drogados – incluí nesta linha ainda, por relações de contiguidade e funcionamento similar das peças, desempregados sem qualificação de ofício;
3. peças cujo núcleo de conflito reside ou envolve a vida de prostitutas de rua e de cabaré, seus rufiões, espertezas, desastres etc.;
4. peças em torno da noção de “religiosidade”, três delas já reunidas em volume particular pelo próprio Plínio Marcos, mas com a possibilidade de inclusão de outras cabíveis nessa perspectiva;
5. peças que encenam conflitos relativos à classe média ou à burguesia, compreendidos por Plínio em torno de um núcleo consumista, alienado e deslumbrado;
6. peças musicais e dançadas;
7. peças infantis.

Como as linhas de significação dedicadas a musicais e peças infantis reuniam claramente uma quantidade menor de textos do que as demais linhas, elas foram reunificadas num único volume. No entanto, cada núcleo foi apresentado em separado: primeiro, o dos musicais; depois, o das peças infantis. Mesmo no título desse volume, mantive explícita sua natureza dupla, ainda que capaz de afirmar o que possam ter em comum.

Títulos e volumes

Estabelecidos e aplicados os critérios, os seis volumes da coleção ficaram definidos e ordenados da seguinte forma:

Volume I: *Atrás desses muros*

1. *Barrela* (1958)
2. *Oração para um pé de chinelo* (1969)
3. *A mancha roxa* (1988)

Volume II: *Noites sujas*

1. *Dois perdidos numa noite suja* (1966)
2. *Quando as máquinas param* (1967)
3. *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968)
4. *Homens de papel* (1968)

Volume III: *Pomba roxa*

1. *Navalha na carne* (1967)
2. *O abajur lilás* (1969)
3. *Querô, uma reportagem maldita* (1979)

Volume IV: *Religiosidade subversiva*

1. *Jesus-homem* (1978)
2. *Madame Blavatsky* (1985)
3. *Balada de um palhaço* (1986)
4. *O homem do caminho* (1996)

Volume V: *No reino da banalidade*

1. *Verde que te quero verde* (1968)
2. *Ai, que saudade da saúva* (1978)
3. *Signo da discoteque* (1979)
4. *No que vai dar isso* (1994)
5. *Leitura capilar* (1995)
6. *Nhe-nhe-nhem ou Índio não quer apito* (1995)

7. *O assassinato do anão do caralho grande* (1995)
8. *O bote da loba* (1997)
9. *A dança final* (1998)

Volume VI: *Roda de samba/Roda dos bichos*

Núcleo 1: Roda de Samba

1. *Balbina de Iansã* (1970)
2. *Feira livre* (1976)
3. *O poeta da vila e seus amores* (1977)

Núcleo 2: Roda dos bichos

1. *As aventuras do coelho Gabriel* (1965)
2. *Histórias dos bichos brasileiros:*
O coelho e a onça ou
Onça que espirra não come carne (1988)
3. *Assembleia dos ratos* (1989)

Aparato crítico

O conjunto do aparato crítico a acompanhar a coleção está composto dos seguintes estudos e instrumentos de pesquisa:

1. Sobre a organização

Constante apenas do primeiro volume, “Sobre a organização” explicita os critérios aplicados na ordenação da coleção e mapeia a estrutura de sua organização, incluindo a identificação de seus diferentes materiais de trabalho.

2. Prefácio crítico do volume

Para cada volume, produzi uma apresentação crítica de todas as peças; o objetivo principal desses estudos particulares foi sempre buscar destacar aspectos dos textos que haviam sido pouco explorados até então, e, assim, testar algum vocabulário crítico adequado, quicá original, para eles.

3. Iconografia

Para cada volume, foi escolhido, com a participação decisiva dos herdeiros, em particular do Kiko e da Walderez, um conjunto de imagens consideradas significativas para os textos reunidos, com destaque para aquelas relativas aos originais das peças constantes do acervo de Plínio Marcos.

4. Cronologia

Consta de cada volume um quadro cronológico sucinto dos principais acontecimentos da vida e obra de Plínio Marcos.

5. Bibliografia

Consta de cada volume um levantamento não exaustivo, mas bastante expansivo, da melhor bibliografia de e sobre Plínio Marcos, incluindo ainda estudos, nacionais e internacionais, das principais questões históricas e teóricas associadas a seu teatro.

Enfim, como é possível reconhecer, o trabalho não foi pequeno. E não tinha como ser pequeno, pois uma obra vasta, de qualidade extraordinária, reconhecida em boa parte do mundo, estar até hoje divulgada em estado precário, sem o cuidado de cotejo com os originais, desmerece menos a qualidade dela do que a vida intelectual brasileira. Um autor da grandeza de Plínio Marcos tem o direito de ter sua obra publicada de maneira correta e fidedigna, e foi exatamente esse o primeiro objetivo deste trabalho: a sua dívida de base. O mais era dever de quem leva a cultura a sério.

Atrás desses muros

Alcir Pécora

Este primeiro volume das Obras Teatrais de Plínio Marcos reúne as peças cujas personagens encontram-se na prisão — notadamente *Barrela*, a primeira peça do autor, cuja primeira versão é de 1958, e *A mancha roxa*, escrita trinta anos depois, e que alguns chegaram a chamar (a meu ver, equivocadamente) de “Barrela das mulheres”.

A elas, acrescentei outra, *Oração para um pé de chinelo*, de 1969, ano em que, a despeito de proibidas, as peças de Plínio balizavam todo o teatro brasileiro: críticos, público, universitário ou não, e ainda o surgimento da chamada “nova dramaturgia”. Em *Oração*, a prisão não é literal, e já por isso talvez não coubesse neste volume, mas a prisão é flagrantemente real, pois o protagonista, em fuga da polícia, que o jurara de morte, encontra-se cercado e sem saída em seu esconderijo precário, num barraco ocupado por um casal de desgraçados, no qual deposita paradoxalmente toda a inverossímil esperança que lhe resta, ao mesmo tempo

que hesita em deixá-los sair do confinamento em que os encerra, à imagem do seu próprio.

Como nas duas outras peças, o protagonismo é dado a um marginal, isto é, a alguém caracterizado declaradamente como criminoso, e, por essa razão decisiva, julguei caber melhor neste volume, e não no segundo, cuja situação de conflito está definida no âmbito do lumpesinato ou do subproletariado, isto é, a gente sem trabalho formal que vive de pequenos expedientes nas margens da sociedade, cruzando frequentemente a linha da legalidade, mas sem ter a vida definida pelo crime — ainda que, em diferentes momentos, o crime lhes apareça no horizonte como uma alternativa de sobrevivência imediata.

Na apresentação deste volume, como na dos demais da coleção, o objetivo não é absolutamente analisar as montagens que foram feitas das peças, examinadas em diferentes ocasiões pelos mais importantes críticos teatrais do país, tanto em resenhas de jornal como em livros de história do teatro e em ensaios de maior ou menor fôlego. Aqui, a ideia é apenas apontar alguns aspectos da potência dramática e literária desses textos, estabelecidos e examinados com rigor em sua *letra*, e ainda testar algum vocabulário crítico em relação a eles, dado que já se passaram décadas desde as suas montagens de maior impacto e de suas principais interlocuções críticas na esfera teatral.

De fato, mais modestamente do que interpretar ou reinterpretar esses textos, trata-se aqui apenas de fazer acompanhar a obra teatral extraordinária de Plínio Marcos de alguns comentários sobre possibilidades de significação contidas neles, que podem ter sido ou não desenvolvidas nas montagens que receberam ou na abordagem teórico-crítica que ensejaram até o momento. Enfim, são apenas observações esparsas de aspectos que julguei relevantes para introduzir a obra de Plínio Marcos no âmbito de um repertório cultural do século XXI, pois sua presença ainda se justifica plenamente: esta é a convicção que animou todos os esforços necessários para o preparo da atual edição.

Barrela (1958)

Estrategicamente, como ficou dito no texto “Sobre a organização” das Obras Teatrais de Plínio Marcos, cada volume compõe-se em torno de uma peça de maior destaque. Aqui, o lugar-chave é ocupado por *Barrela*, a primeira peça escrita por Plínio Marcos.

Um mundo à parte como alegoria do mundo todo

Como é sabido, segundo o próprio Plínio conta, *Barrela* teria sido motivada pela leitura de uma notícia de jornal em que um ex-detento vinga-se brutalmente daqueles que o haviam currado na prisão — embora não seja exatamente disto que trata a peça, a qual nada tem a ver com uma *revenge play*, e sim com as circunstâncias imediatas da curra. Em outras versões da história — pois as de Plínio Marcos têm sempre essa qualidade movente que anima as imaginações pródigas —, o vingador é mesmo um conhecido do bairro, que sabe do caso mais pelo boca-a-boca vizinho do que pela leitura de jornal. Naturalmente, o aspecto prolífico dessas informações, veiculadas em geral pelo próprio Plínio, deve levar a alguma prudência em adotá-las de maneira definitiva.

No entanto, é pertinente observar o fato não trivial, ainda mais à época da escritura da peça, de que seu assunto é perfeitamente verossímil numa página policial, e que essa verossimilhança está no cerne da construção do texto, mesmo que nunca houvesse ocorrido fora dele. Plínio Marcos traz para a cena teatral, de forma contundente, um rasgo de vida obscena, usualmente mantida fora dos palcos e das vistas burguesas, e admitida apenas no quadro da reportagem policial, a escarafunchar perversamente o repertório de anomalias do “mundo cão”.

É interessante destacar que, na primeira versão da peça, posteriormente modificada pelo próprio Plínio, há um “prólogo”, escrito em forma de poesia (sem rima e sem forma fixa, embora predominem redondilhas menores), cujo primeiro verso, pela evidência que traz do núcleo da peça, foi escolhido como título deste volume. Como o poema não consta da última modificação feita em vida por Plínio, que foi o critério

universal adotado para esta edição, reproduzo aqui sua primeira estrofe: “Atrás desses muros/ De tétrico amarelo/ Atrás dessas grades/ De amarga ferrugem/ vivem os vivos/ que já estão mortos/ vivem os homens/ que já não são gente”.

Glosando o primeiro verso, o terceiro (“atrás dessas grades”) reforça a ideia de que a ação se passa num lugar especial, único, que se define basicamente por uma relação de separação do mundo dos homens, ainda que essa separação seja eloquente daquilo que constitui mais profundamente esse mesmo mundo, a saber, a discriminação, a punição, a injustiça, a crueldade e outros correlatos deceptivos que se apresentarão sucessivamente no corpo da peça. Nesse à parte do mundo, que é ao mesmo tempo a própria essência do mundo, vivem os vivos-mortos: não os mortos que retornaram à vida, como nos romances de inspiração romântica ou mórbida, mas os vivos que sofrem algum efeito da perda de humanidade, como a tristeza sem esperança e sem fé, a inexistência de alívio para as penas dos crimes e a irrupção de fantasmas que apavoram e que, à imagem deles, produzem corpos sonambúlicos e alucinações mentais.

Há, enfim, já na ideia de mundo à parte, uma caracterização algo assombrada do que se encontra atrás *desses* muros. Pode-se dizer que a peça guarda semelhanças com a catábase antiga; apenas que, aqui, a descida aos infernos não é proeza de um herói trágico, mas condição ineludível de todos que ali se encontram, sem qualidades, mas com vícios e crimes a exhibir. E os que se encontram ali são seis prisioneiros, amontoados, o que acentua o caráter exíguo do espaço em relação à quantidade de corpos, em situação de desconforto permanente e que, por isso mesmo, não são corpos que admitem sublimação, nem quando dormem.

A autoridade pela força e o bordão da loucura

Sequer o sono é seguro, e a ação da peça inicia-se justamente com os repetidos gritos de “Não” de um dos detentos, cujo pesadelo o leva a despertar a si e aos demais. É interessante perceber que se trata de um despertar arrancado do sono justamente para não ter de encarar os horrores revelados pelo pesadelo. A rigor, ao acordar na cela, ele sai

de um pesadelo para outro, sem que se possa dizer que o da prisão seja o pior.

E antes ainda que os demais detentos se apercebam exatamente da origem ou natureza dos gritos, o texto de Plínio acentua o sobressalto de todos eles, que o interpretam, primeiro de tudo, como ameaça, não como pedido de socorro. São os corpos que mais uma vez tomam a frente, e, antes de ter consciência do que fazem, assumem posição de defesa, determinada pelo instinto de sobrevivência. Quando finalmente percebem o que se passara — um grito originado de um pesadelo —, do susto passa-se imediatamente à agressão. Ou seja: a percepção do ocorrido traduz-se como a passagem do lugar de presa para a de quem pode atacar, do lugar de quem foge para o de quem persegue, do alarme de perigo aos rugidos de ameaça. A ideia de consciência, naquela cela, não traduz muito mais do que isso: a fraqueza, que é sua, também pode estar no outro e, em todo caso, deve ser transferida ao outro.

Na reação violenta de todos, ressalta-se, entretanto, a presença de uma autoridade que logo se impõe: a do “xerife” da cela — “xerife dessa merda”, fórmula significativa sob vários títulos, pois é ele o único que pode imediatamente cumprir a ameaça que profere, e ainda porque a anarquia instaurada pelo grito apenas é domada por uma relação de poder instituída fundamentalmente pela força (jamais, por exemplo, pela superação dela pela consciência de classe, como era usual na imaginação idealista dos pobres e miseráveis no teatro militante de esquerda).

A pontuar a reorganização da cela pela autoridade da força, há apenas o descompasso dos gritos do personagem do Louco. Nele, o grito inaugural da ação é rebatido e distorcido como bordão sexual: aquele “enraba” agressivo e alucinado ecoa por toda a extensão da peça, vige a maior parte do tempo como prenúncio, oscila tensamente sobre o alvo e, enfim, abate-se justamente sobre quem está ausente inicialmente da cela, mas que é simbolicamente o melhor representante do seu auditório, vale dizer, o conjunto das pessoas que são parte da sociedade iníqua usualmente defendida pela lei.

Usualmente, sim, mas ali, também ela, a parte protegida, vê-se tragada pelo espaço infernal que se abre, imprevisivelmente, na extrema

intensidade da cena. O bordão do “enraba”, se funciona como prenúncio, é também mais manifestamente, por ora, sestro histriônico, tirada de humor amalucada e quase maquinal lançada pelo bobo daquela corte inscrita na “merda”, eco de piada repetida grotescamente pelo palhaço lúbrico da mais baixa sociedade (que é, por sua vez, efeito especular e brutalista da mais alta, reconfigurada duramente como disfarce, falsificação e maldade).

No bordão (“enraba”), parte essencial da cena está condensada: a linguagem chula, que inclui palavrões, xingamentos, gírias (existentes e inventadas); a violência intensa (que é efetiva, imediata, e também anúncio de outra, iminente, ainda maior); a vivacidade (em que as palavras dizem menos do que ajudam a incendiar o quadro vivo diante dos olhos); o dinamismo (com rápida alternância de personagens, repetições sucessivas e uma variedade impressionante de tons na sequência dos diálogos, que vão do cômico ao grave, do sedutor ao patético, do brutal ao infantil); a exasperação sem trégua da tortura mútua (em que as personagens têm prazer especial no mais mesquinho, ou não veem forma de se defender senão por meio de ameaças, ofensas, maneiras ordinárias de produzir terror, humilhação e dor).

Há no bordão, enfim, uma espécie de amplificação expressiva — mesmo expressionista —, da qual a curra é a imagem principal, como rompante instintivo e degenerado, síntese de castigo e prazer perversos, uma vez que a culpa, em *Barrela*, é o lugar moral mais propício à exploração e ao gozo da dor. A certa altura do primeiro ato, ainda antes da interferência do xerife, todos adotam o refrão do Louco, que passa a funcionar como uma espécie de coro trágico, que reforça o anúncio da desgraça, como se fora um ensaio da curra. Análogo ao bordão, e no mesmo sentido dele, ocorre também o emprego de outras expressões vulgares, como “passar nas armas”, que equivoca a ideia de violência armada com a de violação sexual e que, nesses termos, postula o gozo do sexo como instrumento de destruição.

Com a intervenção do “xerife”, a bagunça coletiva também revela o seu caráter de covardia individual, quando cada valentão se dobra diante da força do chefe. Então, suspende-se por um instante o riso do bando,

que equivocava diversão (“passatempo”), sempre ofensiva, com o deixar passar o tempo, pois, quanto mais tempo se perde, mais parece vantagem no tempo definitivamente perdido da prisão.

A guerra de narrativas

A quebra brusca dos humores dominantes na primeira cena permite aflorar uma nova discussão em torno da motivação do pesadelo que levava ao grito de abertura. Sabe-se então que o personagem que grita, o Portuga, sonha recorrentemente com o fantasma da mulher, assassinada por ele. O grito, desse ponto de vista, assimila uma contradição insolúvel: de um lado, a culpa, o remorso pelo crime cometido; de outro, a lei da honra, tal como postulada pela *doxa* social de depreciação do “corno”, que é amplificada e não atenuada pelos companheiros de cela. Nessa amplificação, o papel preponderante é dado ao personagem Tirica, que não demora a receber o contra-ataque do Portuga, dessa vez, não na forma simples do xingamento ou da ofensa, mas na de uma breve, mas importantíssima, guerra narrativa.

É exatamente ao contar uma história que a sorte vira, e Portuga se safava da berlinda em que o grito o metera. A história, no caso, comunica aos colegas de cela eventos supostamente passados no tempo do reformatório de Tirica — um passado verossimilmente comum a vários deles —, quando, ainda menor de idade, é sodomizado pelos colegas. Na *doxa* social, amplificada no “mundo cão” da cela, a sexualidade baliza a hierarquia dos valores, e o maricas, o homossexual, está abaixo do corno. Se, neste, ocorre a traição da mulher com outro, ou, mais precisamente, a posse exclusiva da fêmea é perdida para um macho mais forte nessa espécie de lei de força válida num estado de natureza anterior à vida civil, naquele, o próprio macho rebaixa-se à posição de substituto vicário da fêmea.

A partir da introdução dessa história, o bordão alucinado de “enraba”, que até aqui aparecia como prenúncio ameaçador, passa a ser tomado também como repetição ou confirmação de um evento do passado, que se pereniza e que, paradoxalmente, já não admite alteração histórica: o homossexual de antes é o mesmo de agora e deve ser

(porque sempre foi) o objeto da curra iminente. Vale dizer, a ideia de contar uma história aqui é eminentemente um gesto no interior de uma pragmática: conta-se para mudar as posições num jogo e para, então, estabilizá-lo numa direção mais favorável a quem a conta.

Outra observação sobre a história contada pelo Portuga: ela é exatamente isso, uma história alegada pelo Portuga, que teria como base o relato de um preso de outra cela, o qual, portanto, não se encontra presente na cena. Ou seja, a fonte da história é apenas uma alegação, um testemunho aludido, que nenhum fato da cena obriga a considerar verdadeiro, ainda que nenhum fato da cena possa negar sua verossimilhança, pois verossimilmente todos ali podem ter experimentado a mesma situação, e talvez a mesma posição de sodomizado. Desse ponto de vista, o principal reforço da culpa, e do desejo de castigar, é o fato de que ela reside potencialmente em todos, e não, como quer a história alegada, é restrita a um único com antecedentes incriminadores.

Assim, avulta no texto a construção hábil de uma ambiguidade fundamental, ainda que mais tarde ela pareça se desfazer: quando a história do Portuga é introduzida na cela, ela tanto pode ser a revelação da verdade dos fatos do passado do Tirica, como quer seu divulgador, como pode significar simplesmente a criação de um relato cuja invenção altera o rumo que os fatos iam tomando na cela e passa a localizar um novo alvo para a execução da sentença embutida no bordão. Na primeira hipótese, a história apenas relata fatos anteriores, passados fora da cela; na segunda, é uma história derivada ou mesmo causada pelos fatos da cela, com o propósito de alterar as posições de vantagem e desvantagem na cena.

Diferentes montagens de *Barrela* podem privilegiar um aspecto ou outro, mas, no que diz respeito à letra da peça, nenhuma das duas possibilidades pode ser eliminada; ao contrário, as duas possibilidades existem necessariamente juntas, criando essa ambiguidade desconfiada, em que a verdade do relato está sob suspeita, pois tanto pode ser efeito da situação presente na cela como pode ser história de um passado que reaparece ali. Mas mesmo que a história seja verdadeira, permanece o casuísmo de base a corroer a sua verdade, ao fazê-la aparecer com o

propósito específico de trocar o alvo da curra. E, desse ponto de vista, contar histórias está intrinsecamente ligado ao ato de livrar-se de um mal, ou de repassá-lo para outro.

Exatamente por conta da suspeição e da sombra de casuísmo que embaça a sua história, Portuga vê necessidade de apresentá-la, primeiro, como nascida de uma conversa à toa e, segundo, como tendo sido pronunciada diante de certo público, e não apenas em privado. No primeiro caso, porque a história que se ouviu sem qualquer propósito a não ser o de passar o tempo contrapõe-se a uma conversa *ad hoc* ou *ad hominem*, isto é, inventada na ocasião do apuro com o propósito preciso de trocar o lugar de risco para si com um outro. No segundo, porque ao afirmá-la como tendo sido pronunciada e sustentada em público, ela ganha a autoridade de caso já averiguado por vários outros interlocutores, isto é, já sustentada diante de um grupo de detentos, de modo que, caso não fosse verdadeira, correria o risco de ser desmascarada, com consequências nefastas para seu criador.

Um terceiro aspecto importante na construção da fidedignidade do relato de Portuga é dado pela diminuição de seu papel como narrador dessa história, o que obtém, por exemplo, com o emprego de um provérbio: “só estou vendendo o peixe pelo preço que comprei”. Ou seja, a voz que garante a verdade do relato não é sua, mas outra, anterior, já testada por muitos ouvintes, e até mesmo já tornada voz comum: a sua participação no caso é tão somente a de intermediário fidedigno, transparente, sem qualquer participação maliciosa na origem dele.

É nesse ponto que Tirica jura Portuga de morte, o que também assinala sua capitulação diante da disputa da fidedignidade do relato, passando diretamente à ameaça da integridade física daquele que o difunde. De uma disputa de argumentos vociferados passa-se a uma situação de provas, por assim dizer, extradiscursivas: ameaças físicas explícitas que incidem não mais sobre o relato, mas sobre o portador dele. O movimento é muito importante na estrutura da peça: um caso se insinua e é duramente disputado até quando a inclinação irreversível a favor de um lado enseja a rendição argumentativa, mas não ainda a submissão ao oponente. Antes dela, a ação da história se desdobra em briga de morte. A história, a conversa fiada, os casos, em *Barrela*,

não levam apenas a mais história, conversa e casos, mas instauram a necessidade de destruição dos interlocutores, pois a comunicação entre eles, desde o início, respondia a um impulso ou propósito destrutivo. A palavra sob suspeita, que está sempre presente na cena, não leva a dirimir as desconfianças, mas a conduzi-las a um ponto de saturação, além do qual só pode haver a urgência de um novo crime.

Certamente, esse processo, no que toca à introdução de um relato referido ou alegado, não difere muito da ideia de tortura mútua e de proliferação de ofensas que já se instalara na situação movida pelo grito inicial. Mas não se trata apenas de tortura ocasional, surgida no embalo dos acontecimentos, essa das acusações e ofensas ininterruptas: ela avança segundo um modelo de interrogatório policial, e não de enquête que vise ao estabelecimento da verdade. Os presos conversam entre si como a reproduzir um método que é análogo ao dos policiais que os interrogam (possivelmente desde o reformatório) com o pressuposto de que ocupavam um lugar na cena de um crime. Essa imitação do interrogatório rege todas as relações, e, nela, o propósito da conversa confunde deliberadamente o exercício da violência, como afirmação de uma autoridade, com a confissão de um crime, como prova de submissão à autoridade. Obviamente nada disso tem algum compromisso com a ideia de obtenção da verdade.

Curiosamente, é contra essa submissão que Tirica ainda luta, quando muda a sua posição no interrogatório e confessa, já sob acusação generalizada dos companheiros de cela, o seu papel de homossexual no reformatório: “Dei. E daí?”. E ainda: “dou pra quem quero”. A confissão, portanto, não vem acompanhada da renúncia à vontade própria, mas, sim, ao contrário, de sua afirmação. Não mantém o documento de macheza exigido por todos, mas reivindica a manutenção de uma vontade ainda capaz de resistir ao assédio e mesmo de retaliar aqueles que o cercam, na iminência da curra.

Assim, quando Tirica conta a sua versão da vida no reformatório, uma segunda história se introduz na cela, a qual traz embutidas circunstâncias que tanto pretendem ser atenuantes de sua conduta sexual passiva naquele tempo como afiançar a não sujeição de sua vontade diante do conflito na cela. Ou seja, contra a história

que o coloca na berlinda, lança outra história com a qual tenta defender-se. Se, como ficou dito, as falas e réplicas cortantes emulam o interrogatório, buscando posições de domínio que se obtêm pelo rebaixamento e desqualificação das demais, por vezes, esses diálogos dão margem a relatos de acareação, um confronto de histórias cujo propósito, como o do interrogatório ou da tortura, não é a obtenção da verdade — já sabida ou adivinhada, porque mais ou menos semelhante para todos —, mas justamente a instauração de uma posição de força.

A história de Tirica, contada por ele mesmo, verossimilmente não é muito diferente da de todos os outros: “pais de merda”, mau caminho, prisão por inexperiência, ingenuidade destruída na prisão, sexo como moeda de sobrevivência entre “mandarins da prisão”, os quais redefinem e mantêm com violência a hierarquia que se encontra em todos os extratos sociais, dentro ou fora da lei. Na hierarquia fora da lei, entretanto, impera a “lei da malandragem”, cujo objetivo é sempre imediato: sobreviver. Para tanto, a questão não se põe sobre a queixa e, muito menos, sobre a insubordinação contra o *status quo* da miséria, mas sobre as habilidades para transformar em arma o que quer que se possa dispor num mundo tão exíguo de oportunidades como implacável nas consequências.

E como, detrás desses muros, todos os corpos disputam praticamente o mesmo lugar, sobreviver implica inevitavelmente estranhar e restringir o lugar do outro. Desse ponto de vista, o sexo não é apenas mercadoria, no sentido de ter valor de troca dentro da cadeia, mas é, ainda mais, instrumento de submissão: um come, o outro é comido; um sobe, o outro desce; um monta, o outro é montado; e assim segue pelo período sempre breve e violento de sustentação de posições precárias, dependentes desse jogo de hiperinstrumentalização de uma cena exígua, mas repleta de corpos. Na economia do exíguo, todo gesto tem função na submissão do outro — o outro que, apenas por estar ali, ocupa um lugar indevido.

O contrarrelato de Tirica é um esperneio desesperado em meio a uma sentença desfavorável, e não admira que termine numa crise de nervos e, enfim, numa retaliação fatal. O que ele pode contar de seu passado não tem tanta força de dissuasão do relato de Portuga, mas tem de

ameaça de morte. Assim, cada história que se conta em cena está, ela também, no âmbito da luta pela sobrevivência, e a sua finalidade é justamente a subjugação, ou o esperneio.

A luta de morte apenas é interrompida, ou adiada, pela intervenção da autoridade do momento, Bereco, que atua aí como beneficiário e guardião do *status quo* na cela e que, enquanto tal, não pode permitir alterações significativas no quadro em que ocupa a posição mais vantajosa. Toda briga tem potencialmente possibilidade de alterar essa vantagem, porque uma nova submissão conquistada ali compete inevitavelmente com as demais já impingidas, de modo que Bereco não pode deixar de intervir na direção contrária ao bordão do Louco, este que, do ponto de vista da hierarquia da cela, enseja potencialmente uma insubordinação voluntarista e anárquica. Desse modo, contra o bordão do “enraba”, o xerife afirma o “nojo de puto” e a ordem de proibição da “veadagem”, sustentando-a com a força bruta que o levará ao posto e que o confirma nele: “a não ser que tenha mais briga que eu”.

A curra como união precária de miseráveis

A alteração decisiva nessa cena inicial se dá apenas com a entrada na cela de uma nova personagem, o Garoto, cuja extração social superior é bem evidente: “bem vestido”, “rapaz de trato”, preso por uma briga episódica e que deve permanecer ali apenas por um tempo mínimo. A prisão do “Garoto” é acidental, casual, e não um destino traçado para quem já “nasce cagado de arara”, como todos os outros.

Posto diante da nova situação, Bereco trata de agir com a racionalidade da rapina que caracteriza a sua chefia, além da força que a sustenta, extorquindo dinheiro, objetos e cigarros do Garoto, que são bens de valor dentro e fora da prisão, mas que recebem nela uma sobrevalia: o dinheiro e os objetos, pelo poder de suborno, obtenção de regalias ou de suspensão de castigos; os cigarros, pela satisfação do vício e por funcionar como moeda local, sobrevalorizada pela situação de constante escassez. Também, ao distribuir os cigarros entre todos, revela-se outra faceta da sustentação de sua autoridade: o gesto magnânimo com os subjugados, de modo que o rigor da vontade

encontra também a contrapartida da concessão generosa, paternal, como qualidade inerente à chefia.

Se os bens materiais do Garoto são o alvo da rapina do Bereco, para os demais, que não podem ter senão as migalhas repartidas pelo chefe, o próprio corpo do Garoto é o butim. A abordagem de Portuga, justamente o primeiro ameaçado de curra, começa por uma corte erótica, embora crua, referindo o “maior tesão” pelo garoto, cujo primeiro predicado, “bonitinho”, engloba a forma e a juventude do corpo, mas também a classe social superior, que, para eles, sempre foi um interdito absoluto. Mas se, no tesão, confundem-se corpo e classe, está claro que, à posse do primeiro, não corresponde qualquer acesso à segunda. Daí que não se trata nunca apenas de gozar, mas também de destruir. O que está em jogo no tesão pelo Garoto não é apenas uma vontade sensual, exacerbada pela carência de sexo, mas uma reação impulsiva a uma recusa prévia, que sela a existência dos “cagados”.

Segue-se o ápice da peça, que revela uma economia assombrosa de meios: a curra, que havia sido tentada contra o Portuga, depois (a partir do resultado da guerra de histórias) contra o Tirica, apresenta-se novamente como uma possibilidade iminente. Bereco, bem sucedido na suspensão da curra nas duas primeiras vezes, intervém novamente da maneira que sabe, e o faz, distribuindo pancadas entre os insubordinados. Desta vez, porém, faltam-lhe forças para garantir a ordem e suspender a curra: seja porque as recusas anteriores acumularam desagradados até o ponto de um motim; seja porque, desta vez, o butim parecia de categoria extraordinária.

Cercado e desafiado, Bereco sente que a sua autoridade está em risco e trata de fazer a concessão de que fumassem a maconha que havia proibido antes. De fato, as provocações que crescem durante a sessão de fumo evidenciam que Bereco havia lhes concedido implicitamente, além do fumo, também a curra do Garoto. Com a droga correndo na cela, Bereco encontra, na circunstância do descuido ou da simples continuidade dos efeitos da droga, a desculpa para permitir que a curra ocorra, quase como se não a visse. Ou de maneira mais precisa: incapaz de suspender, uma vez mais pela força, o desejo contrariado do bando inteiro, encontra na maconha a causa instrumental para interpretar a

curra como um desdobramento quase natural do prazer ou da excitação da droga.

Há alguma lição política, aqui, que se repõe em muitas peças de Plínio Marcos. O poder da autoridade, exercida ou sustentada inequivocamente pela força, encontra seu limite na reunião das forças dos sujeitados, os quais, quando logram obtê-la, podem efetivamente ameaçar esse poder. Isso não significa, nas peças, que o povo unido não seja vencido, por dois motivos principais.

Primeiro, porque a autoridade à mão, aquela que pode ser tocada pela escória, é apenas uma qualquer, ínfima, mais representativa dos sujeitados, como é o caso do Bereco, do que dos que mandam efetivamente. Estes são *legibus solutus*, estão fora da jurisdição das leis criadas para sustentar o seu poder e, mais ainda, estão fora do que pode ser vivido ou pensado, a não ser por acidente breve, no mundo murado onde existem eternamente, como precitos, os miseráveis. Aqui, é fundamental notar o “muro”: a separação radical entre o que se pode ver atrás das grades e o que está além dela, que existe apenas como condição quase metafísica, inacessível ou inalterada por mãos humanas (se forem, de fato, seres humanos, pois a condição da humanidade é justamente o que está em questão aqui). O mundo efetivo do poder não é jamais chamado à cena: existe numa instância fora da consciência, como o que instaura a condição irredutível das grades. Desse mundo outro, os detentos não divisam nada, a não ser por meio do assédio ao corpo do garoto, de posse fugaz, pois carcereiros e guardas são apenas variáveis de sua própria vida entre grades.

Segundo, porque quando os miseráveis logram unir-se, a união não significa ganho de consciência na força dos interesses comuns, mas apenas reação pontual e sem fôlego, surto ocasional, diante de uma ideia de proveito ou desafio imediato. O que leva os homens da cela a unirem-se, num momento preciso, contra Bereco não é a ideia de subverter ou retirar-lhe a autoridade, mas o impulso de gozar do butim que se apresenta excepcionalmente para eles. Depois do desfecho da curra e do ajuste de contas mortal entre Tirica e Portuga, *Barrela* deixa claro que nada muda: prevalecem a indiferença pela morte do companheiro de cela e um apenas vago desejo de sair dali (“Eu que

queria me mandar”) — que poderia ser igualmente interpretado como um vago gosto do costume de ficar —, que se sobrepõem na afirmação reiterada da rotina dos dias.

Ao final de *Barrela*, a curra anunciada pelo bordão jamais se transforma num ato de insubmissão e, ainda menos, de tentativa de transformação do sistema que preside a prisão. Nada disso sequer é sonhado durante toda a peça. A reunião vicária dos companheiros é apenas um espasmo de rebeldia inconsequente contra a autoridade da cela que se interpõe entre eles e o butim de ocasião, que lhes cai na mão, apenas por um cochilo do destino, um relampejar de nada entre os dois mundos separados por muros inquebrantáveis.

Oração para um pé de chinelo (1969)

Como dito antes, a peça não trata de detentos, mas o fechamento em torno do barraco onde se passa a ação é tão notável, que surge necessariamente a ideia de uma prisão ou mesmo de cela onde se digladiam os personagens que não podem entrar ou sair, além de haver, no centro da ação, as expectativas, dilemas e afetos de um personagem caracterizado como bandido ou fora-da-lei.

O bandido como “pé de chinelo”

O início da peça se dá com a interrupção do sono de Rato, tuberculoso, bêbado e informante da polícia, e Dilma, uma prostituta decadente, pela entrada de Bereco no barraco, fugindo da polícia. Essa irrupção súbita, imprevista, leva ao mesmo tipo de reação defensiva quando do grito de Portuga em *Barrela*, pois o movimento de autodefesa esboçado pelo Rato, ainda sonado, emula explicitamente o costume do interrogatório, proclamando-se inocente sem que haja qualquer acusação contra ele. Quando finalmente dá por si e percebe que quem está no barraco é um marginal, e não a polícia, a reação automática é de alívio, o que também dá um matiz cômico para a cena.

O alívio não se traduz por qualquer camaradagem entre eles, mas, ao contrário, pelo mesmo rosário de ofensas mútuas de prisioneiros que se aturam mal no mesmo espaço estreito: “bebe merda”, “merda tu dá

pra tua mãe”, “cala essa latrina”, “porco nojento”. A desqualificação mútua e o rebaixamento do outro constituem a base do sistema de comunicação entre os personagens trancafiados juntos numa situação mais que aflitiva, exasperada e violenta.

Como *Barrela, Oração* tem um bordão, mas, dessa vez, não é efetuado por uma fala, e sim por um gesto, que vale como um engenhoso conceito verbal a enquadrar a peça: o vasculhar desesperado de Rato entre as garrafas vazias em busca de alguma que ainda contenha um resto de bebida. O vazio reiterado delas amplifica a exasperação das agressões mútuas, que é especialmente fértil na área semântica da sexualidade — “piranha”, “corno manso”, “brocha” etc. —, assim como confirmam os sintomas da degradação social e física em que todos eles afundam: Rato está “chuí da cuca, dos peitos, escarrando sangue e tudo”; Dilma “fedê”, vive “jogada fora”, dá “dó” e “nojo”, espalha “chato”; Bereco tem “pinta de pé de chinelo”, que “não leva jeito de ser de nada”, o que nada tem a ver com uma acusação de marginalidade, mas sim, dentro da lógica da marginalidade, de fraqueza, covardia e, enfim, justamente de falta de autoridade como marginal.

Contra o estigma revelado de seu destino de “pé de chinelo”, Bereco afirma estar em posse de muito dinheiro, capaz de comprar-lhe o que quiser. Além disso, como revela Rato, Bereco tem grandeza atestada por estar “na lista dos homens” e porque “tá pedido”, isto é, o seu nome consta de alguma ordem de execução dessa força policial, que já agora revela seu caráter igualmente marginal: trata-se não da força do Estado a serviço da Justiça, mas de um grupo de extermínio a serviço de particulares, verossimilmente por algum assalto de que os comerciantes cobram vingança.

Seja como for, a afirmação da importância de Bereco guarda consigo sempre uma insuficiência de base, que não elimina a suspeita de Dilma: ele não tem para onde correr e precisa desesperadamente de um esconderijo que o salve. Dos três, a rigor, é o que tem a fraqueza mais contundente, porque se compõe associada a uma esperança de fuga daquela situação de cerco. Dilma não sente medo justamente porque não tem esperança, e Rato tem apenas a urgência da bebida, naquele momento, sem qualquer expectativa de futuro, sabendo ambos que o

tempo, para eles, está perdido de antemão — a rigor, perdido desde o nascimento na miséria, que não era início, mas condição, destino, fim de partida.

Sob suspeita

Quando Bereco impede Dilma de sair do barraco, por desconfiança de que ela aponte seu paradeiro aos policiais que o procuravam, Plínio Marcos puxa o fio mais visível da trama paranoica em que os três personagens se enroscam e se flagelam ao longo da peça. A discussão que travam, em torno de quem seria mais confiável para sair, apenas amplifica as suspeitas que alimentam entre si, especialmente dramatizada em torno da atuação de Rato como “cagueta” (que, aliás, já está aludida no apelido, típico de informantes). A ameaça diante da possibilidade de traição (“arranco a língua”), assim como a promessa cada vez maior de recompensa (“grana boa”), obviamente não resolve o conflito, antes o estimula até o paradoxo, pois a venalidade não pode garantir a confiança que ela mesma testemunha não existir.

Na cena, há outro paradoxo ainda mais exasperante do que esse. De fato, Bereco se dirigira, em fuga da polícia, justamente para o barraco de um alcagueta da polícia, com um plano ou esperança que se confunde com desespero: quer comprar o Rato para que negocie sua rendição, uma vez que, como informante, teria relações favoráveis com a força policial (seria “ponta dos homens”). A hipótese se revela irreal desde o início, seja pelo estado de paupérie em que se encontra Rato, seja pela menção especular que ele faz à apavorante história do Cheirinho, informante fuzilado pela polícia justamente por dar “cobertura” para um marginal — donde se percebe que, aqui, como em *Barrela*, a história lançada dentro da história participa da disputa por posição que os personagens travam entre si.

Nessa ciranda de medo, suspeita e, ao mesmo tempo, carência e necessidade de confiar, Dilma parece ter alguma vantagem em relação aos outros dois, justamente porque parece indiferente a qualquer fim, o dela ou o dos demais, e, desse modo, tanto estimula a desconfiança em relação a Rato — acusando-o de querer pegar o dinheiro e fugir, pois é incapaz de negociar com os policiais, dado que também ele não passa

de um “zé-ninguém” — como incentiva Bereco a enfrentar os policiais e, antes de procurar se esconder, tratar de cumprir o seu destino como bandido, realizando-o plenamente no âmbito do mal: “É assim que tem de ser. Foi ruim. Morre ruim. Nada de dar moleza”.

Ou seja, na perspectiva de Dilma, as suspeitas, a paranoia, apenas podem ser sustadas com a liquidação da esperança e a aceitação do mal que lhe coube fazer na vida. A vida de criminoso que não escolheu, uma vez que foi atirado nela pelas circunstâncias iníquas de nascimento, é a exata vida que tem de escolher voluntariamente para morrer validamente e escapar à condição miserável de “pé de chinelo”. A escolha deliberada da vida que não pode escolher não implica escapar daquela situação de impasse com a chance de mais vida, ou de outra vida, mas sim uma espécie de ganho moral da morte. A pacificação do estado frenético da desconfiança e da loucura que ela traz, entretanto, só é possível pelo gesto livre de “descontar as sacanagens que sempre fizeram pra nós”. Assim, enquanto miserável, seu único verdadeiro dever é “fazer miséria”.

A perspectiva apresentada por Dilma guarda alguma ressonância com a ideia aristocrática da vingança como gesto de afirmação do homem livre que combate o desdém ou a injustiça de que supõe ter sido vítima, e, nesse sentido, afirma um gesto de grandeza que escapa à condição do plebeu ou vilão que nada pode contra quem o oprime. Mas há uma diferença na forma moderna de aplicação dessa tópica antiga: na visão de Dilma, a vingança apenas se pode efetuar pela aceitação decidida e deliberada de uma condição criminosa. Nos termos de uma existência sem valor, a liberdade conquistada reside exclusivamente em fazer o mal e, ao fazê-lo, despedir-se finalmente de todo amor à vida, própria ou alheia.

O niilismo de Dilma parece curiosamente introduzir algum valor moral na existência, conquanto a declare impossível de ser vivida. A pensar assim, não é surpresa, mas fruto da mais perfeita lógica (embora sentida pelo público como surpreendente, pois é inevitável apiedar-se dos miseráveis e não levar a sério a sua capacidade de fazer mal), que seja Dilma a trair a confiança de Bereco, e que até mesmo ela possa tê-lo denunciado aos policiais, depois de ficar com seu dinheiro — uma

hipótese plausível, mas mantida irresolvida no texto, sem que seja possível comprovar jamais toda a extensão de sua traição.

Ao final, quando a luz se apaga, o *flash* no rosto de Bereco mostra-o ainda com uma “expressão torturada” (como Plínio escreveu na rubrica da peça), o que significa que foi consumada a morte previsível, mas também que não há qualquer redenção à vista: o “bom negócio” da morte quando a “vida é uma merda”, postulado por Dilma, é apenas outra face vazia da loucura. A afirmação de si (“eu sou mais eu”) pelo instrumento da força, no qual o revólver é o grande “trunfo”, nada conta, pois o destino é tecido e cumprido autonomamente, fora do alcance da vontade individual: “as coisas acontecem sem a gente poder miar”. Na condição de “pé de chinelo”, o crime ou o mal realizam-se não como transfiguração da condição, ou como valor moral, mas apenas como continuidade da insignificância da vida. No vocabulário final da peça, portanto, o nihilismo de Dilma é ainda uma ilusão de grandeza impossível, mesmo na morte. Resta apenas o varejo da violência determinada desde a origem intangível.

A mancha roxa (1988)

Trinta anos se passam entre *Barrela* e *A mancha roxa*, peça que retoma o tema da vida detrás das grades, desta vez num presídio feminino. A distância entre os textos, entretanto, não é aliviada pela proximidade temática. É certo que humilhação e ofensa mútuas comparecem também aqui; é certo que, mais uma vez, o corpo está no núcleo do conflito e da violência, mas as questões das peças são bastante distintas, como se verá a seguir.

Saltimbancos sacerdotes

No início do texto da peça, Plínio Marcos produz uma nota de agradecimento que é importante para compreender o registro simbólico em que ela se inscreve. Diz Plínio: “Essa gente que faz *A mancha roxa* chegar à cena está na trilha dos saltimbancos sacerdotes”.

De fato, quando fala em “saltimbancos”, Plínio supõe uma articulação entre a função teatral e alguma forma de nomadismo, especialmente

circense, que fundamenta uma inteira forma de vida — e não apenas uma profissão qualquer, baseada na remuneração do trabalho —, cuja ausência de fixação, tanto social como físico-espacial, desafia a institucionalização própria da vida burguesa. Ademais, tomada no interior das práticas da vida nômade, a representação artística compreende basicamente um método de “inquietação” do próximo, ou, caso se prefira, de desalojamento da situação confortável ou indiferente das pessoas entorpecidas por obrigações que as alienam de seus desejos e interesses pessoais e coletivos.

Assim compreendido no cerne da forma de vida do artista inconformado, o nomadismo é uma condição do sentido da peça, além de um efeito desejado do movimento (*movere*) a imprimir-se sobre as paixões do espectador, do qual Plínio Marcos não desiste, antes o trata como “próximo”. Quando o faz recorrendo a um termo marcante de uma área semântica teológico-bíblica, não admira que também pense na atividade artística como “sacerdócio”, isto é, ação que não se esgota em “pagamento material” e se associa com virtudes morais, como “coragem, desapego, sacrifício”, e também dignificação, “dura incumbência”, disposição de “luta”. Nesse ponto da carreira, ao postular que mover o próximo é a finalidade da sua arte, Plínio Marcos manifestamente entende o teatro como dotado de uma potência de transformação real, menos política que genericamente mística, por meio do qual os homens reencontram dentro de si o sentido e a destinação original de sua existência comum.

No quadro de abertura da peça afirma-se, portanto, a ideia conhecida, recorrente, de uma mística teatral, heroica e marginal, cujo sentido está em confronto e contradição com o *status quo* da vida burguesa contemporânea, marcada por relações comerciais alienantes e de baixa densidade espiritual. A prisão a ser encenada a partir desse ponto de vista, assim como o conflito desenvolvido em torno da tragédia da aids nos presídios, problemas gritantemente sociais e de saúde pública, são aqui, portanto, também objetos de um discurso menos direto, simbólico e espiritual, de que a missão do teatro é o grande assunto.

O que está nessa nota introdutória de Plínio se traduz já no primeiro quadro da peça pelos “murmúrios” da personagem Santa, a qual, ao

ler a Bíblia, efetua de fato uma espécie de exortação pastoral contra o divórcio entre palavras e ações, que arruína a verdade pregada por “escribas e fariseus”, estes que não seria equivocado interpretar, não apenas genericamente, como representantes respectivos da Igreja institucional católica (e potencialmente de todas as Igrejas oficiais) e dos intelectuais, especialmente acadêmicos, seja qual for seu viés político. A institucionalização da prática espiritual ou intelectual equivaleria, na direção de leitura ensejada pela nota inicial de Plínio, a uma verdadeira recusa do encargo mais próprio dela, a saber, a coerência e o compromisso vitais, que não excluem algum voto de pobreza que o teatro, mais que qualquer outra arte ou ofício, estaria obrigado a sustentar. Esse tom, um tanto heroico e devocional da nota, não deve ser esquecido na interpretação do horror representado na peça.

A mancha roxa como enigma

Após a leitura bíblica da Santa, outra personagem da cela, a Professora, entoia um canto que anuncia a “mancha roxa” como um efeito (“resultado”) dos “amores” e “pecados” das “mulheres roxas”. Desde que se pense, como é mesmo para se pensar, no contexto da aids, em que a “roxa” é uma doença (àquela época, fatal) transmissível por meio da droga e do sexo, e em que a promiscuidade da cela caracteriza uma situação de risco extremo, tudo parece claro no assunto da peça, o qual, potencialmente, poderia conjugar denúncia política e esforço pedagógico. E isso existe nela, é verdade. Apenas que, a tomar o texto atentamente, e considerando que, já em 1969, Plínio começou a redigi-lo, inicialmente com o título de *A noite das diabas*, e que, nesse período, ainda não há qualquer ideia pública de uma doença como a aids, percebe-se que há margem para uma interpretação dessa “mancha roxa” como doença ou perturbação física e psíquica que não se esgota na aids, embora nessa versão final de 1988 necessariamente a inclua.

Assim, a mancha roxa, no canto da Professora, é descrita como o “resultado” de uma vida de amores, pecados e desenganos de “mulheres roxas”. A coloração roxa, nesses termos, não parece advir exatamente ou necessariamente com a mancha, pois pode também ser entendida como atributo já presente nas mulheres cuja vida é constituída por amores, pecados e desenganos, como potencialmente pode ser a vida

de todas (“estamos todas roxas”), ainda que talvez a prostituta possa ser tomada como o tipo mais exemplar da categoria, o que se confirma com o sentido da cor roxa tal como aplicado, por exemplo, numa peça como *Querô*.

Ainda é preciso considerar que a noção vulgar da aids é confusa e não se restringe a uma questão de saúde: traz consigo uma perspectiva ignorante, temerosa e preconceituosa — que é a da maioria das pessoas e também a das detentas (tal como enunciada, por exemplo, pela Santa) —, associada a uma ideia de pecado, desdobrando-se ainda em conotações de sina, maldição, azar, castigo etc. De modo que, no texto da peça, a manifestação da mancha roxa tem qualquer coisa de estranha, não passível de redução ou equivalência total à aids. Ela permanece, em alguma medida, como fato misterioso: um fenômeno doloroso e mortal, associado inicialmente à existência estritamente feminina, o que é, óbvio, diferente da situação da aids.

Explicando melhor o que quero dizer: ao longo de todo o texto da peça, a “roxa” nunca é declarada com o nome de aids, ou de qualquer outra doença, mas se mostra como evento inexplicável de horror e loucura que acomete as mulheres, o que inclui aspectos físicos, mas também espirituais, nunca completamente diagnosticados, nunca sequer nomeados, mas constantemente amplificados pelo seu alto grau de contágio. A rigor, sem desqualificar a associação roxa-aids, a “mancha roxa” tem de ser entendida como uma catástrofe que se dissemina a partir das mulheres e entre mulheres e, apenas num segundo passo ou estágio, manifesta força de irradiação para o resto do mundo — o que, diga-se, é muito diferente da ideia inicial que havia dos grupos de risco da aids, basicamente constituída por homossexuais, usuários de drogas e hemofílicos. É verdade que as mulheres se drogam na cela, mas o acento parece recair, justamente por conta de o assunto ser tratado dentro de uma prisão feminina, mais dentro do próprio universo das mulheres que no da droga.

O jogral da contaminação

Em *A mancha roxa*, há também um bordão, repetido em diferentes momentos pelas presas, juntas ou em separado — “pelo sangue, pela

porra, pela merda” —, que acentua a ameaça da mancha pela sua natureza contagiosa. No seu jogral da contaminação, “sangue” (droga), “porra” (sexo), “merda” (miséria), há alguma semelhança com o bordão do Louco de *Barrela*, quando este repete, ao longo da peça, o seu lúbrico comando de “Enraba”. Entretanto, se, n’*A mancha*, o bordão é igualmente obsceno e repetido com a mesma espécie de automatismo paroxístico e ameaçador que há naquela peça, aqui ele se distingue pelo viés mais atônito e apavorado que imprime ao texto. O pavor com que as presas o repetem é tamanho, que, por vezes, é como se a doença lhes aparecesse não como uma ameaça externa, mas como o fruto de um sub-reptício mal interior, escondido nelas: como se o contágio se desse de dentro para fora, e as mulheres, para combatê-lo, se sentissem compelidas à confissão dos crimes cometidos (Linda matou uma rival; Santa matou o marido; Isa foi mula de traficante etc.). Num momento posterior do contágio, porém, a questão já não é sequer combatê-lo: sentem-se compelidas, ao contrário, a aliar-se a ele e a tornar-se instrumento e cúmplice da sua expansão universal. Não se trata mais de confessar crimes, mas de cerrar fileiras sob a sua bandeira assassina, tornar-se coautoras da devastação final: “Vamos empestear o mundo”. Ou seja, a partir de uma origem feminina, o mal da roxa parece fornecer um quadro clínico de anarquia vingativa e de política de terra arrasada.

Por vezes, como na interpretação da Professora, as manchas são como “flores roxas”, e, estas, por sua vez, são postas em analogia com as “chagas de Cristo”, de modo a providenciar-se a sua manifestação, ressignificada como martírio e expiação de uma culpa global. Outro aspecto extremado da expansão da mancha revela-se, por exemplo, na promessa de Linda a Isa de que a matará quando estiver “bem roxa”, semelhante à de quem promete praticar a eutanásia, antes do advento de males piores ou mais insuportáveis. Essa forma estranha de falar da doença pela cor, como que mantendo oculto um nome maldito, e referindo-a por gradações, como se pudesse ser mais roxa, menos roxa, bem roxa, gera um ambiente generalizado de suspeita, apreensão, frenesi e pânico. No limite desse frenesi, as mulheres se comportam como bruxas que descobrem e exaltam seus poderes num sabá, regado a sexo e sangue. Assim, a compará-la com *Barrela*, cuja ação

é econômica, explosiva e brutalista, *A mancha* é prolixa, exacerbada e, mais que isso, assombrada, o que leva a peça a um patamar gótico em seus excessos de horror e erotismo.

Pornográfico & kitsch

Se, desde o início de sua produção teatral, Plínio desconheceu os limites do que era considerado decoroso ou não mostrar no palco, transferindo para lá uma violência física e verbal nunca igualada na dramaturgia brasileira, em *A mancha roxa* algo semelhante acontece, mas não apenas no emprego de calão como na exibição de nudez e de práticas sexuais, em cenas cujo conteúdo potencialmente pornográfico não convém minimizar. A certa altura, por exemplo, a Doutor arranca a blusa de Isa para expor as suas manchas e lhe “saltam os seios” — expressão com evidente intenção erótica; Linda, negando a existência das manchas, redescreve-as como simples marcas de um “chupão” (“a teta fica roxa de ser chupada”). A nudez, nesta como em várias outras cenas, somada ao vocabulário chulo e sexista, aproxima-se do gráfico e explícito, vale dizer, do pornográfico.

O próprio bordão do contágio (“pelo sangue, pela porra, pela merda”), a certa altura, é repetido junto por Tita, Professora e Doutor, como num transe sabático. Na luta furiosa entre Linda e Doutor, “explode música alucinada”; Isa dança nua no meio do palco, estabelecendo-se o que Plínio pretende ser um “balé coreografado” em plena confusão da cela. A insinuação erótica se realiza, em verdadeiro paroxismo orgíaco: Linda aplica a droga em Isa e depois, com a mesma agulha, injeta em si mesma; fazem sexo (“beijar, chupar, bolinar, roçar”), enquanto Professora, Tita e Doutor se dão um abraço em que “há algo de sexo misturado com pavor”. A Santa, igualmente excitada, vai às grades, grita, bate canecas junto com as três, enquanto Isa e Linda “rolam pelo chão”. O conjunto todo é excessivo, lúbrico e mórbido, e será difícil evitar o exagero vicário do *kitsch* numa montagem mais fiel da peça.

Com a entrada em cena de “Grelão”, a guarda feminina, que é também cafetina das prisioneiras, ao erótico sobrevém o venal, pois ela percebe no desespero da contaminação a chance de lucrar com a miséria,

cobrando para tirar a Santa da cela, e introduzindo o que faltava na cena, o comércio e a precificação da miséria, para completar seu viés pornográfico. Daí em diante, toda a cena é exploração explícita da pornografia: Tita tira a roupa; todas ficam nuas e se examinam; Linda diz estar com “tesão pela febre”; a Professora, como um Cristo vingador, exorta-as a vingarem-se da gente através da “boceta da mulher amada”; em transe, “enfiam a cara de Santa na boceta de Isa”. Ao final, todas nuas dançam, “sensuais ao máximo”, “com tesão”, vão à boca de cena, “mostram a língua pornograficamente, esfregam a boceta”; oferecem serviços sexuais: “Eu chupo. Dou cu”; e seguem assim até o fim, “repetindo sandices sexuais”, sempre sob a luz roxa. A contaminação pornográfica acompanha e amplifica o percurso do contágio.

Nem é preciso dizer que não há nada próximo disso nas cenas mais explícitas de *Barrela*, a começar pelo fato de que, no momento da curra, “a luz se apaga” para apenas se acender novamente depois que o ato foi consumado e todos os corpos já se encontram distantes e desinteressados. Em *Barrela*, o desfecho apenas cuida de acentuar o incômodo diante de uma sucessão de ações que são sempre brutalmente injustas no sofrimento palpável que expõem; n’*A mancha*, não é impossível imaginar uma montagem em que o público se excite com o que vê acontecer no palco, pois as falas e indicações do autor conduzem necessariamente à produção de imagens de excitação das atrizes em cena. Por mais brutalista que seja o texto de *A mancha roxa*, sua destinação última é muito diversa da que se encontra em *Barrela*: o niilismo que consome a primeira aqui postula igualmente um horror transformador, alucinado, sexualizado e heterodoxo.

É possível dizer, talvez, que qualquer coisa do cinema da Boca do Lixo paulista insinua-se aqui, quando sexo, nudez, violência, algum espiritismo, *nonsense*, crítica social e pronunciamentos políticos confusos e anárquicos produzem um território que, em momentos mais inspirados, guarda analogia com uma *città dolente* infernal, povoada de gritos e sussurros, onde o crime, a droga e a incontinência sexual se torna *res quasi sacra*. No limite, a mistura de satanismo feminino, sexo frenético e morbidez doentia dá à peça um temperamento febril

e reles, ordinário, espécie de gótico *trash*, com preocupações sociais nunca maiores do que o mergulho na irracionalidade excitada do mundo marginal e antiburguês.

A BARRELA

PEÇA EM UM ATO

Escrita em 1958, a peça estreou em 1º de novembro de 1959, em Santos. Após ficar proibida pela Censura Federal por 21 anos, foi reescrita pelo autor e reestreado em 1980, em São Paulo, com montagem de O Bando.

Personagens

PORTUGA; BERECO; BAHIA;
TIRICA; FUMAÇA; LOUCO;
GAROTO; GUARDAS; CARCEREIRO

Cenário

Um xadrez onde são amontoados os presos que aguardam julgamento.

Ao abrir o pano, todos dormem. De repente, Portuga desperta de um pesadelo.

PORTUGA Não! Não! Não!

Todos acordam sobressaltados. Bereco pula de seu beliche para o meio da cela. Os outros, de pé, ficam em posição de defesa. Somente Portuga fica sentado, olhando assustado para os outros.

BERECO Que puta zorra foi essa?

BAHIA Foi esse Portuga de merda de novo.

TIRICA Quando é que vai aprender a dormir sem fazer zoeira?

PORTUGA Foi pesadelo.

BAHIA E o que é que a gente tem com isso?

PORTUGA Desculpa.

FUMAÇA Agora não adianta pedir arreglo. Já acordou meio mundo.

PORTUGA Não fiz por querer.

TIRICA Disso a gente sabe. Se tu tivesse a cara de pau de cortar a onda de sono que a gente engatou, ia levar tanta pancada que, quando a gente te largasse, tu ia estar um mingau.

BERECO Por querer ou não, esse filho da puta me fez perder o sono. Desgraçado, vou te aprontar uma sacanagem que você vai parar na solitária. Lá não enche o saco de puto nenhum.

PORTUGA Poxa, Bereco. Livra a minha cara.

- BERECO Livra a sua cara, uma porra! Vou te aprontar. E se ciscar, já sabe: te arrebento de porrada.
- FUMAÇA Tá certo assim. A moçada custa pra se apagar. Quando consegue, aí o sabido faz barulho e acorda a corriola. É o fim da picada. Tem que pegar uma gelada pra tomar um chá de semacol.
- TIRICA Se eu fosse o xerife dessa merda, já viu. Dava o castigo agora mesmo. Não ia ser mole.
- LOUCO Enraba ele! Enraba!
- Todos riem. Portuga fica bravo.*
- PORTUGA Fecha essa latrina, seu filho da puta!
- BAHIA Tá aí. O Louco deu uma ideia legal.
- FUMAÇA Boa, Louco.
- LOUCO Enraba, enraba!
- PORTUGA Mas que é? Vai parar com essa onda ou vou ter que te dar uma pancada na moleira?
- TIRICA O Louco está por dentro. Tu acordou meio mundo, agora vai servir de esparro.
- PORTUGA Corta essa.
- BAHIA Não. O Louco até que é legal.
- PORTUGA Me esquece!
- LOUCO Enraba, enraba!

PORTUGA Vou te arrebentar, Louco de merda!

BAHIA Não vai arrebentar ninguém.

PORTUGA Vocês estão me estranhando?

TIRICA Vamos te enrubar.

PORTUGA Vão gozar a cara da puta que os pariu.

FUMAÇA Ai, como ela está nervosinha.

PORTUGA É melhor parar com esse sarro.

BAHIA Que sarro, meu bem? Ainda nem te agarramos.

PORTUGA Ai, meu cacete.

FUMAÇA Vai entrar em vara, boneca!

PORTUGA Eu azaro um. Estou avisando.

BAHIA Vai bancar o macho?

Bahia passa a mão no traseiro do Portuga, que se esquiva. Fica de costas para Tirica, que lhe dá uma chinchada.

TIRICA Oi, rabão!

Portuga pula longe.

FUMAÇA (passando a mão em Portuga) Minha vez.

Portuga fica nervoso, vira-se rápido e ameaça dar um soco em Fumaça.

BAHIA *(chinchando Portuga)* Vou me tratar.

PORTUGA Que é isso, gente? Estão me estranhando?

TIRICA Vai ser boi de bico. Não tem por onde.

LOUCO Enraba, enraba!

PORTUGA Sai dessa dança, senão te mato.

FUMAÇA Não vai matar ninguém.

TIRICA Vamos te passar nas armas.

LOUCO Enraba, enraba!

BAHIA Sem vaselina.

LOUCO Enraba, enraba!

BAHIA Campana o bruto, moçada!

TIRICA A hora é essa.

PORTUGA Me deixa! Me deixa!

Todos começam a cercar Portuga e a passar a mão nele. Portuga pula de um lado para outro. Está apavorado.

LOUCO Enraba, enraba!

TODOS Enraba, enraba!

Bereco, que estava encostado na cama, só espiando o lance, vai ficando invocado, até não aguentar mais. Então, com fúria, ganha o meio da cela e empurra Portuga para o canto, encarando os outros.

BERECO Chega de gronga. Chega, tá bom? (*Todos param de rir.*) Vocês me dão nojo. (*Cospe no chão.*) Me dão nojo. São todos uns filhos da puta. Uns merda. Mas ou vocês entram na minha, ou vai ter lenha. Que preferem? (*pausa*) Podem escolher. Tem briga pra todos aqui. (*pausa*) Nojentos! Ninguém é de porra nenhuma. São doidos por um enxame. Tá bom, só que tem um porém — se quiserem zoeira, vai ter. Boto pra quebrar. Estão avisados.

TIRICA Era só gozação.

BERECO Vai gozar a cona da mãe. Aqui quero sossego, tá?

BAHIA Tá certo. Você que manda. É o xerife.

FUMAÇA Falou, tá falado.

TIRICA Poxa, Bereco. Segura as pontas. Ninguém estava a fim de te azucrinar.

BERECO Vai se espiantando, então.

Cada um vai indo para o seu canto.

Porra, enquanto não acerto o passo de um, não dão folga.

Portuga aproxima-se de Bereco.

PORTUGA Obrigado, Bereco.

BERECO Desencarna, tu também.

Bereco empurra Portuga, que sai, humilhado. Todos riem.

Qual é a graça?

TIRICA Nada.

- BERECO Tá se abrindo por quê, então?
- FUMAÇA É do Portuga. É loque. Trouxa pacas.
- BERECO Você é malandro?
- FUMAÇA Eu? Eu, não. Estou em cana toda hora. Que vivaldice é essa? Malandro é o Tirica. Lanceiro, tal e coisa.
- TIRICA Quem? Eu? Sou o maior papagaio enfeitado, maruja, só entro em fria.
- BERECO E tu, Bahia? Tem malandragem?
- BAHIA Que nada, meu bom. Sou de coisa nenhuma. Vim parar aqui por engano.
- BERECO Tá bom. Todos cavalos. Mas gostam de fazer embaixada pra cima dos outros.
- BAHIA Pra passar o tempo.
- FUMAÇA Claro. Se a gente não tira um barato, não dá pedal.
- BAHIA Dormir é letra. Mas, cada vez que a gente se apaga, o Portuga acorda a gente. E daí? Você dá força pra ele, né? A gente não pode fazer ele se tocar que está por fora. Então, temos que arranjar uma batota qualquer, pra levar pra frente.
- PORTUGA Vocês são ondeiros mesmo. Eu não tenho nada com isso.
- TIRICA Você, não. Poxa, quem falou que a culpa é tua? Quem? A culpa é do fantasma da tua mulher, que vive te assombrando. Ela que tem culpa. Não tem nada que vir aí pegar no teu pé.
- PORTUGA Isso é... é remorso.

TIRICA *(com desprezo)* Conversa, cutruco. Ela te corneava com Deus e o mundo. Despachou ela e tá certo. Não tem nada que se aporrinhar e encher os bagulhos dos outros.

BAHIA Agora, se quiser curtir dor de corno, pode. Mas baixinho, que ninguém está aqui para te aguentar.

PORTUGA Pensa que eu sonho com ela porque gosto?

BAHIA Não penso nada. Só sei que o Bereco também tem morte no lombo e não faz zoeira quando dorme.

PORTUGA Ele é ele, eu sou eu.

TIRICA Porra, e daí?

PORTUGA Quero dizer que cada um tem seu jeito.

TIRICA Claro que o Bereco é o xerife. Cara pra frente. E tu é um bosta. Corno manso e tudo.

PORTUGA Se eu fosse corno manso, eu não apagava aquela vaca.

TIRICA Apagou sem querer. Sempre foi cavalo. Corno satisfeito. Tá na cara, teu nome podia ser Cornélio.

Todos riem.

PORTUGA Cornélio é a mãe!

TIRICA Não mete a mãe nisso.

PORTUGA Então não me torra.

TIRICA Que tu quer? Corno só pode ser esparro.

- PORTUGA Sei. Agora, se dou tua ficha, já viu quem vai ficar de pele de tambor.
- TIRICA Eu nunca fui corno.
- PORTUGA Foi pior.
- BAHIA Opa! Opa! Racha essa com a gente.
- FUMAÇA Entrega o Tirica pra nós.
- PORTUGA Deixa pra lá. Ele sabe onde toquei.
- TIRICA Sei de nada, não.
- PORTUGA Sabe, sabe sim.
- BAHIA Dá o serviço, Portuga.
- PORTUGA Pra quê? Não vou sujar a barra do rapaz.
- TIRICA Rapaz, o cacete! Tenho mil anos de putaria.
- PORTUGA Engodo, Tirica. Mas não gruda. Perto de mim, não. Perto de mim tu é um Zé Mané.
- BERECO *(que já está deitado)* Esse papo está ficando esticado. Estou querendo dormir.
- BAHIA Segura as pontas aí. Vamos levar de leve. *(pausa)* Vai, Portuga, entrega o Tirica.
- PORTUGA Pra quê? Não disse nada.
- FUMAÇA Abre o jogo de uma vez.

- TIRICA Que jogo, compadre? Ele está deschavando. Não se flagrou de primeira? É só a gente tocar no negócio de corno, ele pula fora. Daí começa a dar voltas.
- PORTUGA Se cuida. Me trata com cuidado, eu posso contar tua história. Tu sabe que tem. Daí não vai gostar.
- TIRICA Mas que história? Manjo essa linguagem.
- PORTUGA História triste a dele, meu povo. E eu estou por dentro. Uma negrice que vou te contar.
- BAHIA Porra, então conta logo de uma vez.
- PORTUGA Pede pra ele. Ele sabe melhor que eu.
- FUMAÇA Ele esqueceu. Conta você.
- PORTUGA Pode contar?
- TIRICA Sei lá. Não tenho história nenhuma.
- PORTUGA Aquela lá que te aprontaram no reformatório.
- TIRICA (*Não gosta.*) Tu sabe de porra nenhuma. Quando puxei aquela, sabe onde tu andava? Tu andava espiando buraco de fechadura, pra ver com quem a tua mulher, aquela galinha sem calça, te passava pra trás.
- PORTUGA Tá bem, malandro. Você pediu.
- FUMAÇA Mete ficha logo.
- PORTUGA Outro dia fui apanhar sol lá no pátio. E o Morcego me deu a dica. Só não escutou quem não quis.

- TIRICA Que Morcego?
- PORTUGA Aquele do xadrez 3.
- TIRICA Não manjo Morcego nenhum.
- PORTUGA Tu não se lembra? Ele puxou uma junto com você, lá no reformatório.
- TIRICA Lá não tinha porra nenhuma de Morcego.
- PORTUGA Tinha, e tu sabe que tinha. Sabe bem. Ele até disse que outro dia tu se encarou com ele, no pátio, e fingiu que não viu.
- TIRICA Mas que Morcego, que nada!
- PORTUGA Tá bom. Deixa andar que tu já lembra dele.
- BAHIA Vai em frente. Já estou sentindo o cheiro, mas quero escutar o plá desse Morcego.
- FUMAÇA Já vi tudo.
- PORTUGA Então se manca. O tal de Morcego era o fanchona lá no reformatório. E passou aí uns e outros na cara.
- TIRICA Tu é doido.
- FUMAÇA Xi, essa é da pesada.
- BAHIA Essa é pra entortar mesmo.
- TIRICA Esse filho da puta tá sacaneando. Não tem Morcego, porra! Tá na cara que esse corno quer me entrutar.
- PORTUGA Não tem Morcego? Ele falou que prova no teu focinho. Tá bom? Ele prova.

- TIRICA Manda ele vir.
- FUMAÇA Amanhã no pátio a gente pergunta.
- BAHIA Mas eu aposto no Morcego.
- PORTUGA O cara jura que se serviu.
- FUMAÇA E deve ser. Que tu acha? Alguém ia inventar um troço desses?
- BAHIA É. Sou Morcego nesse lance. O Tirica nunca me enganou.
- TIRICA Vai se danar. A gente vai provar. Se o cara tirar o loló da seringa, eu te apago, português corno de merda.
- PORTUGA E se for papo-firme?
- TIRICA É mentira.
- PORTUGA Mas se for verdade?
- TIRICA Eu apago ele.
- PORTUGA Não! Poxa, apaga, não!
- BAHIA Se for firmeza, tu tem que dar pra nós.
- FUMAÇA Assim é que é. Pombas! Tamos aqui. Mesmo xadrez, vamos cobrir a bichinha.
- TIRICA Bichinha, o rabo da mãe!
- FUMAÇA Vai dar? Tem que dar.
- TIRICA Aqui pra vocês. (*Mostra o próprio saco.*)

FUMAÇA Tá combinado. Se o Morcego, fanchonão de pivete de reformatório, disser que comeu, não tem por onde. Vai entrar em vara.

TIRICA Eu ferro esse merda.

BAHIA Vai dar uma chave de rabo nele?

Todos riem.

FUMAÇA Mas diz pra nós: como é que saiu o papo do passado do bichinha?

PORTUGA À toa. A conversa era de quem traçava quem. Sabe como é, né? A moçada estava na boa. Tudo jacareizando no sol. A vida é mansa. Não tem trabuco nem nada. A gente leva no macio, só coçando o saco. Tem que puxar assunto. Daí, saiu esse. E eu carimbei fácil: “Lá no meu xadrez, a gente só vai de mão. O mais maromba sabe se escorar. Cada um tem sua embaixada. É broca e tal. Mas é sem remédio. Não tem boi de bico lá”. Daí foi que o Morcego jogou areia. Entrou de fininho, como quem joga verde para colher maduro. Tacou essa: “Que é isso, meu? Vai engomar pra quê? Vocês lá são de come-quieto”. E eu cortando o bedelho do cara. Daí ele azedou. Ficou ruim pra mim. O Morcego entrou de sola: “Pra cima de mim, não! Me flagro no carteadado de vocês. Pelo menos um lá é boneca, que eu sei”. Eu pulei, jurei, disse que botaria a mão no fogo por qualquer um daqui. Mas ele quebrou a minha com essa: “E o Tirica? É comida de quem?”.

Pausa. Tirica está fervendo de raiva. Todos metem um risinho sacana na cara e tiram ele na pinta.

FUMAÇA Tinha muito nego escutando?

PORTUGA Tava assim. (*Faz gesto de “muitos” com a mão.*)

- BAHIA Então vai ser um cocô na cueca do Tirica.
- TIRICA Eu mato esse filho da puta.
- PORTUGA Ele lá. Eu não tenho nada com isso. Só estou vendendo o peixe pelo preço que comprei.
- BAHIA Deixa ela falar. Bichana não morde ninguém. Conta o fim.
- PORTUGA Bom, daí o Morcego me entortou. Quis calçar o rapazinho aí, né? Mas o Morcego estava com o trunfo. Foi logo mandando bala: “Esse eu já estraçalhei. Foi lá no reformatório. Era comida do gango todo”.
- FUMAÇA Puta merda, a cadeia inteira já está sabendo.
- PORTUGA Claro. Tinha uma pilha de gente escutando.
- BAHIA A menininha com um nome do cacete e escondendo o leite pros amigos. Papelão!
- FUMAÇA Que boneca escamosa é essa!
- TIRICA Boneca é a xota da mãe!
- BAHIA Ai! Ai! Em vez de ficar cheio de bronca, devia servir os teus cupinchas daqui.
- PORTUGA Pois é. Com um veadinho aí mesmo e nós aqui no ora-veja.
- TIRICA Isso é mentira. Isso é pura mentira.
- PORTUGA O cara que falou.
- TIRICA Esse Morcego é um sacana. Mas vou meter a colher entre as costelas do miserável. Ele não perde por esperar. E tu também

ganha o teu, Portuga, corno de merda. Nada como um dia atrás do outro.

PORTUGA Veado pode vir a hora que quiser. Tiro de letra.

TIRICA Então dorme. Te ferro antes do teu fantasma vir te pegar. Juro por essa luz que me ilumina. Vou te apagar.

BAHIA (*passando a mão no rosto de Tirica*) Não fica bronqueada não, menininha.

TIRICA Vai te danar!

BAHIA Vai bancar homem pra cima de mim?

TIRICA Não me enche o saco. Isso é tudo mentira.

PORTUGA Se é mentira, vai falar com o Morcego. Ele que te caguetou.

BAHIA Não precisa falar. Eu boto fé na história. O Morcego não ia inventar uma dessa. Poxa! Se o malandro chega e bate que, tal e coisa, um cara lá no reformatório andava ali, blá-blá-blá, vá lá. A gente desconfia. Dá um voo pra ver se rende, mas devagar, bem devagarinho, que pode ser xaveco. Presepada brava, pra dois se acabarem na maior pauleira da paróquia. Agora, se o maruja vem e conta que foi ele mesmo, dá o plá com: eu tive ali, eu me tratei, eu mastiguei esse rango, me servi, eu papei, eu, não outro. Aí é barbada. É porque é mesmo. Não é balão pra entrutar ninguém. Não tem por onde. Papou mesmo.

Pausa. Todos encaram Tirica, que está cada vez com mais raiva.

FUMAÇA (*para Tirica*) Que me diz?

Pausa.

BAHIA Foi ou não foi?

Pausa.

TIRICA E daí?

Pausa.

FUMAÇA Deu ou não deu?

TIRICA Mas que deu? Deu o quê?

BAHIA O botão.

FUMAÇA Deu?

TIRICA E se desse? É meu. Dou pra quem eu quero.

PORTUGA Então deu?

TIRICA Dei. E daí? Que tu tem com isso?

PORTUGA Nada. Só que acho que os amigos também são filhos de Deus.

TIRICA Vai à merda! Amigos... Amigos, a puta que pariu!

BAHIA Deixa ela em paz, Portuga. Deixa pra mim. (*pausa*) Como foi o lance com o Morcego, hein, bonequinha?

FUMAÇA Tu achou ele bonito? Aí se rendeu?

TIRICA Vai tomar no teu rabo! Não sou de achar marmanjo bonito.

PORTUGA Então conta.

TIRICA Sei de nada, vai à merda! Vai à puta que te pariu! Vai te danar!

Pausa.

BAHIA (bem sacana) Conta. (pausa) Vai, conta.

TIRICA Quer saber? Taí: dei. Dei, sim. Tá bom? Tá contente? Que vai fazer? Tirar um sarro comigo? Aqui, que vocês são machos de me pegarem, aqui! Eu mato o primeiro que se fizer de besta pro meu lado. Já vou escorar dois. Esse fresco do Portuga vai hoje mesmo, é só ele pegar no sono, não acorda mais. Depois, vai o Morcego, só que não vai morrer logo. Tem que sentir dor. Tem que se danar, pra se flagrar que os outros também são gente. E não custa mandar mais um pro beleléu. Tá bom?

BAHIA Pra quem senta em touceira, até que está roncando grosso.

TIRICA Não dei por gosto, não. Eu era pivete. Tá? Dei. Mas tem um negócio: não gostei.

FUMAÇA Do bafo na nuca?

TIRICA Pois é.

BAHIA Então deixa pra mim, eu não sou de bufar.

TIRICA Isso foi há muito tempo, meu bom. Eu era um puta de um cagataco desse tamanho. Não tinha ninguém pra me valer. Pai de merda, mãe de merda. Tudo bosta. Numa dessa, tava aí no virador. Me botaram a mão. Fui em galera. E daí? Tem muito malandro guardado. Eu era um carinha à toa. Tava por fora dos macetes e os cambaus. Entrei sem milongas. E os papacus estavam tudo lá, nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer. Os mandarins não deixavam. Não deixam, não. Nem a mim, nem cara que tem mais briga que eu. Os mandarins são uma batota pesada, maruja. Tu mais tu e mais tu não iam escorar eles. Vinha o rancho, já viu, eles encostavam como quem não quer nada

e tchau. Viravam tua marmitta. E daí? E tu? Ia reclamar pra quem? Quem nasce cagado de arara não tem que chiar. É aguentar como pode. E foi o que eu fiz. Mas a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E toda a corriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na fisga. Aí, compadre, é que está o X. Tá aí mesmo. Ou tu dá, ou desce pro inferno pintado de verde e amarelo. Tá bom?

Pausa.

FUMAÇA Aí o Morcego te abotoou.

TIRICA Foi. Mas tem volta. E eu embarco ele loguinho numa canoa furada, pode crer. Agora, vou te dar um plá. Eu dei em pequeno. Eu não gostei, não gostei mesmo. Agora tem um barato: quem não deu de pequeno vai dar depois de grande. E aí é broca, depois de grande acostuma.

PORTUGA Em mim essa não cola. Veado é sempre veado.

TIRICA Veado é você, Portuga corno.

FUMAÇA Ai, que lindo. Um veadinho bravinho.

TIRICA *(vai ficando histérico)* Porco, nojento!

BAHIA Não mexe com a menininha.

FUMAÇA Ai, ai! Como ela é dengosa.

TIRICA Só quero ver um puto daqui dormir.

PORTUGA Acorda o Louco. Ele vai querer ver a gente enrabar a bonequinha.

Fumaça acorda o Louco.

FUMAÇA Ei, Louco! Tem carne fresca aí. Ei, Louco! Vamos enrabar um.

LOUCO (*acordando*) Enraba, enraba!

Todos riem.

FUMAÇA É esse aí, Louco.

BAHIA Pega ele, Louco.

LOUCO (*Aproxima-se de Tirica.*) Enraba, enraba!

Todos riem. Tirica dá uma porrada violenta no Louco e o joga longe.

FUMAÇA Nossa!

Tirica começa a chorar de raiva. Tem uma crise de nervos.

TIRICA Me esquece! Seus filhos da puta! Putos de merda! Sai de mim, seu corno!

Todos gozam Tirica.

TODOS Ai, ai! Bicha chorona! Florzinha do pápi! Está com saudade do Morcego? Vem cá, neguinha! Eu agrado ela. Ai! ai!

Tirica fica cada vez mais nervoso. No auge da fúria, atira-se sobre Portuga. Os dois agarram-se em luta violentíssima, luta de vida ou morte. Os outros torcem.

Dá-lhe! Aperta o saco dele! Morde o céu da boca. Agora, Portuga!

Portuga vai levando vantagem, derruba Tirica e começa a estrangulá-lo. Bereco, que até então estava dormindo, acorda, vê a briga, pula do seu beliche e dá um pé no peito de Portuga, atirando-o longe.

BERECO Seus filhos da puta! Não me deixam dormir!

PORTUGA Ele que começou.

BERECO Não quero saber quem começou. Quero saber que quero dormir. E pra dormir preciso de sossego. E se alguém me perturbar, vai ser enrabado.

LOUCO Enraba, Bereco! Enraba mesmo! Eu estou tesudo, deixa eu enraba um? Deixa?

BERECO (*rindo*) Se tu não abrir o olho, quem entra em vara é você.

LOUCO (*apavorado*) Eu, não! Eu, não! Bereco, eu não! Eu estou sempre sujo de merda.

Todos riem.

BERECO Filho da puta! Nessa hora ele não é louco. Te manjo, vagabundo! Mas sei como te ferrar. Sabe como? Te enrabo com um cabo de vassoura.

LOUCO Não, Bereco. Não!

TODOS Enraba, enraba!

LOUCO Não! Não! Não!

BERECO Não, é? Então me apronta. Se faz de louco que tu vê. Te apronto uma que te arreberto as pregas do rabo. Com bosta e tudo.

LOUCO Não!

BERECO Então dorme de uma vez. Anda.

O Louco, apavorado, senta-se num canto e se debruça sobre os joelhos. Todos ficam olhando com cara de gozação. Depois de algum tempo, o Louco levanta a cabeça pra olhar. Quando dá de cara com Bereco, deita-se depressa. Todos riem.

Dorme aí, seu putto louco. Dorme. Se levantar a cabeça, a gente te enraba. (pausa) Não está dormindo porra nenhuma.

LOUCO Estou, sim.

Todos riem.

BERECO Não tá roncando. Quem não ronca não dorme.

O Louco começa a roncar. Todos riem.

Agora dormiu. Se acordar, já sabe. Agora, vocês, seus putos de merda! Vai! Cada um num canto.

FUMAÇA Como é, xerife? Vamos queimar um fumo?

BERECO Já não queimou um hoje?

FUMAÇA Já, mas fumo nunca é demais.

BERECO Pois é. Que dia é hoje?

PORTUGA Terça.

BERECO A visita é quinta. Quantos tem?

FUMAÇA Dois.

BERECO Um pra amanhã, um pra depois.

FUMAÇA Quinta minha mina traz mais, pombas.

BERECO Sei. Mas vai ser como sempre.

PORTUGA Poxa, sem fumo na cuca vai ser duro se apagar.

TIRICA Foi esse veado mesmo que acordou a gente. Agora vem com esse papo.

BAHIA Com o serviço que ele deu, livrou a cara. Até que foi bom acordar a gente.

TIRICA Foi. Só que, se ele dormir, não acorda mais. Juro por Deus.

BERECO Deixa de bafo, moço. Tu não é ninguém. Vai bancar bravo pra quê? Tomou o teu e chega pra ti. Tá queimado, dorme e esquece.

TIRICA Essa eu não esqueço, não.

BERECO Qual foi o parangolé?

BAHIA Foi legal. O Portuga adivinhou o passado triste aí do Tirica. O cara foi menina no reformatório.

TIRICA Corta essa conversa.

BAHIA Agora ele vai fazer a felicidade da gente.

BERECO Não quero veadagem aqui, não! Tenho nojo de puto. Já vou avisando. Vê lá, hein, Tirica! Se virar a mão aqui, te mato de pancada.

Todos riem.

- TIRICA Poxa, xerife! Que é isso? Eu sou mais eu.
- BERECO Sei lá. Aqui não quero fresco.
- PORTUGA Mas agora que a gente ia jogar na porrinha quem é que estraçalhava a menina na frente da gente, tu aterra a nossa?
- BERECO Papacu pra mim é puto também. Tu é puto? Tu é?
- PORTUGA Eu, não.
- BERECO Então não se aproxima dele, não. Senão, ganha o teu. Tá?
- FUMAÇA Aqui parece colégio de freira. O xerife é santo.
- BERECO E tu não gosta?
- FUMAÇA Eu acho bom pacas. A gente só pode coçar o saco, mais nada. Legal. Poxa, legal pra chuchu.
- BERECO Quem não estiver contente pode cair fora.
- BAHIA Pede pra eles me soltarem. Vou amanhã mesmo.
- FUMAÇA Amanhã eu falo com o diretor. Se ele deixar, vai todo mundo.
- BAHIA Mas ele não deixa, ele gosta da gente pacas. Não vai querer ficar na saudade.
- BERECO Então, quem não estiver contente se forniche.
- PORTUGA Ou sai no braço.
- BERECO Vai querer? (*Empurra Portuga longe.*) Vai querer? (*Dá-lhe uma porrada.*)
- PORTUGA Só falei. Não sou de briga.

BERECO Aqui o cão sou eu. Quem não fizer o que eu mandar se estrepa. A não ser que tenha mais briga que eu. Mas corto o saco se alguém daqui me escora. *(pausa)* Então é como digo. Não quero putaria nessa joça. Maconha só roda quando eu deixar. Assim que é. *(pausa)* Agora, vamos puxar o ronco. E se tiver algum azar vai ser uma merda.

Todos se acomodam nos seus cantos.

Se pego um veado aqui, esmago o desgraçado. Tenho nojo de veado. Um nojo do cacete. Raça nojenta.

Todos estão em silêncio.

FUMAÇA Vai fechar as butucas, Portuga?

PORTUGA O xerife mandou.

FUMAÇA Olha que o Tirica te jurou.

PORTUGA Não bota lenha na fogueira.

FUMAÇA Só avisei.

PORTUGA Sei me cuidar.

FUMAÇA Então melhor pra ti.

BAHIA Vai deixar o papo barato, Tirica?

TIRICA Eu sei de mim.

BAHIA Tem que saber do Portuga. Ele sujou tua barra.

TIRICA Já está jurado.

BAHIA Vê lá. Se não confirma, se dana. Não vai fazer nome de homem nunca mais.

TIRICA É só ele fechar a janela.

Pausa.

FUMAÇA Eu acho que tu não acorda mais, Portuga.

PORTUGA Mas que zorra!

FUMAÇA Quem avisa amigo é.

Pausa. Tirica tira uma colher do bolso e começa a afiar o cabo no chão. Reina grande silêncio. Bahia, Fumaça e Bereco parecem dormir. Portuga, ao escutar o barulho, levanta a cabeça. Vê o que Tirica está fazendo, assusta-se. Os dois se encaram. Existe grande tensão entre os dois.

PORTUGA É pra mim?

TIRICA Não. Dorme... Amanhã... se tu acordar, tu vê.

PORTUGA Tu sabe o que vai fazer.

TIRICA Sei. Pode se apagar. (*pausa*)

PORTUGA Você tem que dormir.

TIRICA Quando estou com bronca, fico ligado.

Pausa. Portuga está quase pegando no sono. Tirica continua afiando o cabo da colher. Portuga faz esforço para continuar acordado.

(Canta baixinho.) Nana, nenê, que a cuca vem pegar...

Tirica continua afiando a colher. Portuga levanta-se de repente.

TIRICA *(pondo-se rapidamente de pé)* Não vem, não.

PORTUGA Que é? Não posso ficar em pé?

TIRICA O xerife mandou dormir.

PORTUGA Então por que você não dorme?

TIRICA Estou na paquera.

PORTUGA Vai perder seu tempo.

TIRICA Alguém tem que se render. E não vou ser eu. Tem jura feita.

Pausa. Portuga vai até o lavatório. Com todo o cuidado, volta as costas para o Tirica e lava a cara. Tirica mexe-se um pouco. Portuga dá um pulo.

Tá assustado?

PORTUGA Tu não me pega. Esse gosto não te dou. Hoje seguro as pontas. Amanhã falo com o majorengo e peço pra mudar de xadrez. Cara a cara, você não entra em mim, que eu sei. E não vou ser eu que vou dar sopa pro azar.

TIRICA Ainda vai correr muita água por baixo da ponte, antes de chegar amanhã.

Pausa. Portuga senta-se no seu canto outra vez, Tirica também senta-se no seu canto e recomeça a afiar a colher.

PORTUGA Para com essa porra!

TIRICA Que porra?

PORTUGA Esse barulho. Essa merda não me deixa dormir.

TIRICA Vem me fazer parar. Ou então acorda o Bereco e reclama. Ele é o xerife, tem que tomar conta da gente.

PORTUGA Veado nojento! Filho da puta!

TIRICA Vai xingando... mas acaba dormindo. O ferro já está quase afiado.

Os dois se vigiam. Os outros dormem. Reina grande silêncio, que é quebrado unicamente pelo barulho de Tirica afiando a colher. Reina grande tensão entre Portuga e Tirica. No auge da tensão, o ferrolho da porta corre com grande barulho. Os dois ficam de pé, na defensiva. Quando percebem de onde provém o barulho, relaxam. Os outros acordam.

BERECO Puta sacanagem.

BAHIA Hóspede novo.

A porta se abre, e um rapaz bem-vestido é atirado dentro da cela. Aparenta uns 22 anos e é um rapaz de trato. A porta fecha-se atrás dele. Escuta-se o ferrolho correr. O rapaz corre até a porta e tenta forçá-la. Está muito nervoso. Os outros presos ficam só espiando os movimentos do rapaz. Ele se vira e encosta na porta, com medo estampado no rosto. Vai examinando um por um. Depois de algum tempo, Bereco salta da cama e se aproxima do rapaz.

BERECO Filhinho de papai.

PORTUGA Parece uma menina.

BAHIA Garoto bonito.

TIRICA Agora que eu quero ver quem é macho.

FUMAÇA Que é? Já está com ideia de jerico pra cima do garoto?

TIRICA Não está todo mundo na pior? Vamos enrabar ele.

LOUCO Enraba, enraba mesmo!

BERECO Que porra! Eu não mando mais nessa droga?

Pausa. Bereco tira o garoto na pinta, mede-o de cima a baixo.

Que tu aprontou, garoto?

GAROTO (*nervoso*) Briguei com um cara num bar.

BAHIA Viu? O garoto é bravo.

BERECO Coisa à toa. Quando mudar a guarda, te jogam na rua de novo.

BAHIA Não avisou teu pai?

GAROTO Eu, não. Se o velho sabe disso, vai ficar uma arara.

BERECO Tem grana?

GAROTO Estou meio duro.

BERECO Quanto?

GAROTO Três contos.

TIRICA Vai entrar em vara.

FUMAÇA Poxa! Com essa pinta toda, só traz pixulé. Vai se estrepar.

BERECO Deixou a grana na carceragem?

GAROTO Deixei.

BERECO Vai passar pro meu nome ou precisa levar um aperto?

GAROTO O quê?

BERECO Vai me dar essa merda de dinheiro por bem ou por mal?

GAROTO Pode ficar com ele.

BERECO Quando os caras vierem aí servir o café, tu avisa pro chaveiro que me deu a grana. Tem cigarro?

GAROTO (*Tira o maço.*) Pode pegar.

BERECO Que mais tu deixou na portaria?

GAROTO Mais nada.

BERECO Pensa que está falando com um otário qualquer? Te tiro na pinta, garoto. Tu é de se empetecar. Cadê anel, correntinha e outros parangolés?

GAROTO Ficou lá também.

BERECO E tu queria me engrupir, né?

GAROTO Eu, não. Tinha esquecido.

BERECO Pois é. Só que agora é tudo meu.

GAROTO Tá certo.

BERECO Assim que é.

Bereco distribui os cigarros entre todos.

BERECO Tu se achega por aí, pivete. E vocês não botam o focinho com ele, não. O garoto compareceu com a grana.

BAHIA Puta grana mixa.

BERECO Dane-se. O garoto está coberto. Agora, bico calado.

Bereco volta ao seu lugar. Pausa longa.

TIRICA Fica nisso?

BAHIA Não. Vamos lá. O Portuga, que leva jeito, imprensa o garoto. Daí a gente vai na cola.

Portuga aproxima-se do Garoto.

PORTUGA Como é, meu bem?

GAROTO (*incomodado*) Como é o quê?

PORTUGA Tu sabe que eu estou aqui há muito tempo... e... sabe como é...

GAROTO E daí?

PORTUGA Você é bonitinho... tal e coisa. Tá bem no jeito.

GAROTO Mas o que é que você está pensando?

PORTUGA Nada. Só estou querendo livrar a tua cara. Aqui não tem mulher...

GAROTO E o que é que eu tenho com isso?

PORTUGA Tem... A moçada está cobiçando o teu loló. Estão querendo te enrabar na marra.

Pausa. O Garoto olha para os outros. Todos, com exceção de Bereco, estão com desejo estampado no rosto. O Garoto está muito assustado.

PORTUGA Está vendo? Os filhos da puta estão com o maior tesão em você. *(pausa)* Agora você sabe. Esta putada tem cagaço de mim. Se tu entra na minha, já viu, né? Ninguém vai ter peito de meter o bedelho com você. *(pausa)* Como é? Quer que eu deixe você aí na mão das traças, ou...?

GAROTO Você está enganado comigo.

PORTUGA Prefere que eu deixe eles te pegarem? Olha que eles te arrombam. Agora, eu vou de leve.

GAROTO Olha, me deixe em paz. Quando eu sair daqui te trago dinheiro. Não deixa eles botarem a mão em mim.

PORTUGA Vê se está escrito otário na minha testa. Tu sai daqui e não volta nunca mais.

GAROTO Juro que não vou te largar na mão.

PORTUGA Não, meu bem. Ou me sirvo aí, ou largo pro gango todo.

Pausa. O Garoto olha mais uma vez para os outros presos. Estão todos na paquera.

Pode ser, meu bem?

Portuga passa a mão no rosto do Garoto, que, com nojo, dá um tapa no rosto dele. Todos levantam-se imediatamente.

LOUCO Enraba! Enraba!

PORTUGA Agarra ele, gente!

- BAHIA Vai entrar em vara.
- TIRICA Agora quero ver quem é macho.
- FUMAÇA Enraba! Enraba!
- TODOS Enraba! Enraba!
- Todos agarram o Garoto, que, em desespero, debate-se furiosamente. Bereco pula no meio do bolo e começa a distribuir pancada. Os presos revidam. O pau come. Bereco consegue puxar o Garoto para trás e encara todos.*
- BERECO Quem quiser pode entrar em mim.
- TIRICA Não pensa que vai se tratar sozinho com o Garoto. Ele vai ser enrabado.
- BERECO Vão à merda! Se tocarem no garoto, eu mato um por um de pancada.
- TIRICA A gente é uma porrada. Essa vez tu não vai pôr banca. Estamos de saco cheio de tuas broncas. Só tu que quer ter vez. Aqui, olha, pra ti! A gente só pode bater caixa quando tu deixa, só queimamos fumo quando tu tá de presa seca e os cambaus. Agora caiu do cavalo. Nós vamos enrabar esse garoto e, se tu folgar, não vai ter vez.
- BERECO Chega de cartear, paspalho. Sai no pau de uma vez.
- TIRICA *(puxando a colher)* Vamos todo mundo junto. Quero ver qual é o veado que vai mijar fora do pinico.
- Todos rodeiam o Bereco.*
- FUMAÇA Tua barra tá suja, Bereco. É melhor afinar.

- BERECO Se vocês querem, a gente queima o fumo.
- PORTUGA Eu topo.
- FUMAÇA Tamos aí.
- BAHIA Vou nessa.
- TIRICA São de porra nenhuma. Agora eu já vi quem é bicha. O Portuga foi o primeiro a sair fora. Claro que é brocha. Vai querer enrabar o garoto pra quê?
- FUMAÇA (*Tira o fumo e acende.*) Não reclama. Pega firme aqui, bichinha.
- TIRICA (*Puxa o fumo.*) Eu, bicha? Bicha é o Portuga, que não quis ferrar a menina aí.
- Todos estão puxando o fumo.*
- Olha só o garoto enxuto que vocês dispensaram. (*Todos riem.*) Depois, eu que sou fresco. Tá certo assim. Por mim, mandava o nabo nele.
- PORTUGA Vai lá, então.
- TIRICA Sozinho não dá. Segura ele que tu vê se sou homem ou não.
- PORTUGA Chama o Morcego. Ele que sabe de ti.
- Todos riem.*
- TIRICA Não se escama. O garoto está aí. A gente pode provar.
- BERECO Quer narigar, garoto?
- GAROTO Eu não, obrigado.

TIRICA A garota não trata disso.

BAHIA É cabaço.

Todos riem.

FUMAÇA Poxa, xerife, tu não manda mais?

BERECO Pega aí, garoto.

GAROTO Obrigado. Não quero, não.

TIRICA Tá pedindo vara.

LOUCO Enraba! Enraba!

BERECO Mandei queimar essa merda. Anda! (*O garoto fuma.*) Certo, assim.

TIRICA A garotinha faz boquinha de chupar ovo. Ai! Ai!

FUMAÇA Como é, Bereco? Tu não acha ele bem no jeito? Parece uma menina.

BERECO Não gosto de veadagem.

TIRICA Veadagem, não. Só pra provar que o Portuga é brocha. Quer morrer de rir, é só agarrar ele.

PORTUGA Eu vou lá e desempenho. Agora, você, não sei. Só sei o que o Morcego contou.

BAHIA Vamos ver.

BERECO Deixa andar.

FUMAÇA Já ou agora?

LOUCO Enraba! Enraba!

Agarram o Garoto, que luta com desespero, mas é dominado e colocado de bruços no chão. Fumaça segura um braço, Bahia, o outro. Bereco pisa nos calcanhares do garoto.

GAROTO (*gritando, desesperado*) Pelo amor de Deus! Socorro! Socorro!
Me soltem! Socorro!

TIRICA Pode ir na frente, brocha.

PORTUGA Depois quero te ver.

LOUCO Enraba! Enraba!

Portuga entra debaixo das pernas de Bereco. Quando está quase deitado sobre o Garoto, ele grita.

GAROTO Socorro!

A luz apaga. Quando a luz se acende novamente, o Garoto está jogado no chão, chorando. Tirica está sentado, triste, e os outros estão rindo.

BAHIA Quer dizer que o Morcego falou a verdade?

PORTUGA Agora tivemos a prova. Eu fui lá e pimba! Mandei brasa. O Tirica, com toda a visagem, só fez brochar. Caiu a cara do puto.

FUMAÇA Foi bom esse lance. Até o Louco se tratou. Pra ele não deu, é bicha mesmo.

TIRICA Foi esse Portuga que ficou me gozando. Isso dá terra.

- BAHIA Com a gente não deu.
- PORTUGA Ninguém aqui é veado.
- TIRICA O Bereco também não foi.
- FUMAÇA Porque não quis. Agora, você quis pacas. Deu até dó. Mas que nada. Não enganou ninguém.
- BAHIA Nem vai enganar nunca mais.
- BERECO Para de chorar, garoto. Ninguém te machucou. *(pausa)* Para, anda! Já mandei.
- BAHIA Não chora não, menina. Logo você acostuma.
- PORTUGA Não vê o Tirica? Agora acabou a banca. Daqui pra frente vai ser menina.
- FUMAÇA Sabe que quando o Portuga falou o papo do Morcego, eu pensei que o Tirica era gilete? Agora vi que nem isso o filho da puta é.
- Tirica está quieto, estourando de raiva. A alegria do pessoal vai passando aos poucos. O Garoto soluça.*
- Para com esse enxame, garoto.
- BAHIA Não falta prega nenhuma aí, não.
- PORTUGA Chorar não adianta. Vê o Tirica, que é puto velho, tá bem quietinho.
- BERECO Agora, chega. Vê se dorme. Daqui a pouco trocam a guarda e tu se arranca. Pior sou eu que, porque apaguei um sacana, vou ficar aqui a vida toda.

GAROTO Se dane!

BERECO *(Dá um pontapé no garoto.)* Quero te dar uma colher de chá e ainda azeda, seu veadinho!

Todos vão se acomodando nos seus cantos. Portuga se distrai. Tirica puxa a colher e rapidamente a crava nas costas do Portuga.

PORTUGA Ai! Ele me furou!

TIRICA Eu te jurei, seu merda! Pega! Pega mais essa!

Portuga cai. Tirica cai em cima dele e continua espetando com fúria. Os outros só olham.

Porco! Nojento! Corno! Filho da puta! Porco de merda! Ri, agora, corno manso! Ri! Ri, que eu estou mandando! Ri! Anda! Filho da puta!

Tirica continua espetando sem que alguém faça um gesto para detê-lo. Por fim, ele cansa, para, fica em pé. Está aparvalhado. Depois de algum tempo, cai em pranto histérico. Fumaça pega um pano preto e pendura na janelinha da porta. Todos, como que tomados, pegam as canecas e começam a batê-las. Logo começa a vir barulho idêntico de fora de cena, como se fosse de outras celas. No auge do barulho, escuta-se o ferrolho correr. Para todo o barulho, como por encanto. Entra a guarda.

1º GUARDA Todo mundo de nariz na parede. Anda! Seus filhos da puta! Não podia esperar mais um pouco pra aprontar o salseiro? Mais dez minutos e era a rendição que ia resolver essa alteração. Filhos da puta!

2º GUARDA Apagaram um!

1º GUARDA Um a menos pra encher o saco. Manda buscar a maca.

Um guarda sai.

2º GUARDA Deve ter sido esse.

Aponta o Tirica, que está com a colher na mão.

1º GUARDA Quem foi? (*Dirige a pergunta para Bereco.*)

BERECO Não sei. Eu estava dormindo.

1º GUARDA Tava todo mundo dormindo, né? Tá bem. Arrasta esse pra solitária. Tem que ser alguém, né? Esse aí serve. Desce ele.

Os dois guardas entram com a maca. Botam Portuga dentro e saem.

(Agarra Tirica.) Vamos indo.

Sai toda a guarda. A porta se fecha. O ferrolho corre. Os presos voltam para seus lugares. Estão todos deprimidos. O Garoto fica em pé no meio da cela. Está muito abatido. Fumaça e Bereco sentam-se na cama. O Louco encolhe-se em posição fetal e começa a gemer. Bahia vai até a porta e fica espiando por ela. Há uma grande pausa, um terrível silêncio.

BAHIA Já estão mudando a guarda.

Pausa.

FUMAÇA O Garoto que é feliz. Logo está na rua.

Pausa. O ferrolho corre outra vez. A porta se abre. Entram os guardas, acompanhando o carcereiro.

CARCEREIRO José Cláudio Camargo.

GAROTO Eu.

CARCEREIRO Pode vir.

O Garoto sai devagar, com profunda tristeza. Mais uma vez a porta se fecha.

FUMAÇA Eu que queria me mandar.

Pausa.

BAHIA *(da janelinha)* Já está amanhecendo.

Pausa longa.

Já estão servindo café no xadrez 1.

Pausa longa.

BERECO É... Mais um dia...

fim

A HISTÓRIA DA BARRELA

*transcrição do prefácio escrito por Plínio Marcos
para a primeira edição impressa de Barrela
(São Paulo: Símbolo, 1976)*

Em 1958, eu era palhaço — o palhaço Frajola. Trabalhava no Pavilhão Teatro Liberdade, que estava armado na Avenida Pedro Lessa, no Macuco, em Santos. E aprendia, com Zé Garrafa e Sueli, Carvalhinho e Anita, Eli Araújo, Aurora, Biloca e Chuca (Viana Júnior, da família Viana), Júlia Faia, Picolé e Naná, com o Zeca, com o Rocha, com o João “Dempson” Moura, com o mágico Dossel, os segredos do duro ofício que havia escolhido. Ao mesmo tempo, sonhava com a glória, que se resumia em ter sempre a casa cheia de público e poder trabalhar em noite de chuva, coisa que era impossível naquele pavilhãozinho de zinco todo furado. Juro por essa luz que me ilumina que nunca havia me ocorrido a ideia de escrever uma peça, mesmo porque, a bem da verdade, eu nem sabia escrever direito. Tirei o diploma do primário Deus sabe como.

Porém (e sempre tem um porém), houve em Santos o caso de um garoto que, por pouca coisa, baderna de botequim ou coisa

parecida, foi recolhido ao xadrez junto com a malandragem da pesada e penou o bastante pra ficar picado de raiva e, saindo de lá, se armar e ir matando todos os que o barbarizaram no xadrez. Juro por essa luz que me ilumina que até então nunca havia me ocorrido escrever uma peça, pois eu não conhecia as grandes peças da dramaturgia nacional, nem universal, nem supunha que houvesse peças de linguagem livre. Conhecia as peças que eram apresentadas no Pavilhão Liberdade — *Paixão de Cristo, O mundo não me quis, Rancho fundo, O ébrio, Onde canta o sabiá*, todas elas com linguagem convencional. Mas o caso do garoto me comoveu tanto, que, depois de andar uns tempos atormentado com a história, eu a despejei no papel. Escrevi em forma de diálogo, em forma de espetáculo de teatro, que era o que eu mais conhecia, mas não me políciei, não me preocupei com os erros de português, nem com as palavras. Imaginei o que se passara no xadrez antes, durante e depois de o garoto entrar, coisas que eu conhecia bem de tanto escutar histórias da boca da malandragem. E dei à peça o nome de *Barrela*, que é a borra que sobra do sabão de cinzas e que, na época, era a gíria que significava o mesmo que curra, ou seja, quando todos estupram um.

Li a peça para alguns companheiros do circo, e, naturalmente, eles acharam que eu tinha enlouquecido se pensava que podia encenar uma peça com aquela linguagem. Ficou por isso mesmo. E ficaria assim para sempre. Mas, um dia, Paulo Lara (esse que hoje é crítico do jornal *Folha da Tarde*), que me conhecia de vista, me convidou para quebrar um galho para ele na peça *Pluft, o fantasminha*, que o Vasco Oscar Nunes, hoje jornalista d'*A Gazeta*, ia dirigir para o Grêmio da Caldeiraria das Docas. Eu fui. Lá, conheci uma mulher maravilhosa, a Patrícia Galvão, que amava o teatro e incentivava o movimento amador. Logo fiquei muito amigo dela, e, depois de ditar a *Barrela* pro Nei Moraes (hoje professor em Bauru), que datilografou a peça pra mim, mostrei-a para a Patrícia. Ela curti outro tipo de teatro, estava traduzindo *Fando e Lis*, do Arrabal, que era inédito então. Patrícia havia conhecido o Arrabal na França e ia montá-lo em Santos (que foi onde realmente estreou a primeira peça do Arrabal). Ela era ligada nesse tipo de teatro, mas ficou vidrada no diálogo da *Barrela*. Falou que meu diálogo era tão vigoroso quanto o do Nelson Rodrigues e tal e coisa. Aí, ela e o Geraldo Ferraz (autor de *Doramundo*) começaram

a me obrigar a ler. Eles, mais o Maurício Lenjar, o Oscar e a Gilberta von Pfuhl, a Myrtha Guarany Rosato, a Sílvia e o Gilberto Mendes (esse mesmo que hoje é cobra em música de vanguarda). E comecei a ter contato com o Roldão Mendes Rosa, o Narciso e o Nelson de Andrade, o Mário Gruber e tanta gente que transava com a cultura. Eu ia aprendendo, conhecendo teatro, mas continuava no circo. Até que o Paschoal Carlos Magno resolveu realizar em Santos o seu Festival de Teatro Estudantil, justamente porque lá estavam a Patrícia Galvão e o Geraldo Ferraz, que então era secretário do jornal *A Tribuna*, e que botaram tudo na parada. Aí, a Patrícia mostrou a *Barrela* pro Paschoal. Ele se entusiasmou e, no final do festival, fez um estardalhaço, falou pros jornais que a *Barrela* era uma das peças que mais o comoveram até então e disse ainda que fazia questão que os estudantes de Santos a montassem. E o Oswaldo Leituga, presidente do Centro de Estudantes de Santos, topou a parada. Começamos a ensaiar no início do ano de 1959. Foi duro juntar atores. Ninguém queria entrar no papel do Garoto. Aí, o Leituga “obrigou” os diretores do Centro dos Estudantes a fazer alguns papéis. E o elenco ficou assim: *Portuga* – Fernando Fortes; *Bahia* – Antônio Vieira; *Tirica* – Kleber Facundo Leite; *Fumaça* – Luís Carlos Souza Carvalho; *Bereco* – Júlio Bittencourt; *Louco* – Plínio Marcos; *Garoto* – Edegar Cid Ferreira; *Guardas* – Eliseu Gama Filho, Aloysio Costa, Dilmar Carneiro. A direção era minha mesmo. E demos um duro danado. Com exceção do Julinho Bittencourt, do Antônio Vieira e de mim, ninguém mais queria saber de teatro, mas com o tempo pegaram gosto. Em fins de setembro de 1959, estávamos prontos pra estrear.

Aí, deu rolo. A Censura proibiu a peça. A gente esperneou. Foi um perereco. Dois meses de luta brava. Depois de muito quá-quá-quá, o Paschoal Carlos Magno mandou, do Rio de Janeiro, um telegrama autorizando a montagem da peça, pelo menos uma vez. Como o telegrama vinha com o timbre da Presidência da República (era o Juscelino Kubitschek que estava lá), a Censura se acanhou. E com muita onda a *Barrela* estreou no palco do Centro Português de Santos, no dia 1º de novembro de 1959. Ainda trago comigo o som dos aplausos daquela noite. O teatro estava lotado. Lotadinho. No final, todos aplaudiam de pé, gente chorava, e o nosso elenco chorava junto. Jamais em minha

vida se repetirá uma noite como aquela, jamais saberei o que é o sucesso novamente. Mas naquela noite estava selada a minha sina.

No outro dia, a cidade só falava da nossa peça. Eu era classificado de gênio pelos amigos e de comunista pelos invejosos. Os inimigos espalhavam que o sucesso era fabricado pelo Partido Comunista, que queria inventar um autor do povo. Mas eu estava no meio de tudo sem saber de nada. Achava tudo lindo e me badalava como gênio, até que, de tanto me encherem, escrevi outra peça, sem ter absolutamente nada pra dizer. E aí fui massacrado. O jornal *A Tribuna* deu esta manchete na página de artes: “Esse analfabeto esperava outro milagre de circo”. E embaixo vinha meu retrato – e um bruto esculacho. Espalharam que o Partido Comunista não havia podido fabricar outro sucesso para mim. E, daí para frente, a barra pesou. Fracassado como autor e com fama de comuna, foi dose para leão. Mas não me acanhei. Estava selado que eu era um autor teatral, e eu jurava para mim mesmo que nem sucessos, nem fracassos, me abateriam.

Só em fins de 1966, já em São Paulo, é que voltei a aparecer como autor. Estreei num barzinho da Galeria Metrópole a peça *Dois perdidos numa noite suja*, com direção de Benjamin Cattán, comigo e Ademir Rocha como atores. O Roberto Freire e o Alberto D’Aversa assistiram à peça, e outra vez voltei a ser notícia como autor teatral. Fiquei na moda. E várias peças minhas piaram na parada. *Navalha na carne*, *Quando as máquinas param*, *Homens de papel*, entre outras, lotavam os teatros em 1967. Maria Della Costa, Tônia Carrero, Ruthinéa de Moraes, Walderez de Barros, Miriam Mehler, Silvana Lopes eram atrizes que defendiam meus textos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Todo mundo queria texto meu. E o Ginaldo de Souza, que dirigia o Teatro Jovem, do Rio de Janeiro, também quis. Chamou o Luis Carlos Maciel pra dirigir a *Barrela*. E foi escolhido um supertime de atores: Fábio Sabag, Milton Gonçalves, Joel Barcelos, Luiz Parreiras, Carlos Guimas, Ginaldo de Souza e Mário Petraglia. O cenário era de Luiz Parreiras.

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 da peça depois de assistir a ela em sessões clandestinas (fi-

zemos três, com o teatro cercado por policiais). O então psiquiatra da Penitenciária Lemos de Brito, que assistiu a uma dessas sessões, fez questão de dar seu parecer por escrito sobre a peça. Mostrava o dr. Carlos Leal a importância da peça para o estudo do comportamento de presos em grupo. Pareceres como esse e opiniões de artistas e críticos foram enviados ao então ministro da Justiça, Gama e Silva. De nada adiantaram os argumentos. Era março de 1968, e o sr. Gama e Silva proibiu a peça. Doeuse em mim essa proibição mais do que todas as das outras peças. Sei lá por quê. Talvez porque *Barrela* seja minha primeira peça. Doeuse. Mas não me desanimou.

Em 1969, em Brasília, conversando com um figurão da Censura Federal, ele me disse que o caso da *Barrela* poderia ser revisto, desde que houvesse possibilidade de ele assistir a um ensaio. Acreditei. Santa ingenuidade! O Ginaldo de Souza é testemunha dessa conversa. Também acreditou, mas não tinha condições de produzir a peça na ocasião. Vim para São Paulo, contei a conversa para dois bons amigos de Santos, o José Roberto Fanganiello Melhem e o Pedrinho Bandeira, esse também autor, e dos bons. Os dois se entusiasmaram e acertaram a direção da peça com nosso querido Alberto D'Aversa. E o D'Aversa pegou o Paulo Lara como seu assistente e armou, mais uma vez, um elenco de primeira: João José Pompeo, Carlos Antônio Meceni, Jonas Mello, Antônio Petrin, Rui Rezende, Benê Silva. E em junho de 1969, com a peça prontinha, procuramos o figurão da Censura Federal para assistir ao ensaio. E o homem simplesmente se negou. Recusou o diálogo e negou que tivesse se prontificado algum dia a assistir ao ensaio, negou ter prometido alguma coisa a mim. Meus amigos Melhem e Pedro Bandeira pagaram o elenco, conforme é do feitio deles, e todos nós sofremos. Mais do que todos nós, sofreu o nosso sempre querido mestre Alberto D'Aversa, que já sabia que teria pouco tempo de vida e preparava sua grande direção, para que a *Barrela* fosse um marco em sua vida. Tempos depois morreu o D'Aversa e, com ele, muito de mim, sobretudo meu entusiasmo por essa peça.

Agora, Moysés resolveu editar a *Barrela*, pela Editora Símbolo. Ela aí está, em livro, já que não pôde nunca, devido à Censura, fazer carreira no palco. Eu dedico esse livro a todos os que deram seu talento às personagens, a todos os que perderam dinheiro e tempo na vã espe-

rança de vê-la encenada. De coração agradeço a todos, e um dia, talvez, quando o palco brasileiro for livre, a gente a veja encenada.

Que assim seja, *Plínio Marcos*
São Paulo, 4 de outubro de 1976

**ORAÇÃO PARA UM
PÉ DE CHINELO**

Escrita em 1969, permaneceu proibida pela Censura até 1979, quando teve sua primeira montagem em São Paulo.

Personagens

DILMA; RATO; BEREÇO

Ao abrir o pano, Rato dorme abraçado com Dilma. Os dois dormem o sono pesado dos bêbados. De repente, a porta é aberta com grande violência. Entra Bereco, todo afobado, traz o revólver na mão. Rapidamente, fecha a porta atrás de si. Encosta-se na porta, ganha fôlego. O casal continua roncando como porcos. Bereco, já com mais confiança, examina o quarto. Vê Rato e Dilma dormindo. Ri muito, um riso nervoso, quase histérico. Depois, acha uma garrafa de cachaça que ainda tem um resto de bebida dentro. Limpa bem o gargalo com a manga do paletó e bebe tudo de uma vez. Joga a garrafa longe e aproxima-se de Rato.

BERECO Acorda, Rato! Acorda!

O casal se mexe. Rato resmunga coisas sem sentido.

(sacudindo com mais força) Levanta, Rato nojento! Acorda!

Rato resmunga outra vez. Bereco perde a paciência e, com grande violência, agarra o Rato e o coloca em pé na sua frente.

Acorda, miserável!

Dilma senta-se na cama. Está sonada e com ressaca, não entende nada.

RATO *(apavorado e sonado)* Mas que merda! Que merda! Eu não sei de porra nenhuma. Não sei nada. Juro que não sei. Não sei. Quantas vezes quer que eu fale? Não sei. Não sei. Juro que não sei. Se eu estivesse por dentro, eu cantava. Mas juro, estou por fora. Nem nas bocas baixo mais. Só quero sossego. Estou chué...

BERECO Tá chué, filho da puta? Tu tá é borracho.

RATO Mas que quer? Não sei nada.

DILMA Que zoeira! Estou com dor na cuca.

BERECO Bem feito. Se não sabe beber, bebe merda.

DILMA Merda tu dá pra tua mãe.

BERECO Cala essa latrina! E tu, vê se acorda, Rato babão.

RATO Me esquece. Juro que estou por fora.

Bereco dá um tapa na cara do Rato, que cai sentado na cama.

BERECO Acorda de uma vez, porco nojento.

Rato olha bem pra Bereco.

DILMA Vai deixar por isso mesmo? Vai nele.

BERECO Qual é a graça?

Rato olha pra Dilma e depois pra Bereco. Daí, cai na risada.

RATO (*Resmungando e ri.*) Estou ficando xarope. Juro que estou. Eu estava sonado. Pensei que eram os homens. Que loque que eu sou. (*Ri.*) Tu vê? Estou chué da cuca. É tu. Logo tu. E eu achando que eram os homens.

DILMA Que papo mais chibu.

RATO É o Bereco.

DILMA Grande merda.

RATO (*rindo*) O Bereco, vadia, é gente nossa. Tu não manja ele? É gente nossa. (*Ri.*) E eu pensei que eram os homens. (*Ri.*)

BERECO Corta essa onda.

RATO (*rindo*) Não é um sarro? (*Ri.*) Eu pensei que eram os homens. (*Ri.*) Mas eu não quero saber daquela raça. Estou chué da cuca,

dos peitos, escarrando sangue e tudo. Me gastei inteiro. (Ri.)
Tu me deixou de bobeira. Pensei que eram os filhos das putas dos homens. (Ri.)

DILMA Tu é mesmo um cavalo. Não vê logo que isso é um pé de chinelo? Não leva jeito de ser de nada.

RATO (*rindo*) Bereco, ela te achou com pinta de pé de chinelo. (Ri.)
Diz pra ela quem tu é. Diz. (Ri.)

BERECO Para de rir como um palhaço.

RATO (Ri.) Mas que é, Bereco? (Ri.)

BERECO (*sacudindo o Rato*) Já mandei se entupir.

Rato para de rir. Está todo trêmulo.

DILMA Mas quem é esse porra? Ele que manda?

BERECO Tu se acanha.

DILMA Não força. Não vai botar banca aqui, não. Se quiser, eu rio. Rio paca. (Ri às gargalhadas.)

BERECO (*Dá um bofetão na boca de Dilma.*) Agora te manca. Na próxima, te arranco os dentes.

DILMA Tu vai deixar esse desgraçado me malhar, Rato? Que merda de macho que tu é?

RATO (*Resmunga.*) Ah, não me torra. Não me perturba, tá? Eu sei de mim. Estou chué dos peitos. Não posso nem comigo. Eu preciso de uma pinga. Eu preciso. Se não meto um negócio pra dentro, fico que nem geleia. Tremo pra cacete. Olha, Bereco, tu me apavorou. Pensei que eram os homens. (Rato

começa a procurar nas garrafas vazias um pouco de pinga.) Que merda! Tudo vazio. Que droga! Bereco, eu sempre deixo um pouco de pinga pra tomar de manhã. Agora não vejo a porra da pinga. Até eu meter um gole na caveira, fico bambo. Mas cadê? Eu guardei. Eu sei que guardei. Eu sempre guardo. Eu sei beber. Nunca bebo o juízo. Sempre deixo um pouco. *(Rato procura desesperado nas garrafas vazias.)* Onde está? Onde? Cadê? *(Grita.)* Eu deixei um pouco pra hoje! *(Vê Dilma, que está emburrada e indiferente.)* Foi tu, filha de uma puta! Foi tu, sim! Tu bebeu minha pinga toda. E eu bem que te avisei pra deixar um pouco. Não avisei? Não avisei? Não avisei, sua vaca?

Rato avança pra Dilma.

DILMA Arreda de mim!

RATO Não te avisei pra deixar um pouco?

DILMA E daí?

RATO Tu bebeu.

DILMA Bebi nada.

RATO Bebeu, puta nojenta. Foi tu. Foi tu, sim.

DILMA Fui eu, porra nenhuma!

RATO Se não foi tu, fui eu.

DILMA Então foi. Dane-se!

RATO Mas não fui eu. Eu sempre guardo um pouco. *(Avança pra Dilma.)* Eu sempre guardo. Foi tu, sua...

DILMA Não vem que não tem. Dou uma na tua fuça que tu vê.

Dilma apanha uma garrafa. Rato vacila, vira-se pra Bereco, que está olhando pelo vão da porta.

- RATO Bereco, essa vaca tomou toda minha pinga.
- DILMA Tomei uma ova!
- BERECO Não foi ela, não. Fui eu.
- DILMA Está vendo, babão nojento?
- RATO Foi você, Bereco?
- BERECO Fui eu, sim.
- RATO Puta sacanagem.
- BERECO Porra, era só um pouquinho.
- RATO Mas era pra mim.
- BERECO Deixa pra lá.
- RATO Mas deixa pra lá como? Vou ficar tremendo assim o dia todo? Eu estou duro. E preciso da porra da pinga. Como vai ser?
- BERECO Eu que vou saber?
- RATO Não vem com onda. Quero a pinga.
- BERECO Compra mais.
- RATO Estou chagal.
- BERECO Essa merda aí não é tua mina? Manda ela se virar.

DILMA Pensa que eu sou trouxa? Se tivesse que sustentar macho, não ia ser esse lixo.

RATO Essa não é nada minha. Nem sei quem é ela. Apanhei pra me calçar. Também estava bumbo. Essa piranha não tinha aonde ir. Chorou as pitangas, dei colher de chá. Ela é tão jogada fora que não tinha onde se apagar. Fiquei com dó. Arrastei pra cá. Mas não fiz nada com ela, não. Tive nojo. Ela fede. Deve estar toda podre. Pior que eu.

DILMA Sou limpa, seu corno manso.

RATO Sei da tua vida. Já estou me coçando. Acho que apanhei uma carga de chato e foi só de esbarrar em tu.

DILMA Tu é brocha, filho da puta.

RATO Corta essa, vá. Bereco, e a minha pinga? Eu preciso da merda da pinga.

DILMA Não dá pinga pra ele, não. Quem tiver vício que sustente.

RATO Mas ele tomou minha pinga. Tem que pagar. Bereco, tu tem que pagar a porra da pinga. Eu preciso. Juro por Deus. Não estou brincando. Eu preciso da pinga.

BERECO Segura as pontas, Rato. Te compro um monte de pinga. Grana é o que não falta. Agora manera.

RATO Tá montado?

BERECO Não é pra estar?

RATO Legal! Legal! Legal! O Bereco tá com a bufunfa. Tu viu, Dilma? Ele tá montado na grana. E tu fica charlando que ele é pé de

chinelo. Tu não sabe de nada. O Bereco é linha de frente. Isso é que é. O Bereco é...

Pausa.

BERECO Tem que ser.

RATO Quer me entrutar?

BERECO Só quero moita.

RATO E eu com isso?

BERECO Nada.

RATO Então pinica.

BERECO Vou me enrustir aqui.

RATO Mas aqui não dá pé.

BERECO Deixa pra mim. Eu é que sei.

RATO Te arranca. Te arranca. Pelo amor de Deus, cai fora.

DILMA Qual é o enxame?

RATO Tu não se mete. (*Empurra Dilma.*)

DILMA Vai à merda! Vai querer dar uma de macho agora? Quer se bacanear aí pro teu cupincha, né? Mas em cima de mim, não. Na cama não fez bulhufas. Virou pro lado e se apagou direto. Brochou. Isso que foi. Agora vem querer tirar chinfra? Mas comigo cai do burro.

- RATO Desencarna. Só quero sossego. Que merda! A gente não pode dar colher de chá pra ninguém. Ai, porra, eu preciso de uma pinga. Preciso mesmo.
- DILMA Pinguço nojento!
- RATO Não me enche o saco. Passa a mão em ti e se manda. Nunca mais quero ver tua fuça escrota. Nunca mais. E leva os chatos que tu trouxe. Não quero viver me coçando. Anda, pira! Pira, antes que te jogue fora.
- DILMA Eu vou porque quero. Se não, não puxava o carro. Porque tu e esse bestalhão aí não são de coisa nenhuma. Não iam me fazer andar. Tu é brocha. E ele, um pé de chinelo sem-vergonha.
- RATO Pé de chinelo, o Bereco? Tu tá por fora, piranha. Tu tá por fora. O Bereco apronta mil e uma. Agora, sente o peso da batota...
- BERECO Boca de siri, Rato.
- RATO Essa pistoleira não sabe de nada.
- BERECO Melhor pra ela.
- RATO Melhor por quê? Pra ela ficar folgando?
- DILMA Tu só tem bafo. É só o que tu tem.
- RATO Bafo, né? O Bereco está na lista dos homens. Tá bom? Ele tá pedido.
- BERECO Cala essa boca, Rato filho da puta. Cala essa boca.
- RATO Mas, porra, é verdade.

BERECO Então bota o focinho na janela e grita pra todo mundo escutar.

RATO Ah, não estica. A Dilma tem mil anos de puteiro. Não vai entregar.

DILMA Juro por Deus! Eu me fecho em copas, pode crer.

Bereco olha para os dois, que estão meio assustados. Pausa.

Eu não perguntei nada. Tu viu bem que eu não perguntei. Não tenho o costume de me meter na vida dos outros. Comigo é na base do agrião. Boca fechada não entra mosca.

Pausa.

Eu já estava me mandando mesmo.

Dilma estuda o Bereco, que nem se move. Está perto da porta e continua lá. Dilma olha pro Rato, que faz um sinal indicando pra Dilma ir embora.

Bom, eu já vou. (*Vacila um pouco.*) Tchau, Rato. Desculpe alguma coisa. Tchau, moço. Sei que é fogo. Mas boa... sorte... Tchau...

Dilma vai sair. Bereco, com um empurrão, a joga no chão.

BERECO Fica aí!

DILMA Mas eu tenho que ir.

BERECO Não quero bochicho.

DILMA Eu não tenho nada que ver com isso. Quero cair fora.

BERECO Não vai a parte nenhuma.

RATO Não estrila. Não faz marola, Dilma. O Bereco já vai. Daí, tu também vai. Tu cria caso, é pior. Daí ele se bronqueia e te dá umas porradas. Fica trancada. É o melhor. Eu preciso da porra da pinga. Preciso mesmo. (*Procura nervosamente nas garrafas vazias.*) Acabou mesmo. Eu preciso da pinga. Preciso.

Pausa.

Tu não vai ficar aqui a vida toda, Bereco.

BERECO Quando for a hora, eu dou o pinote.

DILMA Que hora é essa? Tu sabe que não tem hora boa. Os homens não são moleza. Nunca dispensaram ninguém. Não vai ser tu o primeiro.

RATO Isso é. Pra tu não tem jeito. Não adianta ficar amoitado.

BERECO Que é, seus filhos das putas? Estão me agourando?

RATO Não... não é isso...

BERECO Eu vou escapar, tá bom? Eu vou escapar. Eles não vão me pegar. Tu pode apostar nisso. Tu e essa vaca nojenta não vão ter o gostinho de me ver estarrado. Eu escapo.

RATO Deus queira.

DILMA Conversa. Os homens te apanham nem que seja no fim do mundo. Eles são tinhosos.

BERECO Eu sou mais. Ninguém me conhece. Eu sou o Bereco. Vou fazer desgraça. Tenho montes de bala. Chega pra todos. Vai ser uma batalha. Tu vai ficar boba de ver a gronga.

DILMA Não quero ver merda nenhuma. Quando os homens te apanharem, quero estar bem longe.

BERECO Mas vai tar na jogada. Tu e esse Rato de merda.

RATO Por que eu?

DILMA E eu, por quê?

BERECO Porque sim. Porque eu não sou um trouxa de dar sopa pro crepe. Não vou deixar tu sair espalhando por aí onde me entoquei.

RATO Mas, se eles pegam a gente aqui, eles matam a gente.

BERECO Dane-se!

RATO Tu não pode fazer isso comigo. Bereco, tu não pode me sacanear. Eu não tenho nada a ver com as tuas presepadas. Eu estou chué dos peitos. Estou fraco. Não quero me meter em embrulho. Só quero sossego. Porra, eu não quero nada com nada. Só preciso de uma pinga. É só do que preciso. Te arranca, Bereco. Me deixa em paz. Eu só quero sossego.

BERECO Chega de boquejo. Vou quando quiser.

RATO Mas, se os homens te pegam aqui, me apagam junto. E eu estou limpo. Não devo nada. Não tenho nenhuma bronca em cima.

BERECO Se tu não deve, eles te deixam pra lá.

RATO E eles lá querem saber? Se flagram que te dei moita, me desgraçam. Sabe o que eles fizeram com o Cheirinho? Tu não sabe, né? Sabe? Diz. Sabe o que eles fizeram com o Cheirinho? Tu sabe, Dilma? Ninguém sabe. Mas eu sei.

BERECO Então guarda.

RATO Eu te conto.

BERECO Não precisa.

RATO Tu não sabe.

BERECO Nem quero saber.

RATO Não quer saber, não quer saber, mas eu escracho o lance. O Cheirinho deu cobertura pro Parafuso. Os homens estavam na captura do Parafuso...

BERECO Não estica esse papo.

RATO É bom que tu escute. Os homens estavam...

BERECO Chega! Não quero escutar história nenhuma.

RATO Estou contando pra Dilma. Ela quer escutar.

DILMA Quero escutar merda nenhuma. Eu quero é cair fora. É só o que quero. E já tinha ido, se não fosse tu ser tão papagaio. Ninguém te perguntou nada sobre o moço. Tu começou a cantar a ficha porque quis. Agora tá aí. Ele tá invocado comigo. Pensa que eu vou dedar ele. O moço tá certo. Não me manja. Tá me vendo pela primeira vez. Não sabe quem sou eu. Agora tu é que é um grande filho da puta. Não tinha nada que me contar as broncas dele.

RATO Quem mandou tu ficar achando que ele era pé de chinelo? Se tu não enchesse o saco, não tinha papo nenhum. Tu que é uma merda fedida. Tu tem pé frio.

DILMA A mãe!

Rato olha desesperado nas garrafas.

RATO Tem, sim. Eu sempre vivi legal. Sempre em maré mansa. Fui me meter com tu, vê no que deu. Estou sem uma gota de pinga, peguei uma carga de chato e ainda tem os homens procurando um cara que está no meu mocó. Tu seca até pimenteira. Tu é a carruíra. A própria mãe do sarampo. Que merda! E eu só preciso de uma pinga. É só do que eu preciso. Juro por Deus que é. Sempre foi. Gosto de beber. É todo meu tesão. Nunca precisei de mina. Só pinga. Meu Deus, será que não ficou um pouco aqui? Será que não ficou?

Rato começa a procurar outra vez nas garrafas.

BERECO Tu já olhou elas todas. Não tem.

RATO Às vezes pode ter. Vai ver que não olhei direito. Porra, eu estava sonado quando olhei.

DILMA Não tem. Não adianta procurar.

RATO Que merda!

DILMA Pé de pinga nojentol!

RATO Piolhenta!

DILMA Pinguço! Porco!

RATO Vaca! Vaca!

DILMA Bebum! Pau d'água!

RATO Puta vadia! Morfética! Comida de praga.

DILMA Vai morrer seco.

RATO Piranha! Lixo de puteiro.

DILMA Vai morrer de goela seca, bebum de merda.

RATO Tu tá rogando praga, desgraçada?

DILMA (*rindo*) Só estou mostrando o que é. Olha nas garrafas. Vê se tem alguma coisa, pingüço. Vê!

Rato olha desesperado nas garrafas.

(*rindo*) Não tem nada.

RATO Tem que ter.

DILMA Torce o litro. Talvez sai caldo. (*Ri.*)

RATO (*Quebra uma garrafa.*) Te meto essa merda na cara.

BERECO Chega de zoeira! Larga essa garrafa e se acanha. Pra que vai ficar um aporrinhando o outro? Estão na mesma barca. Têm que aguentar a mão. (*Pausa. Rato se agita nervoso. Dilma senta-se na cama.*)

RATO O Cheirinho deu cobertura pro Parafuso. Os homens campanearam, campanearam. Quando baixaram no mocó, o Parafuso tinha se espantado. Não teve por onde. Os homens grudaram o Cheirinho. Velho, bichado dos peitos que nem eu, todo chué. Os homens não quiseram saber. Deram um aperto no filho da puta. Ele não pôde se rachar. Não sabia da vida do Parafuso. Entrou. Os homens pensaram que era embromação. Grampearam ele. Trinta tochas no lombo. Apareceu estarrado dentro de uma vala.

BERECO Dane-se! Já era velho mesmo.

RATO Porra! Essa que é a tua?

BERECO Velho é lixo.

RATO Mas ninguém quer se apagar. Ainda mais na pata dos homens.

DILMA Estou cagando e andando pra morrer. Já tentei me acabar umas dez vezes. Nunca me deixaram. Se esses pestes me dançarem, até me fazem um bom negócio. Essa vida é uma merda mesmo. Sempre foi.

RATO Tu é que não sabe viver.

DILMA Sei de mim. Caí na putaria por quê? Porque estava na pior. Ninguém entra nessa por gosto. Trepar é bom. Mas não é emprego. Enjoa. Aí acaba o embalo. Fica tudo uma merda. Tanto faz a gente ir com um ou com outro. Sempre dá no mesmo. Só ando com macho por andar. Ninguém dá nada pra ninguém. Um sanduba de merda, uma cama que parece mais um chiqueiro do que cama, como a tua, ou outra porcaria qualquer, custa uma nota. Eu nunca tenho grana. Troco pelo que tenho, que é essa carne que a terra vai comer mesmo. Por isso que tiro de letra os homens. Eles vêm aí? Se dane! Vão apagar nós três de uma vez? Se dane! Me apago gozando a cara desses filhos das putas todos. Eles vão entender bulhufas. Um coisa ruim como o Bereco, cheio de bronca, cara mau, que faz e acontece, chiando pra morrer. Tá escrachado que vai apelar, chorar, gemer, se mijar de medo e os cambaus. Só não vai atirar. É uma merda que nem o Rato. Que está chué dos peitos, brocha, podre, só se aguenta aceso com cachaça no bucho, um lixo desgraçado, pedindo pra não ser apagado. E eu rindo. Rindo de tudo. Os homens vão ficar cabreiros. Não vão pescar o lance. Vai ser de cagar de rir.

Pausa.

RATO Onda! Onda! Tudo onda! Que grupo mais fajuto esse. Eu não engulo. Juro que ela está cartecendo a marra. Só pode estar,

Bereco. Eu estou no bagaço. Estou mesmo. Pra que negar? Mas quero me ganhar. Aqui, ói, que eu quero virar presunto. Quero sossego. Quero levar meu barco na maré mansa. É só o que quero. Tomar minhas pingas. É isso que eu preciso. De uma pinga. Que droga! Com tanta coisa ruim, ainda tinha que faltar a pinga.

Rato começa a procurar nas garrafas desesperadamente. O barulho das garrafas começa a irritar o Bereco. Ele vai ficando cada vez mais nervoso, até explodir.

BERECO Chega de mexer nessas garrafas! Chega! Aí não tem nada. Nenhuma gota. Nenhuma gota. Nenhuma gota. (*Bereco agarra o Rato e o atira longe.*) Não tem nenhuma gota. Não se mancou que não tem nenhuma gota? Olha bem, Rato. Olha bem. Nenhuma gota.

Bereco começa a quebrar as garrafas, num canto em que os cacos não atrapalhem a cena. Rato agarra o braço de Bereco.

RATO Não! Não! As garrafas, não. Por favor, as garrafas, não.

Bereco empurra o Rato longe outra vez.

(*suplicante*) Pelo amor de Deus, Bereco! As garrafas, não.

Pausa. Bereco, com nojo e raiva, olha bem para o Rato.

(*suplicante*) Pelo amor de Deus, Bereco! As garrafas, não. Eu vendo elas. Compro... pinga... Eu preciso... Juro que preciso...

Pausa. Bereco vai se acalmando, e sua raiva chega a se transformar em pena do Rato.

BERECO Só quebrei duas... ou três... sei lá. Eu pensei que elas não serviam mais. Estão vazias.

RATO Eu preciso de pinga. Preciso. É a única coisa que preciso.

Bereco aproxima-se de Rato e se ajoelha a seu lado.

BERECO Eu tenho maconha. Quer puxar um fumo?

RATO É pinga que eu preciso.

BERECO Mas quem sabe o fumo quebre o galho?

RATO Não... Eu sei que não adianta. É de pinga que eu preciso.

Pausa.

BERECO Tu quer bicar, Dilma? É um fumo bom.

DILMA Guarda pra ti. Tu vai ter que se agarrar nele quando os homens vierem te apanhar.

BERECO É. Vai ser meu pedal.

Pausa.

Eu não quero morrer. Não quero.

Pausa.

Tu tem que me valer, Rato.

RATO (*espantado*) Eu?

BERECO Tu. Tu mesmo.

RATO Mas logo eu? Não posso nem comigo.

BERECO Vim te procurar porque só tu pode me livrar a cara.

RATO Pelo amor de Deus, Bereco! Tu ficou de cuca gira? Eu não posso nada. Só posso te dar uma dica.

BERECO Já serve. O que é?

RATO Se pica daqui.

BERECO Mas pra onde eu vou, Rato?

RATO Como vou saber?

BERECO Se tu não sabe, eu menos.

RATO Porra! Ficou gozador agora? Eu é que tenho que saber das coisas? Tu que aprontou tudo, agora se arrume. Só quero que me deixe em sossego. Quero ficar aqui tomando minhas pingas. Mais nada.

BERECO E eu? Tu é meu trunfo. Tem que me ajudar.

RATO Mas que marola é essa? Já te falei que não posso nem comigo. Olha, Bereco, esquece a pinga que tu me afanou. Esquece tudo e se manda. Eu esqueço que te vi, a Dilma também. Não é, Dilma? Se ele se arrancar daqui, tu jura que nunca viu ele. Não é?

DILMA Claro. Não sou de engessar ninguém.

RATO Então, Bereco, que me diz? Ela já jurou. Vai embora.

BERECO Tu quer mesmo se fazer de bobo.

RATO Quero nada. Só não quero morrer.

DILMA Pra mim, tanto faz.

- RATO Natural, é uma jogada às traças mesmo. Vai, Bereco. Tu vai entrar bem de qualquer jeito. Tanto faz ser aqui como em outro lado qualquer. Pra que me estrepar? Pra quê? Estou chué. Só quero acabar em sossego. Já que tu vai se estrepar, que seja longe do meu mocó.
- BERECO Tá me secando, Rato?
- RATO Não, não. Só estou dizendo o que é.
- BERECO Tu nem se toca se eu entrar em pua.
- RATO E adianta muito eu me doer por ti? Bereco, eu não conto. Nem eu, nem tu, nem ela. As coisas acontecem sem a gente poder miar. A vontade da gente não conta. Nunca contou. Se os homens vão te apagar, não adianta eu estrilar. Ninguém vai dar pelota. Tu que é tu não vai ter chance. Vai pro beleléu e fim. Se acaba. E fica por isso mesmo. Nenhum puto vai perder o sono por teu presunto.
- BERECO Tu não me conhece, porco nojento. Pau d'água babão. Ninguém tá por dentro de mim. Eu sou mais eu, bolha. Eu sou mais eu. E vou te mostrar. E pra essa piranha também. Os homens estão me pedindo. Tu e essa vaca sabem. E todo mundo também. E tu, ela e todo mundo estão botando fé nos homens. Mas comigo é broca. Tem lenha. Vou botar pra quebrar. (*Tira o revólver.*) Tá vendo essa draga? É meu trunfo. Manda os homens botarem a cara. Manda! Desgraço um cacetão de nego.
- RATO Eles são uma porrada.
- BERECO Dane-se! Tenho tocha pra todos. (*Tira do bolso um saco cheio de bala.*) Chega pra todos. Não chega?
- RATO Tu pensa que eles vão dar sopa?

BERECO Penso coisa nenhuma.

RATO Então é bom pensar. Se eles te rodeiam aqui, quero ver.

BERECO Quer ver o quê?

RATO Tu vai comer merda?

BERECO Rango é o que não vai faltar. Vai ter rango às pamparras. Olha a bufunfa, otário.

Bereco tira um monte de dinheiro do bolso. Rato e Dilma ficam vidrados no dinheiro.

DILMA Porra! Nunca vi tanto dinheiro junto.

BERECO Grana pra chuchu.

RATO Dá pra tu se picar pro fim do mundo.

BERECO Bidu.

RATO E é bom ir logo.

BERECO Tá muito assanhado.

RATO Plantado aqui tu não tem vez.

BERECO Tenho que esperar a barra ficar limpa.

DILMA Perder tempo é mancada.

BERECO Não posso me afobar. Os homens estão na minha cola.

RATO Então, quanto mais depressa tu se espiantar, melhor.

BERECO Aqui estou bem escondido. Dá pra deixar a onda esfriar.

DILMA E se alguém te deda?

Pausa. Rato e Bereco encaram a Dilma.

BERECO Quem?

DILMA Sei lá.

BERECO Ninguém sabe de mim.

DILMA É. Eu falei à toa.

BERECO Só tu e o Rato sabem que eu estou aqui.

RATO Eu sou firmeza.

DILMA Eu não sou cagueta.

Pausa.

BERECO A gente nunca sabe.

DILMA Tu tem que se fiar na gente.

BERECO Tu acha?

DILMA Alguém tem que ir buscar comida lá fora.

BERECO É.

RATO E a minha pinga. Natural. Sem pinga, não posso ficar. Juro que não posso. Preciso de pinga. Preciso mesmo. Tu tem que se fiar em mim. Tu me manja não é de hoje. Eu vou no boteco buscar as coisas. Trago pinga e já fica melhor. Sem pinga é que

não pode ser. Dá uma grana, Bereco. Vou num pé e volto no outro.

BERECO Pensa que sou loque, Rato babão?

RATO Eu não penso porra nenhuma. Se tenho que ir lá fora, é melhor ir logo.

BERECO Tu vai me entregar.

RATO Logo eu?

BERECO Vai me dar pros homens, filho da puta?

RATO Que besteira é essa, agora?

BERECO Tu é cagueta, Rato. Eu sei.

RATO Corta essa onda.

BERECO Tu é dedão.

RATO Mas que zoeira! Sempre fui ponta firme. Sou legal. Pode perguntar pra qualquer um. Juro que sou legal. Meu negócio é tomar umas pingas em sossego. Só. Não me meto na vida de puto nenhum. Estou chué dos peitos, escarro sangue e tudo. Nessa altura do campeonato, não quero saber de nada. Essa é do cacete! Quem botou essa minhoca na tua cuca? Quem? Eu, logo eu, ser dedão? Que porra mais boba. Eu nunca bati caixa com os homens.

BERECO Sei todos os teus lances, Rato.

RATO Então não inventa esses xavecos.

BERECO Escuta bem. Vou ficar entocado aqui. Tu e essa piranha vão ser os meus faróis. Tu e ela é que vão me buscar o rango e outros babados. Eu estou nas mãos dos dois. E ninguém vai me falhar. Se alguém me sacanear, eu juro por essa luz que me ilumina, eu vou buscar o filho da puta nem que seja no inferno. E aí, já viu.

RATO Ai, porra... Tu tá me machucando... Tu vai me enforcar...

BERECO Cala a matraca! Ainda tem mais.

RATO Mas me larga... Estou ruim dos peitos... Fico sem ar... Me larga...

BERECO Te largo quando quiser. Agora, se liga no meu papo. Escuta bem. Depois não vai dizer que não dei um alô. Se tu ou ela me entrutarem, eu arranco a língua do miserável. (*Solta o Rato.*) E isso não vai me custar muito. Não gosto de nenhum dos dois. (*pausa*) Mas tem um porém. Se vocês forem firmeza, acerto uma grana boa pra cada um. Combinado?

Pausa.

DILMA Pra mim não precisa dar nada. Não vou te caguetar de nenhum jeito. Tenho bronca de entregador.

RATO Eu não quero grana. Não quero nada de ti. Só quero sossego. E tu sabe que eu não sou cagueta.

BERECO Sei que tu é. Sempre foi cagueta.

RATO Essa, não. Se tu achasse que eu sou cachorrinho, não era no meu mocó que tu ia querer pegar sombra.

BERECO Foi só por isso que vim.

RATO Tu tá de bobeira.

BERECO Tu sempre foi um nojento. Tu fede, Rato. Tu é o que tem de mais fedido. Mas eu sei te levar. Tu gosta de dinheiro. E eu tenho um monte. E pode ser todo teu.

RATO Que tu quer de mim?

Pausa longa. Bereco anda nervoso de um lado pra outro.

BERECO (*parando na frente da Dilma*) Me diz. Tu acha que eu tenho chance de escapar? (*pausa*) Pode dizer sem medo. Que tu acha?

DILMA Sei lá. Tu tem tanta grana.

BERECO Pois é. Eu tenho dinheiro paca.

DILMA Não custa tentar.

BERECO É... Eu estou me arreando. Isso não é vida. Só no pinote pra lá e pra cá. Sabe, eu estou bambo. Faz tempo que eu não puxo o ronco. Estou no talo... Daqui a pouco eu desabo.

DILMA Dorme aí.

Pausa. Bereco olha pro Rato desconfiado.

Eu te olho.

BERECO Posso me fiar em ti?

DILMA Tu tem que acreditar em alguém.

BERECO Essa é que é a merda.

DILMA Pode dormir. Ninguém vai te sacanear.

BERECO Se eu me apago, esse Rato filho da puta vai correndo chamar os homens.

RATO Então fica aceso.

BERECO Nojento. Enquanto não quebrar meu galho, não tem pinga.

RATO Eu é que me dano com o teu crepe? Olha, Bereco, tu quer dormir, tu dorme. Tu quer se mandar, se manda. Tu faz o que quiser. Eu não tenho nada a ver com nada. Se pudesse te ajudar, tu acha que ia ficar me enrustindo? Tu é do cacete. Tu tá jurado pelos homens e quer desgraçar eu e a Dilma junto. Isso é papelão. Os homens te ferram, e eu, que não devo nada, vou ser apagado junto. Eu só quero minha pinga. É só o que quero.

BERECO Ninguém precisa morrer, Rato. Nem eu, nem tu, nem a Dilma. A chave está nas tuas mãos.

RATO Mas que besteira é essa? Toda hora tu fala isso. Eu não posso te valer em nada. Juro que não posso.

BERECO Não mente, Rato. Não mente. Tu sabe que tu pode. Sabe, sim. Não se faz de bobo. É pior pra mim e pra ti. Olha, Rato, as garrafas vazias. (*Bereco pega duas garrafas e bate uma na outra.*) Olha as garrafas. Olha bem, Rato.

RATO Mas, porra! Que tu quer de mim?

BERECO Elas estão vazias. Bem vazias.

RATO Estou vendo, não sou cego.

BERECO Tu tá vendo, Dilma? Tá vendo?

DILMA Claro que estou.

- RATO Todo mundo já viu. Agora para com esse barulho.
- BERECO Por quê, Rato?
- RATO Porque enche o saco.
- BERECO O barulho de garrafa vazia te enche o saco. E o teu, Dilma? E o teu?
- DILMA Pra mim, pode fazer o barulho que quiser.
- RATO Que droga! Eu só preciso de um gole. Só de um gole.
- BERECO Tu pode ter essas garrafas todas cheias. Bem cheias. Muito mais. Pode ter um barril de pinga cheio. Cheinho. Até as berbas. Todo teu. Só teu, Rato. É só tu querer. Eu tenho grana paca. Posso comprar toda a pinga que tu quiser.
- RATO Me escraça o lance. Eu estou por fora. O que é que eu tenho que fazer?
- BERECO Tu é amigo dos homens!
- RATO Puta mentira!
- BERECO É. É. É. É. É. Rato, tu é amigo dos homens.
- RATO Juro que é mentira. Juro por Deus. Juro por tudo que tu quiser. Não acredita nele, Dilma. Ele está goiaba. Isso é uma mentira nojenta.
- BERECO Eu estou por dentro dos teus assuntos, Rato.
- RATO Onde tu pegou essa treta?
- BERECO Não é treta, não, Rato. Tu é cagueta.

DILMA Tenho raiva dessa raça.

RATO Mas é mentira.

DILMA Tu leva mesmo jeito de cagueta.

RATO O Bereco está louco. Eu, dedão? Eu, não! Eu só quero tomar minhas pingas em sossego. Eu não me meto com ninguém. Estou chué dos peitos, escarrando sangue e tudo. Não vou me meter na vida dos outros.

BERECO Como foi que tu ficou nessa merda? Como foi? Conta pra ela.

RATO Estou chué. Doente. Me gastei inteiro na gandaia. O cupim me picou a caixa de catarro. E me danei a beber. Me estrepei. Não deu mais pra escapar.

BERECO Tudo mentira.

RATO Juro por Deus.

BERECO Grupo. Tu era um intrujão. Eu mesmo larguei muita muamba na tua mão. Foi ou não foi? Tu me engrupia bem.

RATO Nunca te levei no bico.

BERECO Só fez isso a vida toda. Desde que eu era pivete, tu comprava os bagulhos que eu afanava por uma grana muito mixuruca.

RATO Te paguei sempre o que era.

BERECO Tu sempre banhava a moçada. Esperava os negos estarem no desespero, daí atochava o preço escroto.

RATO Tu só vê o teu lado. E os apontamentos que eu tinha que ter com os homens? Era com essa grana que eu dava moleza pra tu

e pra todos esses filhos das putas pé de breque que gramavam por aí. Era por isso que qualquer majura que bordejava por aqui saía bem.

BERECO Se entregou, Rato. Tu é chegado aos homens.

RATO Nunca. O homem que era meu pau de mando já caiu do cavalo há muito tempo. Flagraram que ele tinha arreglo com a pilantragem, ele se entrutou. Foi aí que meu pesqueiro acabou.

BERECO Os homens baixaram no teu mocó e te flagraram com a boca na botija. Te deram uma dura. Te apertaram, e tu entregou os minos. E a moçada se danou. Não foi? Mas teve a volta. A curriola te agarrou e te deram um cacete sentido. Só te largaram porque pensaram que tu estava estarrado. Levaram a grana que tu enfurnava no colchão e tudo. Mas tu não morreu. Os minos esqueceram que gente ruim não morre. E tu ficou vivo. E, quando os homens querem saber das coisas, vêm em ti. E tu se abre.

Pausa. O Rato está assustado, olha com medo pro Bereco e pra Dilma. Depois de algum tempo é que fala.

RATO (*nervoso*) Tudo mentira. Não teve nada disso. Juro que não teve.

Bereco agarra o Rato pelo pescoço.

BERECO Foi assim como contei ou não?

RATO Ai, Bereco... Ai, tu me mata...

BERECO Foi assim ou não? Diz ou eu te estrangulo.

RATO Foi... Foi...

Rato cai no chão sufocado e chorando.

RATO Não tive jeito. Já paguei tudo que devia. Agora estou chué dos peitos, escarrando sangue e tudo. Só quero sossego. Só quero tomar minhas pingas. Eu preciso de pinga. Juro que preciso. Bereco, por que tu foi tomar a pinga que eu guardei pra mim? Olha como estou ruim. Eu estou tremendo, pareço uma geleia. Pinga pra mim é como remédio. Eu preciso. (*Se arrastando, Rato chega nas garrafas vazias e começa a procurar pinga nelas.*) Bereco, acho que tinha um pouco na garrafa que tu quebrou. Eu preciso de pinga. Juro que preciso. (*Se arrastando, Rato chega perto da Dilma e, suplicante, olha pra ela.*) Eu preciso de pinga.

DILMA (*Escarra na cara do Rato.*) Cagueta nojento! Nojento! Porco filho da puta! Eu quero estar aqui na hora que os homens vierem apanhar o Bereco. Quero estar. E só faço um pedido. É pra eles te mandarem na minha frente. Quero te ver dançar. Teus amigos te metendo tocha vai ser engraçado. Vão te apagar pra te calar o bico. Nem eles se fiam em ti, nojento! E tu sabe. Por isso está cagado de medo.

RATO Não... Não... Os homens não são meus amigos. Não são porra nenhuma minha. É sacanagem vocês me deixarem dançar. Estou ruim na vida, mas não quero morrer. Estou limpo. Não devo nada. Não me meti em nenhuma encrenca. Por que vou ter que pagar pelo que não fiz?

DILMA Porque tu é cagueta.

BERECO Mas tu não precisa morrer. Tu pode livrar minha cara.

Pausa.

Tem uma saída pra gente.

DILMA Pra mim, não. Minha vida não tem saída. Eu não estou nem me afobando. Tanto faz me apagar na mão dos homens ou, amanhã ou depois, eu mesma, por bronca, beber veneno e passar dessa pra melhor.

RATO Não é a mesma coisa. Os homens são o capeta. Eu estou apodrecendo inteiro e não quero ir nas patas deles. Eles gostam do serviço. Esfriam os negos devagar. Devagarinho. São cheios de macetes. Conhecem os macetes. Sabem o que eles fazem? Eles não dão pra valer logo de saída, não. Vão atirando só pra doer. Atiram no saco, no rabo, na perna, no lombo, até enjoarem de ver o melado escorrer e o vagau gemer. Aí eles selam o presunto. Um troço escamoso. Eu não quero me acabar assim. Ninguém quer.

BERECO Olha, Rato, eu não embarquei nessa porque quis. Tu acha que eu estou contente com essa vida? Estou contente, o cacete! Não tive jeito, Rato. Me encostaram na parede. Tive que me virar. Sempre fui um cara de nada. Um papagaio enfeitado. Um puta pé de chinelo. Só queria viver a vida e deixar os outros viverem. Era só o que eu queria. Mas é uma merda. Uma merda. Eu sempre na pior. Comendo o rango mais nojento. Roncando no molhado. Me danando. E eu tinha botucas de ver. E via. Tinha cuca de pensar. E pensava. E via e pensava. Pra mim não tinha escolha. Eu nunca ia ser nada na puta da vida. Não sabia nada. Meu estudo, nenhum. Só porrada é que eu ganhava. Desde pivete eu tomei porrada e mais porrada. Nenhuma colher de chá. Cana atrás de cana. Eu sempre tomando na tarraqueta. Era o mais fraco, o mais trouxa, o esparro. Fiquei ruim. Qualquer um ficava. Tem nego que nasce de bunda pra Lua. Tem tudo logo de saída. Paizinho rico, carrão, são tratados a pão de ló, têm as melhores gatas, tudo no macio. Eu queria tudo isso pra mim. Mas nasci cagado de arara. Não tive xepa. Nenhum devagar na puta da vida. Eu queria carrão, as gatas e os cambaus. Tive que ir buscar à dentada. Eu nunca tive bulhufas. Nem paizinho rico.

Nada. Nem pai tive. Tá bom, Rato? Nunca me deram porra nenhuma. Então apelei.

RATO Que é, valente? Te deu bobeira, agora?

BERECO Tu acha justo me apagarem?

RATO Acho nada.

BERECO Mas vão me apagar.

RATO Tu perturbava meio mundo.

BERECO Eu só queria ter as coisas que todo mundo quer.

RATO Tá bom. Mas e daí? Jogou e perdeu.

BERECO E vão me fritar.

RATO Vão. Essa é a lei.

BERECO Mas que lei mais besta.

RATO E pra mim que tu vem dizer isso?

BERECO (*chorando*) Eu não quero morrer, Rato. Eu não quero morrer. Eu sou novo. Tenho vinte e cinco anos. Rato, eu sou novo. Não quero morrer. Não quero.

RATO Mas tu apagou um cara.

BERECO Era ele ou eu. Não tinha escolha. Era uma guerra. A gente tinha que decidir. Ele teve vez. Deu os tecos que tinha que dar. Errou. Eu dei sorte. Acertei. Mas eu não queria matar. Só não queria morrer. Eu não quero morrer. (*Bereco chora.*) Eu quero sair fora dessa dança. Sempre quis. Estou me arreando. Eu não

aguento mais, Rato. Não aguento mais. Mas não quero morrer. Esse nego que eu apaguei foi a conta. Estou cansado da minha vida. Mas não quero morrer. Foi na cadeia que eu endoidei. Tu sabe como é. Cana deixa a gente ruim. Quando a gente sai, a gente quer ir à forra. Aí é broca. Fumo na cuca, máquina na mão, desgraça e mais desgraça. Fumo e mais fumo, pra não se ligar na desgraça. Rato, tenho vinte e cinco anos e estou como um coroa. Só queria sossego. Chega de andar espantado, só no pinote. Olha, eu tenho grana de montão. (*Joga o dinheiro pro ar.*) E não tenho o que comer. Estou me apertando de fome e montado na bufunfa. Tenho um monte de gatas e estou aqui na mão. É sempre assim, Rato, uma merda.

RATO Tu tá na lona. Ainda bem que tu sabe. Agora, por que tu vai querer me perder? Deixa eu me ganhar. Estou limpo. Deixa eu ir embora.

BERECO Pelo amor de Deus, tu tem que me valer.

RATO Não posso, Bereco. Estou no bagaço. Ruim dos peitos, escarrando sangue e tudo. Não tenho força nem pra segurar o berro. Só quero sossego.

BERECO Tu não morou. Não quero guerra.

RATO Mas, afinal, que é que tu quer?

BERECO Tu é amigo dos homens.

RATO Já disse que não sou amigo de homem nenhum.

BERECO Estou falando de verdade.

RATO Eu também.

BERECO Rato, eu quero me entregar. Não quero morrer. Ajeita o lance. Tu pode ficar com essa grana que está aí. Fica tua. Mas limpa minha barra. Não quero morrer, Rato. Eu sei que tu é ponta dos homens. Me dá pedal. Me ajuda. Pago pelo defunto que fiz. Puxo o tempo que tiver que puxar na cana. Mas não deixa os homens me matarem. Não deixa.

Pausa longa. Rato não se mexe. Dilma tira os dois na pinta.

Essa grana pode ser toda tua, Rato.

Rato começa a catar o dinheiro. Dilma pisa na mão do Rato.

RATO Ai, filha da puta!

DILMA Devagar com o andor, Rato. Não vou deixar tu estrepar um cara que está no mato.

RATO Sai daí, piranha suja.

DILMA Tu é mesmo um pé de chinelo, Bereco. Um merda todo cagado de medo. Um xarope. Tu não se manca na fria que tu vai entrar? Esse cagueta nojento vai pegar tua grana e te entregar pros homens. Isso é o que ele vai fazer. E tu embarca na dele como um loque. Que trouxa que tu é.

RATO Não faz marola, puta sem-vergonha. Não faz marola. Sai de cima da minha grana. Anda. Anda.

Rato empurra Dilma, que se afasta um pouco. Rato vai continuar a catar a grana, Bereco o segura.

Que foi?

BERECO Espera, Rato. Como vou ter certeza que tu não vai me banhar?

Pausa.

RATO Eu vou trabalhar os homens pra ti.

DILMA Duvido. Tu vai pegar a grana e dar no pé. Mas mesmo que tu charlasse os homens, não ia grudar. O Bereco tá pedido. Jurado. E não vai ser o teu papo que vai fazer os homens relaxarem a bronca. Tu pensa que tu é o quê, Rato fedorento? O bom? Tu é um zé-ninguém. Um dedo-duro muito sem-vergonha. Os homens não vão nem dar pelota pra tua conversa.

RATO Escuta aqui, piranha. Tu não mete o teu nariz onde tu não é chamada. Eu vou clarear a barra do Bereco. Vou levar um bate-caixa com os homens. Mas não é com a turma do pega pra capar. Esses, eu nem manjo. Nem sei quem são. Vou falar com as gentes que eu sou chegado. Gente boa. Eles dão cobertura pro Bereco. Metem o bruto em cana e pronto. Não tem perigo de grampearem ele.

DILMA Tu vai cair nessa, Bereco?

BERECO Não tenho outro jeito.

DILMA Pé de chinelo cagão.

BERECO Te arrebento a cara, piranha.

DILMA Arrebenta! Isso te deixa mais macho? Arrebenta! Tu está todo ruim dentro dessa roupa. Banca o bacana, depois se entrega pro Rato e deixa ele ganhar divisa nas tuas costas. Trouxa. O Rato vai se mandar com tua grana. Vai te deixar falando sozinho. Mas vai ser bem feito pra tu, que é um panaca.

RATO Tu só tem veneno, puta vadia.

BERECO Se acanha, Rato. Quero escutar essa piranha falar.

- RATO Ela vai querer te ver na fogueira.
- DILMA E tem outro jeito, durão?
- BERECO Que é que posso fazer?
- DILMA Encarar os homens.
- BERECO Não adianta. Eles são uma porrada.
- DILMA Que se danem! Pelo menos uns dois ou três tu leva pro inferno contigo.
- RATO Bela merda.
- DILMA É assim que tem que ser. Foi ruim. Morre ruim. Nada de dar moleza.
- RATO Tu tá perdendo tempo, Bereco. Eu sou achegado aos homens. Posso livrar tua cara. Mas não tenho a vida toda pra escolher. Logo os homens da pesada estão baixando aqui. Aí é tarde pra ti, pra ela e pra mim.
- DILMA Já é tarde pra gente há muito tempo. Agora só temos um gosto: fazer miséria antes de embarcar. Só pra descontar um pouco as sacanagens que sempre fizeram pra nós.
- RATO Olha, o papo está comprido. Eu vou cuidar da nossa vida, Bereco. Se essa piranha quer virar presunto, isso é com ela. Pode se jogar embaixo de um trem. É mole. Agora, eu quero ficar vivo.
- BERECO É melhor tu ir.
- DILMA Trouxa. Mil vezes trouxa. Tem que morrer pastando. Mas se tu quer, é problema teu. Tua cabeça é teu guia. Mas não deixa o Rato levar a grana. Se ele quiser o vento, vai ter que voltar.

BERECO É. Isso é. Larga o dinheiro.

RATO Mas, porra, tu não me deu?

BERECO Só se tu me salvar.

RATO Legal. Tá certo. (*Larga o dinheiro na mesa.*) Mas preciso de algum. Preciso tomar minha pinga. Não posso chegar bambo na frente dos homens. E preciso pegar um carango. Se for de ônibus, vou demorar paca.

DILMA Quando tu começa a beber, não para mais.

RATO Tu nem me conhece.

DILMA Vi ontem.

RATO Ontem eu tava pro que desse e viesse.

DILMA E hoje tu tá teso por um gole. Quando molhar a língua, não vai poder parar. Manjo bem gente nojenta como tu. Começam a beber e bebem até se estarrarem. E daí, como vai ser? O Bereco fica aqui plantado, e os homens vêm e fritam ele.

RATO Eu sei beber. Nunca bebi o juízo.

DILMA Tu vai se fiar nesse Rato bebum, Bereco?

RATO Não dá trela pra essa puta vadia.

DILMA Botei o dedo na ferida, o bebum pulou.

RATO Vaca filha da puta!

DILMA Pau d'água!

RATO Piranha empesteadá!

DILMA Pinguço!

RATO A gente tá perdendo tempo, Bereco.

DILMA Vai. Ninguém tá te segurando

RATO Eu vou. (*Vacila.*) Vou sem grana mesmo. (*Rato vai saindo, Bereco corta o caminho.*)

BERECO Tá muito afobado.

RATO O tempo tá correndo.

BERECO Que se dane!

RATO Mas e o trato?

BERECO Deixa pra lá.

RATO Vai querer topar a parada?

BERECO E tem outra saída?

RATO Embarcou na canoa furada dessa piranha?

BERECO Ela me abriu os olhos.

RATO Sei, sei, sei. Sei o que ela fez contigo. Te engrupiuh direitinho. Me sujou e te deixou no virador. Tu que sabe da tua vida. Agora, eu quero cair fora. Não vou ficar aqui pra ver o salseiro. Estou chué do peito, todo ruim, não aguento um tranco, não quero saber de encrenca pro meu lado. Só quero beber minhas pingas em sossego. Preciso de pinga. Preciso muito. Pinga pra mim é remédio. Tinha um nego que já estava como eu. Precisava meter uma cangibrina no bucho logo cedo. Se não, ficava tremendo, tremendo. Um dia, não teve pinga,

se danou. Morreu. Escutou? Ele morreu. Eu preciso da pinga. Preciso!

Rato volta a mexer nas garrafas vazias.

RATO Maldita hora que eu dei trela pra essa puta nojenta. Cheia de chato. Eu já tinha me entendido com o Bereco. Tu jogou areia. Vaca! Vaca! Vaca! Eu preciso da porra da pinga.

BERECO Escuta, Rato. Não enche mais o saco com essa história de pinga.

RATO Mas eu preciso!

BERECO Problema teu. A minha escora tá aqui mesmo.

Pega a maconha do bolso e se prepara pra fumar.

RATO Vai queimar essa merda?

BERECO Quero estar chapado quando os homens chegarem. (*Acende o cigarro.*) Vou mostrar quem é o Bereco. Com fumo na cuca, sou fogo. Todos os estarros que dei foi com fumaça no telhado. Com maconha, eu sou outro Bereco. Tu vai ver, Dilma. Vou te mostrar onde é o buraco da lacraia. Eu estava grogue. Ia deixando esse cagueta nojento me dar de presente pros homens.

DILMA Ele não queria outra coisa.

BERECO Esse Rato é sabido paca.

RATO Tu que me pediu.

BERECO Pega de grota, Dilma.

DILMA Estamos aí.

Puxam fumo.

BERECO Tu não vai nessa, Rato?

RATO Não trato disso. Eu só preciso da pinga.

DILMA Tá com chiquê. Deixa ele. Quando as tochas dos homens beliscarem, ele vai gemer mais.

Rato anda nervoso de um lado pra outro.

RATO Só preciso de uma pinga. Preciso. Preciso. Preciso, porra!

BERECO Rato filho da puta, onde estão os teus homens? Cadê os desgraçados? Afinaram? Eles afinaram? Eles sabem que aqui tem Bereco. Que é broca. Eles sabem onde têm que se meter. Eles sabem que o primeiro filho da puta que puser o focinho toma um teco. Bem no meio da lata. Manda eles virem, Rato. Tu não é amigo deles? Chama eles. *(Ri.)*

DILMA Eles podem te dar cachaça. Só que não vão ver tu tomar merda nenhuma. A gente apaga eles antes. *(Ri.)* Vai ser do cacete. *(Ri.)*

BERECO Aqui tem tocha pra todos. *(Ri.)*

RATO Pelo amor de Deus, Bereco. Deixa eu pular fora. Eu não quero saber de nada. Não te vi. Não sei de ti. Deixa eu cair fora, Bereco.

BERECO Que nada, Ratão. Tu vai ficar aí pra ver o sarro que vai ser. Vai ser uma guerra do cacete. Vai ter bala pra todo lado. *(Ri.)* Assim. Assim.

Bereco começa a atirar a esmo. Dilma ri muito e o Rato se deita no chão e chora.

BERECO Tem chumbo pra qualquer filho da puta.

Acaba a carga do revólver. Bereco, rindo muito, cai no chão. Dilma ri de rolar. Rato chora.

RATO Quero minha pinga. É só o que quero, porra. E só o que quero. (Procura nas garrafas.) Eu preciso da minha pinga. Preciso de pinga. (Rato tem uma crise de nervos.) Preciso de pinga! Quero pinga! Pinga!

Rato se debate no chão pedindo pinga. Bereco se levanta e lhe dá um bofetão. Rato para de gritar.

BERECO Quer que todo mundo escute essa zoeira? Rato nojento! Cagueta filho da puta! Que é que tu quer?

RATO (tímido) Uma pinga.

Bereco mete o cano do revólver na boca do Rato.

BERECO Se falar mais uma vez em pinga, te dou um carço na boca, tá?

Pausa. Bereco vê a expressão de susto do Rato e estoura de rir.

O Rato está se cagando de medo. (Ri.) Trouxa, o revólver não tem bala. (Ri.)

Bereco e Dilma riem paca. De repente, Bereco para de rir. Pausa.

Vai ganhar tua pinga, Ratão. Tu vai ganhar pinga paca. Tu vai encher o rabo de pinga. Vou mandar a Dilma no boteco. Vai buscar rango pra mim, que estou miando de fome. E pra tu não dizer que sou sacana, vou mandar trazer um puta

monte de pinga pra tu molhar tua boca nojenta. Sou um cara legal. E tu ia me dar pros homens. Mas esquece. Dilma, vai buscar um mastigo firme pra nós e traz a merda da pinga desse cachorrinho.

Dilma se levanta com grande dificuldade e se aproxima do Bereco.

DILMA A grana.

Bereco dá um monte de dinheiro.

Tem muito.

BERECO Depois tu traz o troco.

RATO (*assustado*) Tu vai deixar ela sair?

BERECO Vou. Ela é minha chapa.

RATO Ela vai se escamar pra sempre.

BERECO Mas, porra, mando buscar tua pinga e tu ainda resmunga? Ela vai e volta. Tu pensa que todo mundo é filho da puta como tu? Vai, Dilma. Vai, não dá bola pra esse trouxa.

DILMA Venho logo.

RATO Mentira dela. Ela nunca mais vai voltar. Para que ela ia voltar? Pra ser fritada pelos homens?

DILMA Quero encarar os homens. Não tenho nada a perder. Tanto faz como tanto fez. Viver ou morrer dá no mesmo, só que antes de morrer quero fazer feder. Volto pra esperar os porcos nojentos. E junto com o Bereco, vai ser uma parada. Um fedor que vai encher o saco de muita gente. E se tu ficar com a gente

sem contar com a desgraça, a merda vai ser maior. Volto. Claro que volto. Não vou perder essa jogada de jeito nenhum.

BERECO Vai logo. Vai logo. Pra voltar logo.

RATO Tudo grupo... Grupo cavernoso.

BERECO Se tranca antes que eu te arranque a língua. E isso não me custa nada. Não vou com tua fuça de cagueta mesmo.

Dilma sai. Bereco recarrega o revólver. Depois se atira na cama. Rato anda nervosamente de um lado pra outro. Mexe nas garrafas. De repente, olha pro Bereco e pensa que ele está dormindo. Bem devagar se aproxima da porta. Quando está quase abrindo a porta, Bereco pula da cama.

Onde tu pensa que vai, filho de uma cadela?

RATO Só ia dar uma espiada.

BERECO Passa pra cá. Anda.

RATO A piranha não vem mais.

BERECO Vem. Eu sei que vem.

Pausa. Bereco está cansado. Senta-se na cama. Depois se deita. Rato começa a andar. Bereco senta-se outra vez.

Quer ficar quieto num lugar?

RATO Porra, só andei um pouco.

BERECO Se ciscar muito, te meto uma tocha na perna. Aí tenho certeza que tu não vai a lugar nenhum.

RATO Só sei que a vagabunda não vem mais.

BERECO Vem. Já te disse que vem.

RATO Só porque tu quer.

BERECO Ela falou que vinha.

RATO Ah, tá bom!

BERECO Tu vai ver.

Pausa. Bereco se deita.

RATO A desgraçada tá demorando paca.

BERECO Saiu agorinha.

RATO Já dava pra ter voltado.

BERECO Só se fosse com um foguete no rabo.

Pausa.

RATO Se fosse eu que tivesse ido, já tinha voltado.

BERECO Não faz enxame.

RATO Tá bom. Não tá aqui quem falou.

Pausa.

A vaca deu o pinote.

BERECO Ela volta.

RATO Não voltou até agora, não vem mais.

BERECO Claro que vem.

RATO Só se for uma paspalha.

BERECO O boteco é longe.

RATO O cacete! É aí mesmo na esquina.

BERECO Aí mesmo, uma ova!

RATO Dava pra ir e voltar umas vinte vezes.

BERECO Aqui, que dava!

RATO Só que dava.

BERECO Não dava!

RATO Ah, se dava!

BERECO Não dava porra nenhuma!

RATO Pra mim, dava.

BERECO Dava porque tu é um filho da puta muito grande. Um cagueta nojento. Cachorrinho. Dedão porco. Que quando vê pinga parece que fica com um jato na bunda. Por isso que dava. *(Pausa longa. Bereco anda de um lado para outro, nervoso.)* Onde é a birosca?

RATO Logo aí.

Pausa longa. Bereco anda nervoso.

BERECO Bom, vai ver que o que a piranha queria comprar não tinha aí nesse boteco.

RATO Tinha.

BERECO Rato, deixa de ser tihoso. Como é que tu sabe o que ela queria comprar?

RATO Peito de peru sempre tem em qualquer bar.

BERECO E a vaca não podia querer outro bagulho?

RATO Conversa. Aquela jogada-fora lá tem cuca para querer outra coisa? Sanduba de mortadela é chique na puta da vida dela.

BERECO Dei uma grana sentida pra putana. Ela foi atrás de um mastigo positivo.

RATO Foi. Só que foi mesmo. Foi é engessar a gente pros homens.

BERECO Cala essa boca agourenta. Tu cala essa boca que é melhor pra ti. Ela vai voltar. Vai, sim. Se ela me sacanear... Bom, ela não é nem louca de aprontar uma dessas.

RATO Só que quando tu abrir as botucas, vai ser tarde.

BERECO Ela vai voltar. Aí eu vou te dar tanta porrada só pra tu deixar de ser bocão.

RATO Bocão, não. Quero é fazer tu se tocar.

BERECO Eu sei o que faço.

Pausa.

RATO Bereco...

BERECO Diz.

RATO A puta te engrupiu.

BERECO Xavecada do cacete.

Pausa.

RATO Ela não vem mesmo.

Bereco tem uma crise nervosa.

BERECO Puta nojenta! Desgraçada! Morfética! Miserável! Vai morrer de câncer no rabo! Filha da puta! (*Bereco dá chute nas cadeiras, faz um rebuliço.*) Nojenta! Piranha vadia! Porca!

Bereco se cansa, para e fica pensativo. Pausa longa.

RATO Ainda dá tempo de eu tentar arreglo com os homens.

BERECO Toma pra ti. (*Faz gesto.*)

RATO É o nosso jeito.

BERECO Quer me chuveirar?

RATO Pombas, quero me ganhar!

BERECO Te espio, vagau. Tu quer me deixar aqui sozinho.

RATO Pior é eu ficar aqui e nós dois entrarmos bem.

BERECO Fica aí! Tu fica. E não me enche os bagos.

RATO Te manca, Bereco. O que é que eu tenho com tua gronga? Eu não quero encarar homem nenhum. Estou limpo. Não devo nada. Quero te valer. Tu não quer? Deixa eu dar o fora.

BERECO Eu estou com medo, Rato.

RATO Ah, e eu não?

BERECO Mas tu é diferente.

RATO Pimenta no rabo dos outros é um puta refresco.

BERECO Não é isso. Não é nada disso. Tu é ponta dos homens. Quando eles vierem, tu mete teu papo e me quebra o galho.

Rato anda, gesticula, resmunga.

RATO Mas, poxa, não se manca. Não se manca. Mas, poxa, poxa! Poxa, Bereco, que merda!

BERECO Fala direito pra não me dar no saco.

RATO Tu não quer entender.

BERECO É só o que quero. Tu que fica aí chiando como um pau d'água.

RATO Então entende. Eu estou chué dos peitos, escarrando sangue. Tudo isso e mais a porra da pinga que eu preciso. Não é bafo. Preciso. Cada um precisa de um troço. Eu preciso da pinga.

BERECO Que que é, Rato? Tu só fala a mesma coisa.

RATO Eu não manjo os homens.

BERECO Cada hora tu diz uma coisa.

RATO Estou dizendo isso desde que tu chegou.

BERECO Tu disse que conhecia.

RATO Ai, meu cacete! Tu quer me fazer ficar aqui até feder. Pra que isso? Deixa eu dar pinote. Pra ti não tem mais jeito. Escuta, Bereco, tu já é defunto. Pra ti não tem mais remédio. Os homens vão te ganhar.

BERECO Que pena.

RATO Puta pena.

BERECO Vai bundar, Rato. Tu por acaso sente alguma pena de alguém?

RATO É só o que sinto. Pena. Pena de mim que tou no papo da aranha sem tar devendo um puto de um tostão furado pra ninguém. Pena de ti. Um otário que vai se acabar. Que já se acabou. Que foi otário até o último lance. Que confiou numa piranha sacana. Pena. Eu tenho pena, Bereco. Mas que merda! Que adianta toda essa besteira? Tu quer me arrastar junto contigo pro beleléu. A troco de quê?

Pausa.

(aparentemente calmo) Tu tá mal com Deus, Bereco. Tu aprontou paca. Tu vai direto pro inferno. Eu, se pudesse servir de alguma coisa, ia junto pra te ajudar. Mas se eu me apago, meu rumo é outro. Não devo porra nenhuma. Então, é melhor pra ti aliviar meu lado. Eu posso até mandar rezar uma missa pra ti. Por tua alma. Sempre adianta alguma coisa.

BERECO Que é que tu tem na cabeça, desgraçado? Merda de galinha? Que papo chibu esse teu!

RATO Juro por essa luz que me ilumina que tou invocado com esse negócio. Eu posso te quebrar o galho. Com essa tua grana, eu arrumo uma missa legal pra ti. É só tu botar fé em mim. Manjo um padre que é ponta firme. Só que gosta de dinheiro. Não faz nada de graça.

- BERECO Quer moleza, Rato? Come merda que não tem osso.
- RATO Sabe o que os homens vão fazer contigo? Te dançar com mil arrebitos. Daí, te jogam no mangue e tu se entralha. Ninguém vai rezar por ti. Tu vai ser comida de caranguejo.
- BERECO Aqui pra ti, ói! (*Faz gesto.*)
- RATO Poxa, Bereco, só quero te ajudar.
- BERECO Sei o que tu quer, Rato nojento. Tu quer é meter a pata na grana pra se empapucar de cachaça. Mas, se tu depende da minha grana, tu vai se danar de goela seca.
- RATO Tu me deve uma garrafa de pinga. Tu que bebeu a minha última. Eu esqueço tudo. Mas deixa eu me arrancar. Não quero tua grana. Quero é continuar vivo. É só o que quero. E é pra te ajudar.
- BERECO Quem vai me ajudar é a arma. Nessa eu me fio. Com ela eu me garanto. Não tem bom, nem por onde. Quem vai me ajudar é a turbina. Essa é a quente. Manda os homens botarem a fuça. Mato o primeiro filho da puta que aparecer. Manda eles virem. Quero ver. Tu não é amigo dos homens?
- Rato está encolhido. Bereco brinca com o revólver.*
- Manda eles se achegarem. Tem bala pra todo mundo. O primeiro puto que meter a cara na porta leva chumbo. Assim.
- Bereco endoida e dá tiro pra todo lado.*
- RATO Que é? Tá batusquela? Os homens vão vim aí.
- BERECO Deixa vim.

RATO Alguém vai avisar eles.

BERECO Tem um teco pra cada um.

RATO Tu endoidou, Bereco.

BERECO Estou doido de raiva.

RATO Deixa eu ir papear os homens.

BERECO Quer papear? Eles te encanam. E vêm em mim.

RATO Lá tem gente boa.

BERECO Ninguém presta. São todos uns sacanas.

RATO Já estava acertado.

BERECO Desacertou.

Bereco recarrega o revólver e dá tiros novamente.

Vai ser assim! Assim! Assim! Até a última bala.

Bereco bambeia, cai no chão rindo muito. Aos poucos, vai parando, abaixa a cabeça e fica imóvel. Reina grande silêncio por muito tempo. Aos poucos, Rato vai se aproximando da porta. Vai bem devagar. Sempre prestando atenção no Bereco. O Rato vai abrindo a porta lentamente, olhando pro Bereco. Escuta-se um tiro vindo de fora. Rato se assusta e tranca a porta. Bereco levanta a cabeça assustado também. Rato e Bereco se olham.

RATO Estão aí.

BERECO Filhos da puta! Já chegaram.

RATO Estavam bem na cola.

Bereco recarrega o revólver.

RATO Deixa eu sair.

BERECO Eles te apagam.

RATO Não devo nada.

BERECO Eles não vão querer saber.

RATO Têm que saber. Não devo nada.

BERECO Eles vão te apagar. Fica aí.

RATO Eu quero sair. Eu quero sair.

BERECO Porra, deixa de ser fresco!

RATO *(Nervoso, procura pinga nas garrafas.)* Eu preciso de uma pinga. Juro que preciso. Que merda! Eu sou velho, Bereco. Quero sossego. É só o que quero. Me deixa ir. A pinga acabou, Bereco. Acabou a pinga toda. Eu só preciso de uma pinga. Me deixa ir. Nunca sacaneei ninguém. Não devo nada pros homens. Estou velho. Quero sossego. É só o que quero, Bereco. Sossego pra tomar minhas pingas. Deixa eu ir.

VOZ DE FORA Tu tá cercado, Bereco. Se entrega.

Ouvem-se tiros fora.

RATO Deixa eu ir.

BERECO Eles te fritam.

VOZ DE FORA Vai sair ou não, Bereco?

Ouvem-se tiros fora.

BERECO Tu quer ir, vai.

RATO Vou. Vou, sim, Bereco. Eu sou coroa. Só quero sossego. Se eu achasse que podia, te ajudava. Agora vou sair. Eu não devo nada. Olha, Bereco, eu não sou melhor que ninguém. Mas estou limpo, já paguei o que devia. Puxei minha cana. Agora não devo nada. Estou velho, coroa. Estou coroa, Bereco. Só quero sossego. Beber minhas pingas em sossego. Eu vou.

BERECO Vai logo de uma vez.

RATO Que tu vai fazer?

BERECO Vai, porra! Não quer ir? Vai.

RATO Minha cabeça é meu guia. Eu vou. Sou velho. Eu preciso de uma pinga. Sou velho, porra. Um velho babão, nojento, mas só quero ficar vivo. Só quero sossego, Bereco. Pra tomar minhas pingas. Olha, eu mando rezar missa por ti.

VOZ DE FORA Sai, Bereco. Tu não vai escapar.

Ouvem-se tiros fora.

RATO Tchau. Sei lá... Mas, se der... Eu falo... por ti... Mando rezar...

BERECO Vai de uma vez, velho babão.

RATO (*pra fora*) Sou eu! O Rato! Estou limpo! Não devo nada! Vou sair!

VOZ DE FORA Joga a arma e sai de mão na cabeça.

RATO (*pro Bereco*) Mas, porra, não tenho arma.

BERECO Vai dizer isso pra mim? Diz pra eles.

RATO *(pra fora)* Não tenho arma... Não tenho... Não devo nada... Estou limpo... Vou sair... Não atirem... Lá vou eu, Bereco.

Rato sai, Bereco se encosta na porta. Pausa longa, grande silêncio. De repente, uma rajada de metralhadora fora de cena quebra o silêncio. Bereco se apavora. Está de revólver na mão. Vem lentamente para o meio do palco, encara a plateia bem firme.

BERECO *(murmurando)* O Rato estava limpo... Não devia nada... Meu Deus... Eu não quero morrer... Não quero... Não quero... *(Começa a gritar.)* Eu não quero morrer... Sou novo... Não quero morrer! Não quero morrer! *(Os gritos crescem até sair um grito alucinante.)* Socorro!

No auge do grito, luz apaga. Escuta-se uma forte rajada de metralhadora. De repente, fica tudo em silêncio. Acende um flash de fotografia no rosto do Bereco, que deve estar com expressão torturada. Fica assim algum tempo, depois apaga luz geral.

fim



**A MANCHA
ROXA**

Escrita em 1988, *A mancha roxa* estreou no dia 13 de março de 1989, no Teatro do Bixiga, em São Paulo.

Do fundo do coração, agradeço ao Leo Lama e a esse elenco (Beth Daniel, Camila Bolaffi, Cláudia Campos, Dione Leal, Elaine Gonçalves, Graça de Andrade, Leila Panthel), que, com coragem, desapego, sacrifício e tudo o mais que dignifica os artistas, aceitaram a dura incumbência de viver as personagens de *A mancha roxa*. Longos meses de luta, de angústia, vendo tanta gente abandonar os ensaios, tendo que recomeçar tudo a cada desistência, sem receber nenhum pagamento material. Que posso dizer?

Meu Deus, obrigado... Essa gente que faz *A mancha roxa* chegar à cena está na trilha dos saltimbancos sacerdotes, instigam, inquietam o próximo. Isso é amor à humanidade.

Plínio Marcos

Personagens

SANTA; PROFESSORA; DOUTOR;
ISA; TITA; LINDA; GRELÃO

É noite. O silêncio é quebrado apenas pelos murmúrios de Santa, lendo a Bíblia. Ela está isolada num canto.

SANTA “Então falou Jesus à multidão e aos seus discípulos, dizendo: Na cadeira de Moisés estão assentados os escribas e os fariseus. Observai e praticai tudo o que vos disseram. Mas não procedais em conformidade com as suas ações. Porque dizem e não praticam. Pois atam fardos pesados e difíceis de suportar e os põem nos ombros dos homens. Eles, porém, nem com um dedo querem movê-los.”

Enquanto Santa vai lendo a Bíblia, no meio do palco as outras presas, silenciosas porém ansiosas, esperam a vez da Doutor lhes aplicar uma dose de droga, o pico. De vez em quando, Isa tosse. Depois que recebe a picada, a Professora vai para a janela. A “operação picada” prossegue. A leitura de Santa vira um murmúrio, não dá pra distinguir as palavras. Professora, na janela, canta.

PROFESSORA (cantando)
Muitas mulheres
roxas
sem olhos
sem dentes
sem bocas
descaradas
as sem-cara
ficam pasmadas
diante do espelho
sem reflexo
onde o tempo
frio
escoa
no relógio sem ponteiro.
Muitas mulheres roxas
seus amores
seus pecados

seus desenganos
o resultado
a mancha roxa.
Essa é a história
sina
condenação
de muitas mulheres
roxas.

Quando a Doutor amarra a borracha no braço de Isa, vê uma mancha roxa.

DOUTOR *(gritando)* Roxa! A mancha roxa!

Pausa. Todas ficam de pé, tensas.

SANTA *(crescendo a leitura da Bíblia)* “... portanto, se teu olho direito é causa de escândalo, arranca-o e atira-o pra longe de ti...”

DOUTOR O que é isso?

TODAS O quê? O quê?

DOUTOR A mancha roxa. A roxa.

TODAS Onde? Mas onde?

DOUTOR No braço de Isa.

ISA *(nervosa, agressiva)* Roxa? Onde roxa? Que roxa? Onde tu viu roxa? O teu cu é que é roxo.

TODAS *(perplexas)* Roxa. Porra, roxa. Mancha roxa. Entre nós? A roxa.

Pausa.

DOUTOR É. A mancha roxa. Não adianta mentir. Apareceu a mancha roxa. No braço de Isa.

PROFESSORA Tá fodida.

TITA Antes ela do que eu.

DOUTOR Se deu numa... estamos todas fodidas.

TODAS (*aflitas*) Roxa. Roxa. Roxa. Meu Deus. A roxa entre nós. A roxa.

Uma chora, outra lamenta, outra pragueja. Todas se examinam.

Não tenho nada.

Nem eu.

Tô limpa.

DOUTOR Calma, gente. Não adianta desespero.

TITA O que podemos fazer?

PROFESSORA É, o que podemos fazer?

LINDA O que podemos fazer?

DOUTOR Sei lá o que podemos fazer! O que sei é que isso pega.

TODAS Pega. Pega. Pega.

DOUTOR (*pausadamente*) Pelo sangue. Pela porra. Pela merda.

TITA (*pausadamente*) Pelo sangue. Pela porra. Pela merda.

Pausa.

- ISA (*olhando o próprio braço*) Não é roxa. Olha aqui. Olha. Olha bem. Não é roxa.
- DOUTOR Roxa. Roxa. Roxa mesmo.
- LINDA (*nervosa*) Pensa bem no que tu tá dizendo. Tu sabe bem o que diz, Doutor? Vê lá. Essa coisa não é brinquedo. Uma calúnia dessa é foda. Olha bem. É roxa? A Isa diz que não é roxa. (*Ela pega o braço de Isa.*) Vê bem. É roxa? Pra mim isso é sangue pisado. É noite... Essa luz... luz fraca... de noite... amarelada... no escuro... dá roxo. Tá escuro... Vê direito.
- PROFESSORA Noite, todos os gatos são iguais. Esse papo dos gatos pardos. Voz do povo. Voz de Deus. Olha bem. Vê direito.
- TITA É, confere. Confere. Só fala na certeza, Doutor.
- PROFESSORA Isso tem muito que ver com a cabeça da gente. Anda todo mundo apavorado com a roxa. O medo faz a gente ver coisas.
- DOUTOR Eu também queria que fosse engano. Mas não é.
- TITA Tu tem certeza? É roxa mesmo? Com certeza?
- DOUTOR Pode pôr todas as fichas. Aposto na roxa que tu ganha.
- TITA Tu é foda, Doutor. Não alivia mesmo. Não dá um desconto.
- DOUTOR Eu também queria estar enganada, Titinha. Não é por gosto que estou entregando a Isa. É meu dever.
- TITA Dever de quê?
- DOUTOR De enfermeira, porra! Sou enfermeira formada. Tou aqui... tou nessa... mas sou enfermeira.

- LINDA Enfermeira que roubava droga no hospital pra dar pra uma cadelinha chegada no pico. Puta enfermeira. Agora faz esse tremendo carnaval por uma mancha que não é roxa, que não viu direito.
- DOUTOR Vai pra puta que pariu, Linda! Vai pra puta que pariu! Uma coisa não tem que ver com a outra. Eu pegava droga no hospital, pegava mesmo. Isso porque a minha garotinha só transava legal cama com as coisas em cima. Mas aqui a conversa é outra. A Isa tá com a roxa. Tá com a roxa. É meu dever avisar. Não sei o que se pode fazer, mas ficamos sabendo que a mancha roxa tá aí mesmo. Eu estou aqui no meio como todas. E a roxa no braço da Isa, e a Isa aí. E eu, o que ganho mentindo?
- LINDA No braço. No braço uma mancha roxa pode ser uma porção de coisa.
- DOUTOR Pode. Pode sim. Só que essa no braço da Isa é a roxa. A própria.
- TITA No braço? Pode ser que a Linda ontem beliscou a cadelinha. Pode ser isso. Essa roçadeira é toda ciumenta. Foi isso. Só pode ser isso. Olha aí. Vê se não tem marca de unha da Linda no braço da Isa. Examina. A greluda aí é violenta. É nervosa. Belisca. Bate na cadelinha a toda hora.
- ISA Isso, foi isso. Só pode ter sido isso. Por quê, meu Deus? Por que a roxa ia aparecer logo em mim? Logo em mim?
- PROFESSORA Mas tem essa tua tosse.
- ISA Que tosse?
- PROFESSORA Que tosse?! A tosse que tu tosse.
- ISA É... É... do cigarro.

PROFESSORA E essa febre? Essa tua febre que não passa nunca. Nunca. Tu tá sempre ardendo de febre.

ISA Vai tomar no teu cu, Professora. Vai me perturbar a ideia tu também? Sem essa.

PROFESSORA Explica a febre, cadelinha.

TITA A febre, a tosse. E tem também sua caganeira. Tu caga como se tivesse cu arrombado. Se explica, anda.

ISA Explico nada. Tenho que explicar nada pra ninguém. Nem pra Linda que me roça eu explico. Vou explicar o quê? Quero que tu e ela vão se foder.

TITA Tá folgada, cadelinha. Folgada demais. Só que tu vai explicar. A tosse, a febre e a caganeira. E o sangue.

ISA Sangue? Que sangue?

PROFESSORA Sangue? Que sangue é esse que não fiquei sabendo?

TITA O sangue que essa cadelinha escarrou na privada.

ISA Puta! Puta nojenta! Vai inventar agora?

TITA Vai te foder, cadela! Tu vai negar que escarrou sangue na latrina? Nega! Nega! Te dou um bumba no peito, e tu vai escarrar sangue até teu cu criar bico.

ISA Aquele sangue era do dente. Do dente... Eu cutuquei e sangrou.

Tita dá um pontapé na Isa.

TITA Tu pegou a roxa, cadelinha filha da puta!

- LINDA Vai devagar com o andor, Tita. Nem tu, nem ninguém vai bater na Isa. Falou com ela, falou comigo. Tu sabe. Tu sabe. E é bom te cuidar.
- TITA Vai te foder tu também! Não vem de maria-macho pra cima de mim. Tás pensando que fala grosso e eu aceito a sugestão? Vai te foder. A cadelinha pegou a roxa. Tá podre. E se passar pra mim, vou apagar ela, tá?
- PROFESSORA (*conciliando*) Espera aí, gente. Não vamos endoidar. Pode ser que a Doutor picou a Isa num vaso sanguíneo em vez de picar na veia. Às vezes isso acontece. Não acontece, Doutor?
- DOUTOR Às vezes.
- PROFESSORA Então, pode ser isso. O braço fica roxo quando pega vaso sanguíneo. Aparece uma mancha roxa.
- ISA (*nervosa, animada*) É, foi isso. Foi isso.
- LINDA Foi isso mesmo. Foi isso. Claro que só pode ter sido isso. Graças a Deus, foi isso. A Doutor picou a Isinha num vaso sanguíneo. (*Ri, nervosa.*) Tu me deve mais essa, Doutor. Não esqueço. Tá na tua conta. Na hora boa tem acerto. (*Ri.*) Tu queria me enlouquecer. (*Ri, nervosa.*)
- DOUTOR Não fode, Linda. Não te devo porra nenhuma. Essa mancha é a própria roxa. Não dá pra inventar desculpa. Picada no vaso sanguíneo, beliscão... não dá febre, não dá tosse, não dá caganeira, nem faz cuspir sangue. Se eu tivesse picado a Isa fora da veia, ela não tinha ficado no embalo.
- Pausa. Pavor total na cara de todas.*
- SANTA (*lendo a Bíblia*) “Nada há fora do homem que, entrando nele, o possa contaminar; mas o que sai dele, isso sim, é o que

contamina o homem. Interrogado, Jesus explicou para os discípulos: O que sai do homem, isso contamina o homem. Porque do interior do coração do homem é que saem os maus pensamentos, os adultérios, as prostituições, os homicídios, os furtos, a avareza, as maldades, o engano, a dissolução, a inveja, a blasfêmia, a soberba, a loucura. Todos esses males procedem de dentro e contaminam o homem.”

LINDA (*meio para si, meio para as outras*) Não, não acredito mesmo que a Isa tá com a roxa.

DOUTOR (*indiferente*) Tu não acredita? Problema teu. Fiz minha parte. Avisei.

LINDA (*ameaçadora, contida*) Eu conheço gente da tua laia. Só conheço. Tu baba de tesão na Isa, tu é toda tesão por ela. Mas tá sabendo que se crescer pro lado dela eu te mato. Mato mesmo. Já matei uma, e não custa matar outra. Se tenho que ir pro inferno por matar uma, vou por matar duas, três, quatro. Tanto faz. Já te contei meu caso. Mas conto de novo. Uma filha da puta se engraçou com uma cadelinha que era minha. Só pra encurtar o papo: matei ela. Matei. Matei. E não estou arrependida. Não sou que nem a Professora, e menos ainda como aquela ali, que só reza pra ver se esquece que matou o marido. Então, já sabe. Se ficar muito espaçosa pro lado da Isa, morre. Tu ou qualquer outra. Te saco. Quando estou muito na minha com a Isinha, tu fica se punhetando toda, esfregando o bocetão fedido. Vagabunda. Cachorrona. Por inveja, despeito de enjeitada, tu inventou essa mancha roxa no braço da Isa.

DOUTOR Inventei porra nenhuma! A mancha está no braço dela pra quem quiser ver. É só olhar.

LINDA (*furiosa*) Inventou! Inventou, sim! Isso é um pico fora da veia. Sujeira tua. Armação de cachorrona. Mete agulha fora da veia da Isa, ela fica em falta, na aflição te procura. Aí tu faz

trato com a bocetinha dela. Tu sabe que ela é dependente. Tu sabe que ela está presa porque era mula de traficante, levava o bagulho pros bacanas a troco de uma dose. Tu sabe que ela, por um pico, faz qualquer negócio. Mas, se tu chegar na Isa, te mato. Te mato. E pode ser já.

Linda se peita com a Doutor.

DOUTOR *(contendo a raiva)* E a tosse? E a febre? E a caganeira? E o sangue na latrina? *(pausa)* Fui eu que inventei? Responde, sua filha da puta! Explica. A tosse, a febre, a caganeira, o sangue na latrina. Explica.

LINDA *(recuando, encabulada)* Tudo mentira. É mentira. Eu não acredito. A Isa é limpa. Não tem nada. Tu sabe que a Isa tá limpa. Tu sabe, Professora. Tu também sabe, Titinha. Isso é sacanagem. Armação de cachorrona.

DOUTOR Tu vai ver se é armação. Vem cá, Isa.

Doutor puxa a Isa e, antes que alguém possa defender a menina, Doutor rasga-lhe a roupa. Saltam os seios. Têm manchas roxas.

Olha aí, Linda!

LINDA *(nervosa)* Isso é chupão! É chupão! Vai me enganar que tu... *(Ri.)* logo tu... não sabe que isso é chupão? A teta fica roxa de ser chupada. Quem não sabe? Quem não sabe? Eu chupo a Isa. Chupo muito. As tetas dela estão até caídas de tanto que eu chupo ela. Esse roxo é de chupão, não é da mancha roxa.

TITA *(dando outro tapa na Isa)* Cadelinha nojenta! Tá podre e ficou quieta. Não falou que estava com a roxa. Sem-vergonha!

LINDA Não toca nela, Tita! Não toca nela! Já te avisei. E acho bom tu botar fé no que te digo.

TITA Vai pra puta que te pariu! Tás pensando que tá falando com alguma bunda-mole? Tu pensa que eu acredito que tu mata, faz e acontece? Tu matou uma greluda igual a ti. Mas eu sou mulher de homem. Eu te arrebento todinha se tu correr dentro de mim. E já fica sabendo: se essa cadelinha estiver mesmo com a roxa, vamos encharcar ela de álcool e tocar fogo. Vamos desinfetar o ambiente. Álcool e fogo matam qualquer bicho. Até o de praga roxa. E tu, que gosta dela, aproveita e come churrasco de cadela. (*Abre a navalha.*) Quem se doer por ela vai ser lenha da fogueira.

Pausa.

LINDA Mas o que é que há, Tita? Porra, Titinha. Sou tua amiga. A Isa, eu. Porra, Tita, tu ficou louca?

TITA Essa praga pega, Linda. Pelo sangue, pela porra, pela merda.

PROFESSORA (*pausadamente*) Pelo sangue. Pela porra. Pela merda.

DOUTOR (*pausadamente*) Pelo sangue. Pela porra. Pela merda.

LINDA Ficaram loucas? Estão todas loucas. Se a Isa pegou essa mancha roxa... eu que chupo ela, eu que roço ela, eu que... fodo ela... então eu... eu...

TITA Tu deve ter a roxa até na alma.

LINDA Vai te foder! Eu não tenho nada.

DOUTOR Tem. Tem, sim, Linda. Olha a Isa. Tá roxa. Cheia de manchas roxas. Olha no braço. No peito. Nas costas. (*Vai virando Isa.*) Na bunda, na coxa, na perna. É toda roxa.

Todas começam a falar juntas. Linda ataca a Doutor. As duas lutam furiosas. Explode música alucinada. As mulheres, em desespero,

correm pra lá e pra cá. Vira um balé coreografado. De repente, como começou, tudo para. O silêncio é total. O pavor está estampado em cada rosto. Santa, com a Bíblia na mão, espia apavorada. Isa está em pé, nua, no meio do palco. De vez em quando, soluça. Professora, que está caída no chão, canta.

PROFESSORA Muitas mulheres
 roxas
 marcadas
 roxas
 nuas, no relento
 buscam alento
 na esquina
 gelada
 na quina do braço
 na veia
 gelada
 o branco
 brilho, sonho, asa.
 Essa é a história
 a sina
 a condenação
 de muitas mulheres
 roxas.

Professora chora.

SANTA (*lendo a Bíblia*) “Uma mulher, que tinha um fluxo de sangue há doze anos e que nenhum médico pudera curar, veio a Jesus...”

Quando alguém fala, Santa para de ler e observa.

ISA (*entre soluços, bem débil*) Eu preciso... preciso... Juro, eu estou fria, deprimida... Preciso de um pico...

DOUTOR *(pausada, melancólica)* A agulha... corre todas. Vai fundo na veia. Por essas e outras... são muitas as mulheres roxas... Eu... e tu também... ela... e ela... roxas... A agulha às vezes sai do braço de uma... às vezes sai gotejando sangue... e já vai direto e fundo na veia da outra. Todas... com a roxa... A agulha numa... depois na outra... depois na outra... Uma a uma. A roxa... aparece. Numa... na outra. Questão de esperar. Esperar. A roxa vai chegar. Pra mim... E pra tu também... Uma a uma... Todas... sem defesa...

ISA Li. Li. Li.

LINDA *(terna)* O que é, Isinha?

ISA Li, eu preciso. Juro, Li. Preciso mesmo. Me arruma o pico, Li. Me arruma. Eu te dou gostoso. Juro. Dou. Juro que dou. Só pra ti. Tu sabe que te dou... mas me arruma o pico. Preciso, bem... Preciso...

Linda encara as outras meio encabulada.

LINDA Tão vendo? Ela precisa. Olha, gente, ela tá caída. Precisa. Ela é dependente, sabem? Sabem? É como o ar... alimento... É tudo. *(Pausa. Ninguém se mexe. Linda cresce.)* Pelo amor de Deus! Não podem negar. Ela precisa. Não tá com a roxa. Mas, se tiver, não pode ficar em falta. Não pode. *(mais nervosa)* Eu tô pedindo. Implorando. Pelo amor de Deus, Doutor. A Isa precisa do pico. Passa pra cá a agulha. Passa, anda.

Pausa tensa. Linda estende a mão. Doutor entrega seringa, agulha, frasco.

TITA Pera aí! Se a cadelinha tá com a roxa e essa praga passa no sangue, ela não pode se servir com a nossa agulha.

DOUTOR Deixa andar, Titinha. Agora é tarde. Muito tarde pra nós todas.

Linda aplica injeção na Isa, que se alivia.

LINDA (*para as outras*) Ela não tem nada. Não tem. Eu sei que não tem. Eu não tenho medo. Olhem. Podem olhar. Ela não tem roxa nenhuma. Olha, Doutor. (*Linda injeta agulha na própria veia.*) Viram? Não tenho medo... Querem ver mais?

Linda começa a beijar, chupar, bolinar, roçar a Isa. Loucura. Desespero. Paixão inflamada. A Isa está indiferente. Distante. Meio boba. A Professora se abraça na Tita pela frente. Esconde o rosto pra não ver. A Doutor abraça a Tita por trás, também esconde o rosto pra não ver o amor de Linda e Isa. No abraço da Professora e da Doutor com a Tita, há algo de sexo misturado com pavor. A Santa para de ler a Bíblia e vai ficando fascinada pela cena de amor. Linda derruba Isa, e as duas rodam pelo chão, envolvidas. A Santa vai se excitando cada vez mais. Até que, como louca, corre pra porta do xadrez.

SANTA (*berrando, desesperada*) Socorro! Socorro! A mancha roxa! Socorro! Mancha roxa no xadrez três! Apareceu a roxa! Apareceu no xadrez três! No especial. No três. Apareceu a roxa. Socorro! Socorro!

Santa começa a bater canecas e a gritar. Doutor, Tita, Professora, como loucas, também batem canecas e gritam. Linda e Isa, como feras, rodam pelo chão.

Socorro! Socorro! Roxa no xadrez três!

PROFESSORA É a roxa! É a roxa! A roxa apareceu no três!

DOUTOR Tamos com a roxa! No três! É a roxa!

TITA Mancha roxa! Roxa! Roxa! Roxa!

Tem início tremendo barulhão vindo de fora de cena. São gritos de pavor, pedidos de socorro, batidas de lata. Algazarra total. No momento de maior agitação, escutam-se o ferrolho correr e a voz de comando fora de cena. É a Grelão que se aproxima.

GRELÃO *(fora de cena)* Parem com isso, putada! Parem ou eu vou comer o cu duma com o cassetete. Vagabundas! Filhas de cadelas morféticas! Parem com essa barulheira! Vamos!

Tudo volta ao normal. Silêncio. Pausa.

(fora de cena) Onde começou essa bagunça? *(pausa)* Onde? Pelo caralho! Engoliram a língua? Vou perguntar só mais uma vez. Se não tiver resposta, arranco uma da cela e penduro no pau de arara. Aí vamos ver se fala ou não fala. *(pausa)* Onde começou a baderna?

SANTA Aqui. No três.

GRELÃO *(fora de cena)* Logo no três. *(Aparece na porta. Vê Linda e Isa transando e ri muito.)* Mas que filha da puta essa Linda! Não dá uma folga pra cadelinha dela. *(Ri.)* Por que a bagunça? Nunca viram uma transa?

SANTA *(nervosa)* A roxa. A roxa. Apareceu a roxa.

GRELÃO Pelo caralho! Quem foi a filha da puta que pegou a roxa? Quem foi? *(pausa)* Quem pegou a roxa? Quem?

SANTA *(vacilante)* Apareceu... na Isa.

Linda e Isa estão envolvidas, mas já acabaram de transar.

GRELÃO É mesmo, Doutor?

DOUTOR É.

GRELÃO Porra, e nem assim essa cachorrone escrota dá folga pra cadelinha? Filha da puta! Ó Lindão! Se explica, cachorrone nojenta! Que porra de roxa pegou tua fêmea?

LINDA (*sentando-se*) É mentira, Grelão. Mentira. Não tem roxa nenhuma. Nunca fodi tão gostoso. A Isa é um tesão.

GRELÃO (*rindo*) Tu é foda, Lindão. Tu se amarra mesmo.

LINDA Que posso fazer? Cada dia a Isa fica mais tesudinha. Não tem roxa nenhuma aqui. Tu sabe que sou tua camarada. Não esqueço. Se não fosse tu ser minha amiga, eu não tava aqui na especial. Não tenho direito. Não esqueço que tu é que me deu essa força. Então, pode crer, se tivesse roxa, eu era a primeira a te botar por dentro do assunto.

GRELÃO Então como pintou essa bagunça toda? Como saiu esse negócio de roxa?

LINDA Armação de cachorrone enjeitada. Mas não tem roxa. Vai dormir teu sono, Grelão. Vai dormir que tu ganha mais.

GRELÃO Eu tava ralando uma cadelinha que chegou hoje. Carne fresca. Puta que pariu! Não dão sossego.

LINDA Vai lá. Com tudo.

Pausa.

GRELÃO Foi tu que armou isso, Doutor?

DOUTOR A roxa apareceu na Isa.

GRELÃO Mas que porra! Apareceu essa roxa na cadelinha ou não?

DOUTOR Apareceu nela... Logo aparece nas outras.

Pausa.

GRELÃO (*rindo*) Quer dizer que as cachorronas todas se tratam com tua cadelinha, Lindão?

LINDA Não inventa. A Isa é minha. Só minha. Não começa a arrumar intriga.

GRELÃO (*gargalhando*) A Doutor que disse que, se apareceu na cadelinha, vai aparecer nas outras. E, se é assim, é porque tu é corna mansa.

LINDA Olha aqui, Grelão. A Isa é minha, só minha. É que essa roxa pega pelo sangue, pela porra, pela merda.

Pausa.

GRELÃO (*séria*) Quer dizer que uma caga no penico da outra? É isso? É isso? Claro que não é. Então o que é?

DOUTOR Pico.

GRELÃO Filhas da puta! Vão me dar trabalho.

PROFESSORA Essa praga pega no sangue, na porra, na merda.

DOUTOR É isso aí.

TITA Então, tu sentiu o drama, Grelão?

GRELÃO Nojentas! Filhas da puta! Porcas! Estão todas empesteadas.

SANTA (*histérica*) Todas, não! Todas, não! Eu não! Eu não! Eu não sou depravada. Eu não! Eu não transo sexo. Não transo droga. Não bebo. Não! Eu não estou com a roxa. Não estou. A roxa não pode me pegar. Essa doença é coisa do diabo. Dá em

gente depravada. Gente imunda. Elas vão morrer todas com essa roxa. Vão morrer podres. Vão apodrecendo aos poucos. A roxa apareceu na Isa. Logo está nas outras. Elas sabem. Elas vão ser roídas pela praga. É o fim dos ímpios. É o fim dos imundos. Os tempos são chegados. Elas debocham de mim. Da Bíblia. De Deus. Elas têm os corações duros. Não se arrependem dos crimes que praticaram. Muito pelo contrário. Uma fica aí contando seus crimes, como se fosse alguma coisa de que deveriam se orgulhar. Quando transam droga, se empolgam contando que mataram. E o sexo? É a degeneração total. Uma faz papel de homem da outra. Blasfêmia! Num antro de pecado não pode nascer a virtude. No vício em que elas vivem, nasceu a roxa. Mas eu rezo. Leio a Bíblia. O senhor pastor me disse que se eu, no fundo do coração, me arrepender do crime que pratiquei, serei perdoada. Eu me arrependo. Matei meu marido. Ele dormia... Eu matei ele. *(Chora.)* Era... eu tinha ciúmes... Ele me desprezava. Matei. Me arrependo. Me confesso com o padre. Comungo. Rezo. O padre diz que quem se arrepende... não vai pro inferno... Aqui é o purgatório. Não nego. Matei meu marido. Eu amava ele. Amava demais. Eu tinha ciúmes. Ele dormia. O senhor espírita falou que eu vou encarnar de novo com ele. Como mãe, filha, esposa... na mesma família. Para ele me perdoar. Eu creio em Deus Pai. Creio em tudo o que é sagrado. Me arrependo. Estou limpa. Não vou pegar doença. Não vou pegar a roxa. Essa coisa do diabo. Me tire daqui. Me tire. Me tire, dona Grelão. Eu sou advogada, por isso estou nesta cela especial. Mas não posso ficar mais aqui com essas mulheres imundas. Elas são depravadas. Sujas. *(Pausa. Ela percebe que as outras estão hostis.)* Essas... mulheres... coitadas... estão doentes. Estão com a roxa. Eu tenho medo delas.

Pausa.

TITA A roxa vai te pegar, piranha santa. Tu não é melhor do que ninguém. *(Ri.)* Tu vai ser roída até os ossos pela roxa.

SANTA Não! Não! Meu Deus, não! Me tira daqui! Me tira daqui, dona Grela! Eu sou advogada. Eu tenho direitos. Me tira daqui. Faz essa caridade. Eu pago. Eu pago. Me coloca sozinha numa cela. Eu pago.

GRELÃO Quanto tu pode pagar?

SANTA Dez mil por mês. (*pausa*) Trinta. (*pausa*) Cinquenta. Cinquenta por mês. Minha família pode. Eles podem. Quero ir pra uma cela sozinha. Cinquenta. Cinquenta por mês.

Santa começa a chorar, desesperada.

GRELÃO (*gargalhando*) Estou começando a gostar. Essa roxa vai fazer chover na minha horta. (*Gargalha.*) Vai dar dinheiro. Já estou sentindo o cheiro da grana. (*Gargalha.*) Ia botar a cadelinha no isolamento, mas deixa ela aí. Levo a piranha santa, que vai adiantar meu lado. (*Gargalha.*) Agora escuta, piranha santa. Ninguém se faz de esperta comigo. Se tu faltar ao acerto... Pro teu bem, é melhor que não tenha furo. Tu não me engana com esse negócio de ler Bíblia a toda hora. Tu é tão filha da puta como qualquer uma. É pior. Traíra. Moitona. Matou o marido dormindo. Traíra mesmo. Mas cago e ando. Quero é os cinquentinha. A vida anda custando os olhos da cara e eu preciso. Vou te tirar daí. Cinquentinha faz milagre. Mas se tu falhar, teu cu vai pra reta. Tu vai ser a puta mais bagunçada do mundo. Vou te alugar dia e noite pra chupar pau de guarda e pra dar cu. Tá feito o trato? Cinquenta por mês.

SANTA Cinquenta por mês. Mas me tira daqui já.

GRELÃO (*gargalhando*) Já, já. Porra, cinquentinha por mês vai me ajudar. (*Gargalha.*) Eu mereço. Vamos embora. Pega a tua Bíblia e vem.

Santa vai pegar a Bíblia, Tita não deixa.

TITA Fica mansa, piranha santa. Tu não vai a lugar nenhum. Grelão, teus cinquentinhas foram pras picas. A piranha santa mudou de ideia. Vai ficar com a gente. Vai pagar cinquentinha pelo cantinho dela. Sabe como é, Grelão, nós precisamos comprar droga. (Ri.) Não é, gente?

PROFESSORA Tu é foda, Titinha. Cada vez te gosto mais.

Todas começam a rir.

GRELÃO (*desconfiada*) A roxa começou pela tua cabeça, Tita. Tu sabe que comigo tu não tem todo esse espaço.

TITA Escuta bem, Grelão de merda. Acabou as regalias. Acabou. Não tem vantagem aqui.

GRELÃO Olha quem fala. Tu não podia tar aí na especial. Tu não é formada em nada. É piranha. Putona. Cria da Febem. Batedora de carteira. Suadeira. Tu é que tá cheia de regalia. E eu que te dei esse boi. Dei porque tu foi minha cadelinha. Te rocei quanto quis. Ainda te botei na roda. Lembra? Trezentos a chupada de pau e quinhentos a enfiada no teu cu. Cinco, seis guanacos por dia. Quando o cu virou panelão, te dispensei. E como não sou má, te deixei aí na especial. Lá no veneno, tua vida ia ser curta. Porque tu era minha cadelinha, achavam que tu era cagueta. Te refresquei as ideias, Tita? Então se acanha. Senão, vou meter o cassetete no teu cu. Entendeu?

TITA Presta atenção, Grelão. Sei que tu é burrona como a mãe do sarampo, mas só vou te dar um aviso. Só uma vez. Presta atenção. Mudou tudo, cadela velha. A roxa apareceu, e as coisas mudaram. Tua força bruta não decide mais as paradas. Tu não entra mais aqui no xadrez. Tu não vai torturar mais ninguém. Não vai roçar mais menina na valentona. Não vai alugar mais as mulheres pros guardas. Se tu quiser fazer um ganho extra, vai ter que levar recado de puta. Que pelo teu

cuzão arrombado e peidão, ninguém vai pagar. Se tu peida no pau de um guarda, estoura o saco do filho da puta. E teu bocão com mau hálito não serve pra chupar pau. Tás fodida, Grelão, acabou teu mando. Agora tu vai ficar na miúda. E a piranha santa continua com a gente.

GRELÃO Eu ia deixar a roxa acabar contigo. Mas não deu condições. Vou te acabar de pancada.

TITA Como tu é burrona. Não entendeu nada. Entra aqui.

GRELÃO Agorinha.

TITA (*puxando a navalha*) Tou te esperando.

GRELÃO (*gargalhando*) Que é? Tá se fiando nessa navalha?

TITA Não. Não. (*Dá um pontapé na Isa.*) Levanta, cadelinha. Levanta. (*Isa se levanta. Tita torce o braço de Isa e a puxa contra si.*) Se tu entrar aqui, Grelão, corto a cadelinha que está roxinha e te esguicho o sangue dela.

LINDA Tu não vai fazer isso com a Isa.

PROFESSORA Não se mete, Linda.

DOUTOR Se manca, Linda.

TITA Entra, burrona. Entra, grelona. Cachorrona velha. Afinou? Vem, Grelão. Vem. Eu corto essa filha da puta de cadelinha podre e te dou um banho de sangue empesteadado. Vem. A roxa não ia ser um bom negócio pra ti, cachorrona velha? Vem me pegar. Vem me bater. A roxa pega pelo sangue. Pela porra. Pela merda.

Tita ri muito. Todas riem.

TODAS Entra, Grelão.
Vem pegar a Titinha.
Vem, roçadeira de merda.
Tu é um lixo, Grelão.

GRELÃO Filha da puta! Nojenta! Covarde! Tu vai me pagar caro.
Nem que seja a última coisa que eu faço na vida, eu vou te arrebentar, vou arrancar tuas tripas pelo cu. Tu não perde por esperar.

Todas riem. Vaiam a Grelão. Xingam. Gritam. Cantam. Dançam.

TODAS Grelão não é mais aquele, pau no cu dele!

Quando param, Grelão sumiu. As mulheres caem exaustas.

SANTA E eu? E eu? E eu?

TITA Volta pro teu canto. E lê a Bíblia quieta. Sem barulho. Se eu escutar um “ai Jesus”, vou enfiar a Bíblia inteira no teu bocetão sujo.

Todas riem. Santa volta pro canto. Está assustada. Todas vão ficando quietas, tristes.

PROFESSORA *(cantando)*
Muitas mulheres
roxas
com tetas caídas
chupadas, sugadas, geladas
roxas
com as bundas caídas
chupadas, sugadas, geladas
roxas.
Podres, roxas
debochadas, roxas

flores roxas, chagas, as chagas
de Jesus Cristo, roxas.
As que mais amaram
jamais serão perdoadas.
Muitas mulheres
roxas.
Essa é a história
a sina
a condenação
das muitas
mulheres roxas.

Isa começa a chorar.

LINDA Que é, Isinha?

ISA Li... Eu não quero morrer. Estou roxa. Vou morrer?

LINDA (*para Professora*) Professora, o que posso dizer?

PROFESSORA Diz... diz que ninguém vai ficar pra semente. Que quem nasce morre. E que tanto faz morrer de uma coisa ou de outra.

LINDA Escutou, Isa? A Professora é professora. Ela sabe. Todo mundo morre. Morre disso ou daquilo. Morre. Morre. Uns disso, outros daquilo. Assim que é.

ISA É... Mas morrer de roxa é feio.

TITA Feio por quê? Morreu, morreu.

ISA De roxa... Morrer de roxa é feio. (*Chora.*) A família não quer saber da gente... Tem vergonha do cadáver da gente... Eu sei... Tinha um rapaz, ele era veado... pegou roxa... morreu. O pai dele não foi no enterro.

PROFESSORA Não esquentá, Isa. Os próprios filhos da puta que tomam conta disso aqui, diretor, juiz, promotor, todos que socaram a gente aqui dentro, todos vão inventar uma história pra esconder que estamos morrendo de roxa aqui dentro.

ISA Será?

PROFESSORA Eles odeiam escândalo. Vão inventar uma história pra livrar a cara deles.

Pausa.

ISA Mas eu não quero morrer.

LINDA Todo mundo morre um dia.

ISA Mas eu não quero morrer de roxa.

LINDA Olha, Isa, quando eu ver que tu... está bem roxa... quando eu ver (*comovida*) quando eu ver isso... eu te mato.

ISA Tu jura, Li? (*pausa*) Jura? Jura por Deus?

LINDA (*chorando*) Juro, Isa. (*pausa*) Juro por tudo que é sagrado. (*As duas se abraçam, chorando.*)

PROFESSORA (*vendo a perna de Tita esticada*) Porra, Titinha. Olha tua canela. Tá roxa.

TITA Onde?

Todas olham.

Que merda!

DOUTOR Mais uma com a roxa.

TITA Epa! Vira a boca pra lá.

DOUTOR Eu já tava esperando.

TITA Por que em mim?

DOUTOR Podia ser em qualquer uma de nós. Mas que ia pintar, não tinha dúvida.

TITA Olha bem, Doutor. Sem afobação. Na canela pode ser uma batida.

LINDA Sou mais a roxa. Quer valer uma grana?

TITA Vai te foder!

LINDA Pimenta no cu dos outros é refresco. Quis pegar a Isa de porrada porque ela estava com a roxa, e agora tu também tá. Tá fodida. Fodidinha. Roxa. Roxinha.

TITA Taí. Foi quando chutei a cadelinha que bati a canela. Na hora não liguei. Mas roxiou.

LINDA Roxiou nada. É a roxa. Pode crer. *(Ri)*

TITA Vai rir da cona da tua mãe.

DOUTOR Calma, Tita. Vem cá. Tira a roupa.

TITA Pra quê?

PROFESSORA Tira a roupa, Tita. É pra conferir. *(Tita vacila.)*

LINDA Tá com medo, Tita?

TITA É foda.

Tita tira a roupa. Todas examinam.

DOUTOR Tá cheia de roxa nas costas.

PROFESSORA Olha na coxa. Perto da boceta.

LINDA Tá mais roxa que a Isa. Vai morrer primeiro.

DOUTOR Se deu nela...

PROFESSORA Vou ver em mim.

DOUTOR E eu em mim. Vamos, Linda. Se mexe. Todas nuas.

As mulheres tiram a roupa. Uma examina a outra.

Tu tá toda manchada, Professora.

PROFESSORA Olha tu, então. Olha a Linda. Cada mancha enorme nas costas.

Luz vai ficando roxa aos poucos.

LINDA *(meio triunfante)* Viu, Isinha? A roxa pegou todas. Todas nós estamos roxas. *(Ri.)*

Todas ficam muito aflitas.

DOUTOR Roxa. Roxa. Tem mais aqui. Roxa.

TITA Tou toda roxa. Todinha roxa.

PROFESSORA A roxa tá aumentando. Tou com febre.

DOUTOR Eu também estou fervendo.

LINDA Febre me dá mais tesão ainda. Tou ficando tarada. Taradona. Puta tesão.

Linda passa a mão na boceta. A luz vai ficando mais roxa, menos no canto onde está a Santa.

TODAS Tamos roxas! Roxas! Roxas! Todinhas roxas!

Riem nervosas, se coçam aflitas, desesperadas, histéricas, como se tentassem rasgar a carne ao se coçarem. De repente, começam a chorar. Se abraçam.

TITA Meu Deus, o que aconteceu comigo? Tou roxa. Roxinha. Essa mancha arde. Queima. Fede. Estou podre. Podre. Podre.

PROFESSORA É preciso coragem.

DOUTOR Estamos todas podres.

PROFESSORA *(olhando para Santa)* Menos uma.

Todas olham para Santa.

SANTA Eu, não! Eu, não! *(apavorada)* Eu vou pagar. Cinquenta. Mas... combinamos. Não cheguem perto de mim.

Pausa longa. Professora relaxa e senta-se no meio do palco. Uma a uma elas vão se sentando ao lado da Professora. Desânimo geral.

TITA Puta desgraça. Quando eu penso que cheguei no fundo do poço, ainda tem mais.

DOUTOR Essas coisas a gente nunca acredita que vão acontecer com a gente. E de repente aparece na gente. Olha eu: roxa. Roxinha. Sem saber o que fazer. Não cura. Não tem remédio.

PROFESSORA Nós vamos sentar aqui quietinhas e ficar esperando a morte? *(pausa)* Perguntei. Vamos ficar sentadinhas aqui esperando a morte?

Isa começa a chorar.

PROFESSORA Vamos esperar a morte? Quietas? Como anjos? Conformadas?

DOUTOR O que podemos fazer?

TITA O quê?

Pausa.

PROFESSORA É... O que se pode fazer? *(pausa)* Eu era de acreditar. *(pausa)* Professora de história. *(Fala pra si mesma.)* Participante. Tava em todas. Movimento de periferia. Movimento dos professores. Companheiros. Casei com um companheiro. Colega. Logo ele perdeu o emprego ou largou, porque não podia dar aula pressionado pelo sistema. Se danou a beber. Eu trabalhava. Dava aula em colégio, em faculdade, de manhã, de tarde, de noite. Meu marido chegava sempre bêbado. Roubava meu dinheiro pra beber. Me batia. Xingava. Ameaçava me matar se eu largasse ele. Era uma merda de vida. Eu era nova. Bonita. Com um puta tesão, e tendo que dormir com um garrafão de álcool toda noite. Juro. Eu era de acreditar nas lutas de libertação. Militante política. Mas aquela situação me derrubou. Perdi o ânimo. Tinha vergonha dos companheiros. Eu não podia lutar contra a tirania, instigar a massa pra luta de libertação coletiva, se no plano particular... Trabalhava. Trabalhava. Trabalhava. Era uma máquina de dar aula. Cuspi o currículo em cima dos alunos. Uma merda. Uma merda. Eu só não era um robozão porque tinha boceta. Tinha tesão. Um cantava, outro cantava, outro e outro. Eu tinha medo. Meu marido ficava cada vez mais violento, ciumento, ameaçador. Mas um dia, sei lá, dei pra um. Quase três anos sem trepar.

Reprimida. Soltei. Dei, dei. Gamei. Ele dizia: “E essa situação? Esse corno bêbado, ele passou da conta, se é violento tem que morrer. Tiraniza sua vida... Tem que morrer. Os grandes e pequenos tiranos têm que morrer. Não é nisso que você acreditava?”. Era. Era nisso que eu acreditava. Sempre acreditei. Então ele tramou... “Quando o corno estiver dormindo, você abre a porta, eu mato ele, te amarro, levo a televisão, o liquidificador, como se fosse um assalto. Ele se fode. A gente fica na boa.” Ele vendeu a televisão pra um filho da puta que foi preso e entregou meu querido amante. O bundão me entregou: “Foi ela. Tramou, me induziu, e tal e tal...”. Resultado: olha eu aqui com a roxa. Sentada quieta esperando a morte chegar.

Pausa.

TITA Tem alguma outra coisa que se pode fazer?

LINDA O nó é esse. O que se pode fazer?

PROFESSORA Tem que poder fazer alguma coisa.

DOUTOR Sim, mas o quê?

PROFESSORA (*raciocinando*) Eu matei um cara, me prenderam, me julgaram, me socaram aqui dentro. Mas eu estava limpa, com saúde. Limpinha. Eu, aqui dentro, estou sob tutela do Estado. O Estado é responsável por mim. Pela Isa. Pela Linda. Pela Tita. Por você, Doutor. Pela Santa. Se eu fiquei com a roxa, eles têm que me tratar. Têm que me deixar limpa. Têm que me limpar e me devolver limpa pro convívio social. É isso. É obrigação do Estado. Têm que me livrar da roxa.

DOUTOR Mas não há cura pra roxa.

PROFESSORA Foda-se! Vou berrar. Exigir. Cobrar. Perturbar. Mostrar a injustiça que fazem com a gente. Pra acreditar que minha vida

valeu, pra acreditar que apesar de tudo valeu matar o homem que me sufocava, eu tenho que continuar a lutar contra o sufoco. Eu não posso ficar aqui sentada, bem comportada, quieta, esperando a roxa me roer até os ossos. Vou berrar.

DOUTOR Não adianta.

PROFESSORA É berrando que vamos ver se adianta. (*Como louca, corre pra grade.*) Eu estou com a roxa! Eu estou com a roxa! Preciso ser tratada! Entrei aqui sem nenhuma roxa. Entrei limpa. Tenho que sair limpa. Limpinha. Promotor, juiz, quem me mandou pra cá tem que exigir meu tratamento. Canalhas! Eu estou doente. Doente. Mas vim pra cá boa. O Estado, o Estado, o Estado é responsável por mim. O Estado tem que me curar. Eu quero minha saúde. Quero minha vida. O Estado é culpado. O Estado é culpado. O Estado é culpado. (*Vai perdendo o ânimo.*) O Estado. O Estado... O Estado...

Pausa. Silêncio.

(*virando-se lentamente para as outras*) Ninguém ouviu. O Estado é surdo. Os promotores, os juizes, os políticos são todos surdos. O governador é surdo. Todos são surdos.

Pausa. Silêncio.

DOUTOR Não adianta gritar. Ninguém vai escutar.

TITA Perdemos a voz.

PROFESSORA É isso. Estamos tão amesquinhas, que não temos mais voz pra protestar contra as injustiças.

TITA A voz roxa. Ninguém ouve a voz roxa.

Pausa.

PROFESSORA Quando a voz que berra de dor não tem resposta... é justa a cólera.

Pausa.

(cantando)

Muitas mulheres roxas
no fígado, nos rins, no martírio
roxas dilaceradas
obscuras roxas
carnes podres
almas debilitadas
podres roxas
suplicam piedade
mas nenhuma consolação
nenhuma responderá.
Não é tempo de misericórdia.
Tempo, tempo
da florada roxa.
Muitas mulheres roxas
nada do que amaram era belo
ninguém mais deseja
as carnes podres
podres, roxas
mancha roxa
melhor
pra muitas mulheres roxas
é mais fácil morrer
quando não há o que esquecer.

Pausa.

Estamos todas roxas. Irremediavelmente roxas. Estamos a caminho da podridão definitiva. Ninguém ouve nosso grito de dor. A indiferença total da sociedade é degradante. É justo isso, Tita? É justo, Doutor? É justo, Isa?

ISA Não. Não é justo. Não é.

PROFESSORA Mas o vento que venta pra cá venta pra lá. Como se pega a roxa, Doutor?

DOUTOR Pelo sangue, pela porra, pela merda.

TITA Pelo sangue, pela porra, pela merda.

LINDA Pelo sangue, pela porra, pela merda.

PROFESSORA É isso. Pelo sangue, pela porra, pela merda. (*pausa*) O que quero dizer é que vamos morrer mesmo.

ISA (*chorando*) Eu não quero morrer.

PROFESSORA Para com isso, cadelinha! Tu já morreu. Quando meteram a gente aqui nos mataram. Mas esse é o tempo. As mortas vão sair do túmulo. Grandes fantasmas roxos vão atormentar as horas da noite e do dia dessa gente que é indiferente à nossa dor. Vamos mandar a roxa pegar um por um. Vamos assombrar eles. Um por um, vão se apavorar diante da roxa. Na boceta da mulher amada. No ralado do amante. No frasco de droga. Na transfusão de sangue. Na privada, em todo canto, eles vão ver a roxa. Nunca foram felizes. Agora não terão prazer. (*Ri.*) É o troco. Eles nos socaram aqui dentro. Por crimes que nos forçaram a praticar. Agora é a volta. Vamos empestear o mundo. Cada roxa faz mil. Cada uma, mil. Cada uma, mil. Cada uma, mil.

TITA Mas como?

PROFESSORA Tita, isso aqui é xadrez especial. Tu não pode estar aqui. Não tem curso superior. Nem tu, nem a Lindona. Estão com a gente por armação da Grelão. A gente faz onda pra tirar tu e a Linda daqui. Ninguém fala da roxa. Aí, tu e a Linda em outro xadrez... Sentiu? Cada uma, mil... Passam pras outras. Passam

pros guardas. Pras famílias no dia de visita. Pros amantes. Pros filhos. Pros vizinhos. Cada uma que pega a roxa faz mil. A Doutor já está no fim da pena. Volta pra um hospital. Mete no sangue. Mete no remédio. Dá pros médicos. Roça as outras enfermeiras. Dá o alô. Cada uma, mil. Vamos crescer em cima deles. Provocamos os guardas. Fazemos rebelião. Eles vêm com a metranca. Nós jogamos merda neles. Pra cada tiro, um punhado de merda. Merda roxa. De cada buraco de bala, uma fonte de sangue roxo. Vamos nessa! Cada uma, mil!

LINDA E a Isa? A Isa... ela vai comigo pro outro xadrez?

PROFESSORA Ela tem direito de ficar no especial.

ISA Eu fiz Psicologia.

LINDA Mas eu... ela...

Linda e Isa se abraçam.

PROFESSORA Sinto muito, Linda. Mas é guerra. Vamos em cima dessa canalha. Vamos jogar a roxa neles.

TITA Vão enlouquecer.

PROFESSORA Vai ser a loucura roxa.

DOUTOR Ninguém vai escapar. A roxa pega um por um.

PROFESSORA Não quiseram entender por consciência. Ficaram surdos, omissos ao nosso problema. Vão aprender pela desgraça.

DOUTOR *(olhando para Santa)* A religião?...

PROFESSORA Não salvará ninguém. A religião da canalha é coisa de canalha. Papa, pastores, gurus, pais de santo, todos roxos, cagando as tripas roxas pelos altares, e nenhum santo pra lhes valer.

Pausa. Todas olham pra Santa.

SANTA (adivinhandando) Não! Eu, não! Eu, não! Pelo amor de Deus, eu, não! Eu pago. Eu vou pagar. Eu...

PROFESSORA Peguem ela.

Todas agarram a Santa, que se debate, grita.

Abre as pernas, cadelinha podre de roxa!

Isa obedece. As outras enfiam a cara de Santa na boceta de Isa. Luz fica roxa também no canto da Santa. Todas riem. Loucas. Quando soltam a Santa, ela vai engatinhando pra latrina. Chora e vomita. Todas berram:

Pra cada uma, mil! Pra cada uma, mil! Pra cada uma, mil!

Professora puxa a cabeça de Santa e a põe de pé.

TITA Então, Santa?

Pausa.

SANTA (murmurando) Pra cada uma, mil...

Todas berram de alegria.

TITA Vamos passar a roxa pras outras celas.

Luz roxa vai saindo pela janela da grade. As mulheres gritam alucinadas. Ouvem-se gritos fora de cena.

VOZ DE FORA Tem roxa no xadrez cinco!

TODAS Pra cada uma, mil!

Gritos fora de cena.

VOZ DE FORA Roxa no xadrez um!

Todas gritam. Esse berreiro vai ficando alucinante, infernal. De repente, para todo o barulho e entra música suave. As mulheres começam a dançar, sozinhas, sensuais ao máximo. E vão repetindo: "Pra cada uma, mil". Com tesão. Apanham lanternas e vão pra boca de cena. Fazem gestos de sedução, bem obscenos; mostram língua pornograficamente, esfregam a boceta e vão murmurando:

TODAS Eu chupo. Dou cu. Transo mulher, homem. Homem e mulher.
Chupo. Dou cu. Roço. Faço tudo. Tudo. Quer? Vem. Dou.
Dou tudo.

Rindo, bem sedutoras, vão metendo o foco da lanterna roxa na cara do público. Sempre nuas, sensuais, dançando e repetindo as sandices sexuais. Pano fecha lentamente. Luz da plateia acende. É roxa. E fica roxa até o público sair.

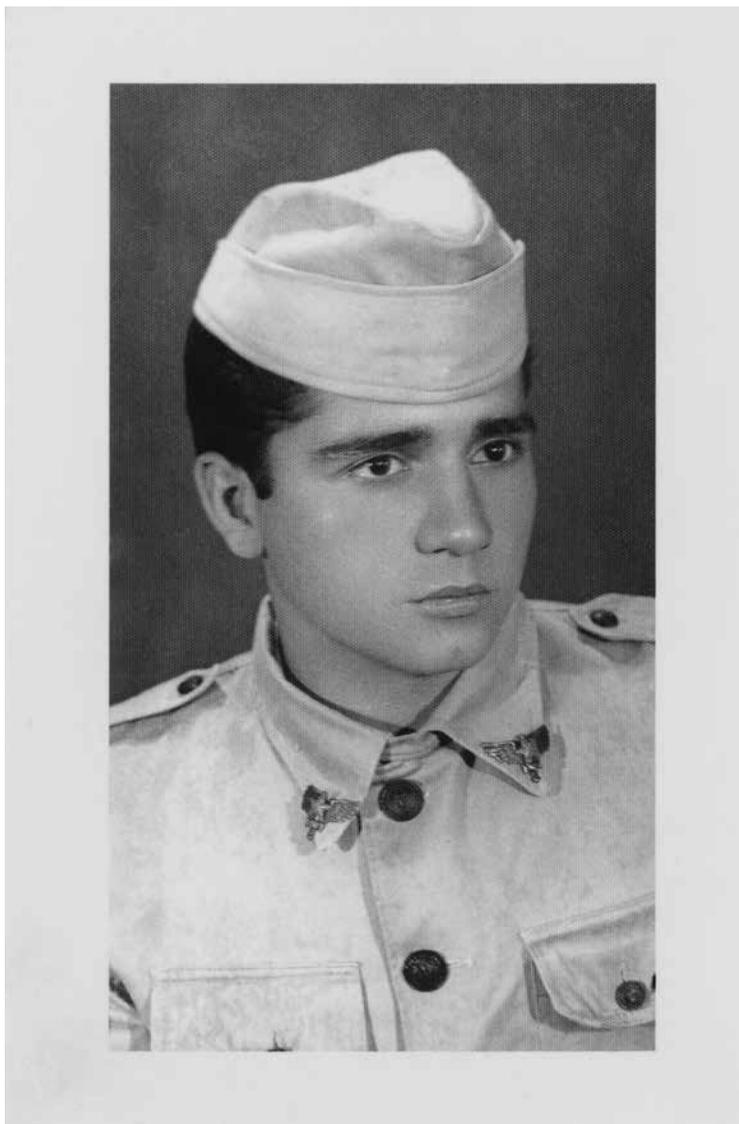
fim

ICONOGRAFIA





Seu Armando, Dona Hermínia e Plínio Marcos (em pé)



Durante serviço na Aeronáutica, 1953



Plínio Marcos como palhaço Frajola e o menino Lico, 1954



Plínio Marcos na porta de sua casa em Santos, 1955

BARRELA

Peça em 1 ato

de

Mário Marcos de Barros



Cenário:- Um quadreg de cadeia pública, com capacidade para tres dezentos, mas onde estão alojados sete. Todos aguardando julgamento. Ve-se u'a cama beliche e um colchão no chão. Roupas penduradas na' camae, cadeas, revistas, piaselas. Fritas soltas e fotos e desenhos de mulheres nas paredes. No fundo ha um varinho atraz do qual fica o lavatorio. O quadreg co tem uma porta interior e essa tem uma abertura gradanda na altura da cabeça de um homem.

Personagens:- FACHORRA- Assassino, fisicamente mais forte do que os outros, respeitado como juiz do quadreg.
 BABIA- Ladrão, ocupa um dos beliches. Fisicamente inferior apenas ao Fachorra.
 FUMAÇA- Traficante de macanha, sempre taciturno, ocupa o colchão e é respeitado por que por seu intermédio consegue-se a macanha.
 TÍRICA- Ladrocinho comum, valente e gozador.
 LOUCO- Perturbado mental, aguardando vaga no manicômio judiciario.
 FORTUNA- Assassino de propria esposa. Espantado pelos companheiros.
 CARLOS- Menino preso por pratica de desordens e por estar sem documentos.
 GUARDAS e CARCEREIRO.

.....

1º Quadro-

(Ao abrir o pano todos dormem; de repente Portuga desperta de um pesadelo)

Portuga:- Não, não, não!
 (Toda acordam de sobresalto)
 Fachorra:- Que houve?
 Babia:- Foi o portuga de novo. Quando e que vai aprender a dormir sem fazer barulho?
 Portuga:- Foi pesadelo.
 Babia:- E o que é que a gente tem com isso?
 Tírica:- (Cossando)- Foi o fantasma da tua mulher que veio te assombrar?
 Louco:- Barrela nele, barrela!
 Portuga:- (Com visível pavor)- Não inventa, louco miserável.
 Fumaça:- (Taciturno)- Perd' o sono.
 Tírica:- Tu também, e a culpa é desse Portuga lacarento.
 Babia:- A gente custa a dormir, e quando dorme sempre desagradoado acorda a gente.
 Louco:- Barrela nele, barrela!
 Fachorra:- Não chateia, louco, senão a barrela é em você.
 (Todos riem)
 Louco:- (Aparentado)- É não, pelo amor de Deus, não.
 Babia:- A tua sorte é ser feito que nem a peste.
 Tírica:- A gente pode barrelar ele com o cabo da vareoura.
 (Todos riem)
 Louco:- (Ainda mais aparentado)- Não deixa, Fachorra, não deixa!
 Fachorra:- Quietos, Louco. É brincadeira. (Silencio). Agora nos vamos custar a dormir, maldito Portuga!
 Louco:- Barrela nele, barrela!
 Portuga:- Cala essa boca, excomungado.
 Fumaça:- (Sempre taciturno)- Vamos quietar banya. Está todo mundo sem sono.
 Babia:- A hora é essa.
 Tírica:- O negócio é esse. Mas o Portuga não queima para aprender a dormir sem fazer barulho.
 Portuga:- ~~XXXXXXXXXX~~ E eu tenho culpa?
 Babia:- Claro que tem.
 Portuga:- É remorso.
 Babia:- E o que é que a gente tem com isso?



Programa do 2º Festival Regional de Teatro Amador, Santos, 1959

2º FESTIVAL DE TEATRO AMADOR - 1959

"VERINHA E O LOBO", de Oscar von Pfuhl — Direção de Plínio Marcos — Corpo Cênico do Clube de Arte — Dia 25 de Outubro, às 16 horas, no Centro Português.

"LUA NOVA", de Enzo Poggiani — Tradução de Zêzinha e Sara Rezende — Direção de Florence G. Buchisbaum — Corpo Cênico do Grêmio Teatral Anchieta — Dia 25 de Outubro, às 21 horas, no Centro Português.

"O TRIÂNGULO ESCALENO", de Silveira Sampaio — Direção de Plínio Marcos — Corpo Cênico do TEV — Dia 30 de Outubro, às 21 horas, no Centro Português.

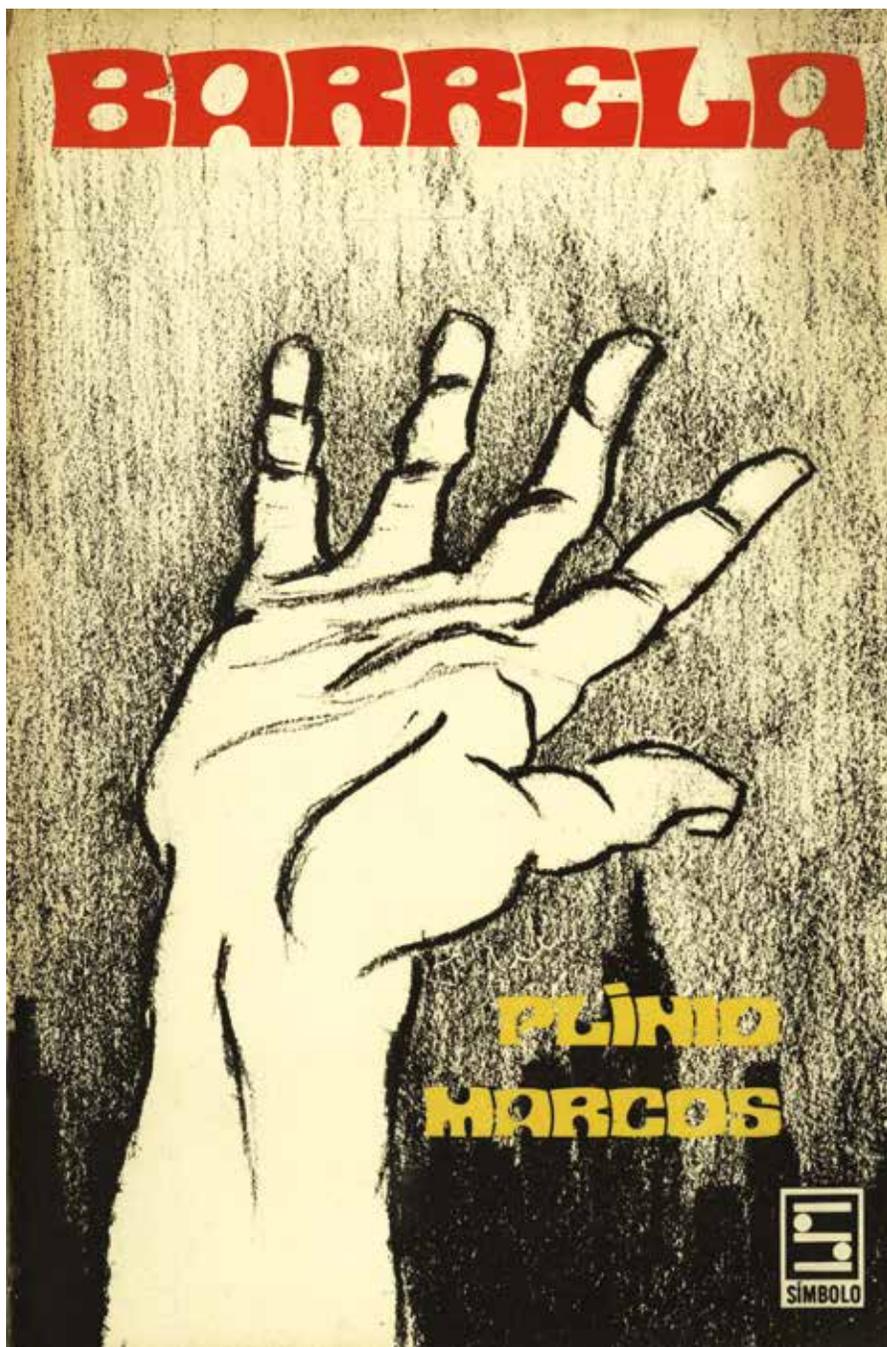
"OS CEGOS", de Michel de Ghelderolde — Tradução de Aníbal Machado — Direção de Vasco Nunes — Corpo Cênico Aprendizes — Dia 30 de Outubro, às 21 horas, no Centro Português.

"A DEMISSÃO", de Evencio Martins da Quinta — "O RUSTICO", de Anton Pavlovitch Tchecov — Tradução de Evencio Martins da Quinta — Corpo Cênico Os Independentes — Dia 31 de Outubro, às 21 horas, no City Atlético Clube.

"FANDO E LIS", de Arrabal — Direção de Patrícia Galvão e Paulo Lara — Corpo Cênico do GETI — Dia 1 de Novembro, às 10,30 horas, no Teatro Independência.

"SALMO LXXXIX", de José Castellor — Direção de Alcyr Toledo Vianna — Dia 1 de Novembro, às 21 horas, no Centro Português.

"BARRELA", de Plínio Marcos de Barros — Corpo Cênico do Teatro de Câmara — Dia 1 de Novembro, às 21 horas, no Centro Português.



Capa de Gilda Bandeira de Mello para o livro *Barrela*, publicado em 1976 e logo após proibido pela Censura

No abrir o parêntese, todos dormiam, de repente, Portuga desperta de um pesadelo.)

Portuga - Mãe, não, não!

(Todos acordam de sobresalto. Berco pula do seu beldê no meio da sala. Os outros de pé ficam em posição de defesa. O Portuga é que fica sentado olhando assustado para os outros.)

Berco - Que puta zorra foi essa?

Bahia - Foi esse Portuga de merda de novo.

Lirica - Quando é que vai aprender a dormir sem fazer zueira?

Portuga - Foi pesadelo.

Bahia - É o que a gente tem com isso?

Portuga - Desculpe.

Fumaca - Agora não adianta pedir arrego. Já acordou meio mundo.

Portuga - Não fiz por querer.

Lirica - Disso a gente sabe. Se tu tivesse a cara de pau de cortar a onda de sono que a gente engatou ia levar tanta pancada que quando a gente te largasse tu ia ter um mingau.

Berco - Por querer ou não esse filha da puta me fez perder o sono. Desgraçado. Vou te aprontar uma sacanagem que você vai passar na solidaria. La não enche o saco de puto nenhum.

Portuga - Lixa, Berco! diva minha cara.

Berco - Lixa sua cara uma porra! Vou te aprontar. E se viscar já sabe te arrubendo de porrada.

Fumaca - Tá certo assim. A moçada custa pra se apagar quando consegue ai o sabido faz boubê e acorda a corrida. É o fim da picada. Tem que pegar uma gelada pra tomar um dia de

-2-

B A R R E L A

autor: - PLÍNIO MARCOS

(Ao abrir o pano, todos dormem. De repente, Portuguesa desperta com um pesadelo.)

PORTUGA - Não! Não! Não!

(Todos acordam sobressaltados. Bereco pula de seu beliche para o meio da sala. Os outros, de pé, ficam em posição de defesa. Somente Portuguesa fica sentada, olhando assustado para os outros.)

BERECO - Que puta zorra foi essa ?

B.HIA - Foi ôsse portuga de merda de nôvo.

TIRICA - Quando é que vai aprender a dormir sem fazer zorra ?

PORTUGA - Foi pesadêlo.

B.HIA - E o que é que a gente tem com isso ?

PORTUGA - Desculpe.

FUMIÇA - Agora não adianta pedir arrego. Já acordou meio mundo.

PORTUGA - Não fiz por querer.

TIRICA - Disso a gente sabe. Se tu tivesse a cara de pau de cortar nessa onda de sono que a gente engatou, ia levar tanta pancada que quando a gente te largasse tu ia estar um rãgau.

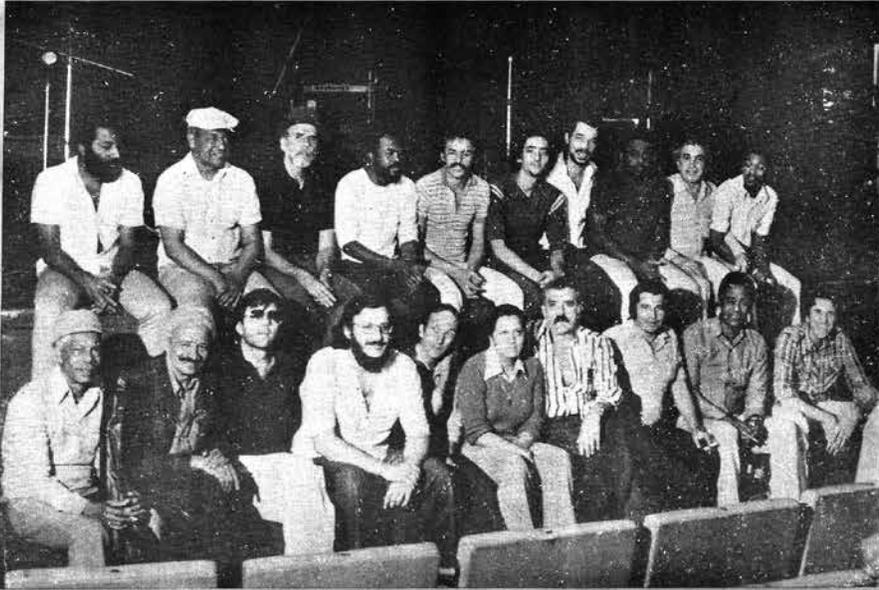
BERECO - Por querer ou não, ôsse filho da puta no fôz por der o sono. Desgraçado, vou te aprontar uma saca

O BANDO

APRESENTA

BARRELA

DE PLÍNIO MARCOS



Programa de Barrela, O Bando, 1980



BARRELA - PRODUÇÃO "O BANDO"

Programa de Barrela, O Bando, 1980

Rato - Não quero encrenca. Se pira. (9

Bereco - Deixa de ser escamoso.

Rato - Estou por dentro do teu assunto.

Bereco - Então, bico.

Rato - Preciso de uma pinga. Preciso. Porque estou bambo, não me toquei no teu lance logo de saída. Mas não pode ser. Aqui, não. Não vou pegar um rabo de foguete por tua causa. Estou chuí. Quero sossego. É só o que eu quero. Não vou entrar em fria.

Bereco - Não tem escolha, Rato.

Rato - Aqui, não.

Bereco - Sem que ser.

Rato - Quer me entretar?

Bereco - Só quero moita.

Rato - E eu com isso?

Bereco - Nada!

Rato - Então púnica.

Bereco - Vou me enrustir aqui.

Rato - Mas aqui não dá pé.

Bereco - Deixa pra mim. Eu é que sei.

- 3 -

(pausa. Olha bem pro Bereco).

RATO - Te arranca daqui. Te arranca.

BERECO - Que foi? Picou natusquala?

RATO - São quero encrenca. Te pira.

BERECO - Deixa te ser trouxa.

RATO - Estou por dentro do teu assunto.

BERECO - Pois é.

RATO - Tu estás coroa. Quero copião. Não vou entrar numa fria dessa.

BERECO - Não tem escolha, velho.

RATO - Aqui não.

BERECO - Tem que ser.

RATO - Quer me entretar?

BERECO - Quero muito.

RATO - E eu com isso?

BERECO - Nada!

RATO - Então cai fora.

BERECO - Vou me enrustir aqui mesmo.

RATO - Aqui não dá pé.

BERECO - Por que não?

RATO - Te arranca, porra. Te arranca.

BERECO - Tu vai ser meu pedal.

RATO - De que feito?

BERECO - Me cobrindo.

RATO - Tu quer me estrepar.

BERECO - Só quero me espantar.

RATO - Parando aqui tu se dana.

BERECO - É uma jogada.

RATO - Que pode me sanar.

BERECO - Não sei por que?

RATO - Os homens estão na tua cola.

BERECO - Pois é. Ez nicha. Te está na boa.

"oração para um pé-de-chinelo"

autor: plinio marcos
intérpretes: angela falcão
astrogildo filho
mauricio nabuco

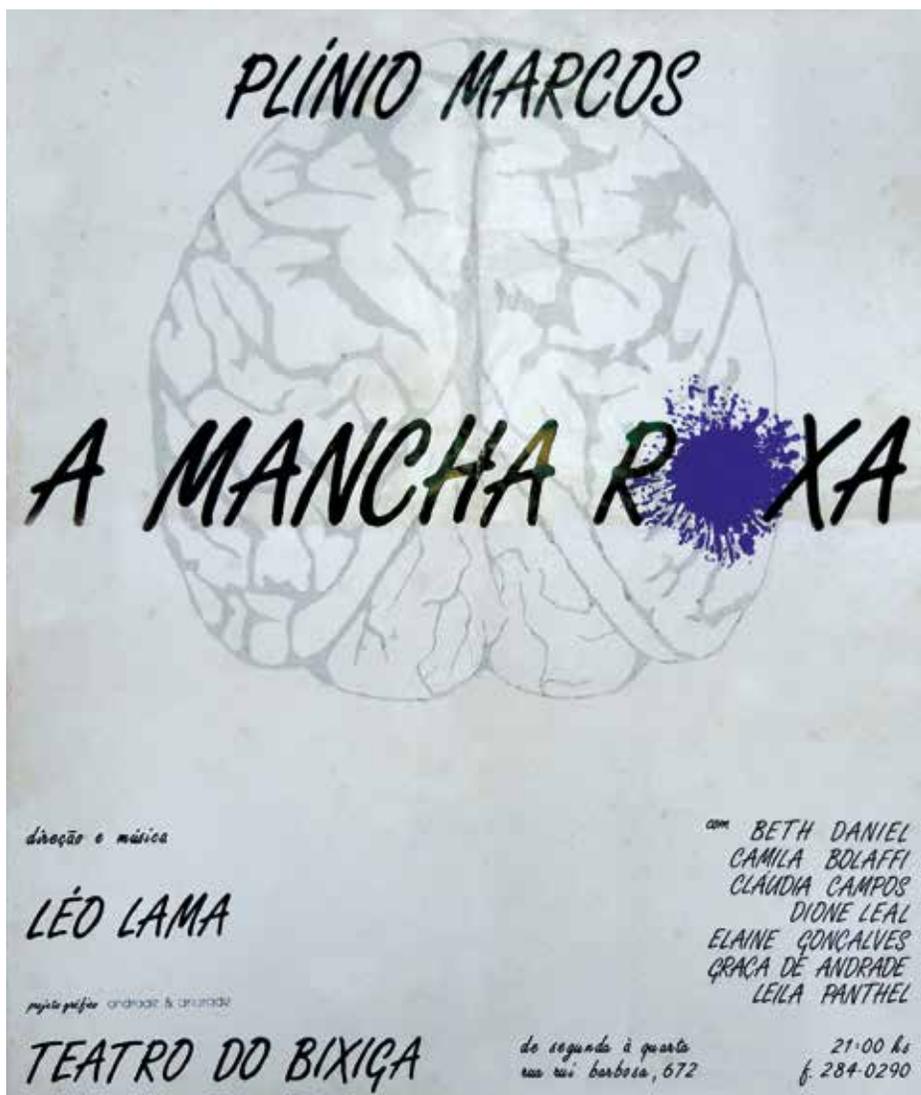


direção: plinio marcos
produção: bda associados

SALA ALBERTO D'AVERSA-ANEXO AO
R. MAJOR DIOGO, 311/15 - fone: 36-4408

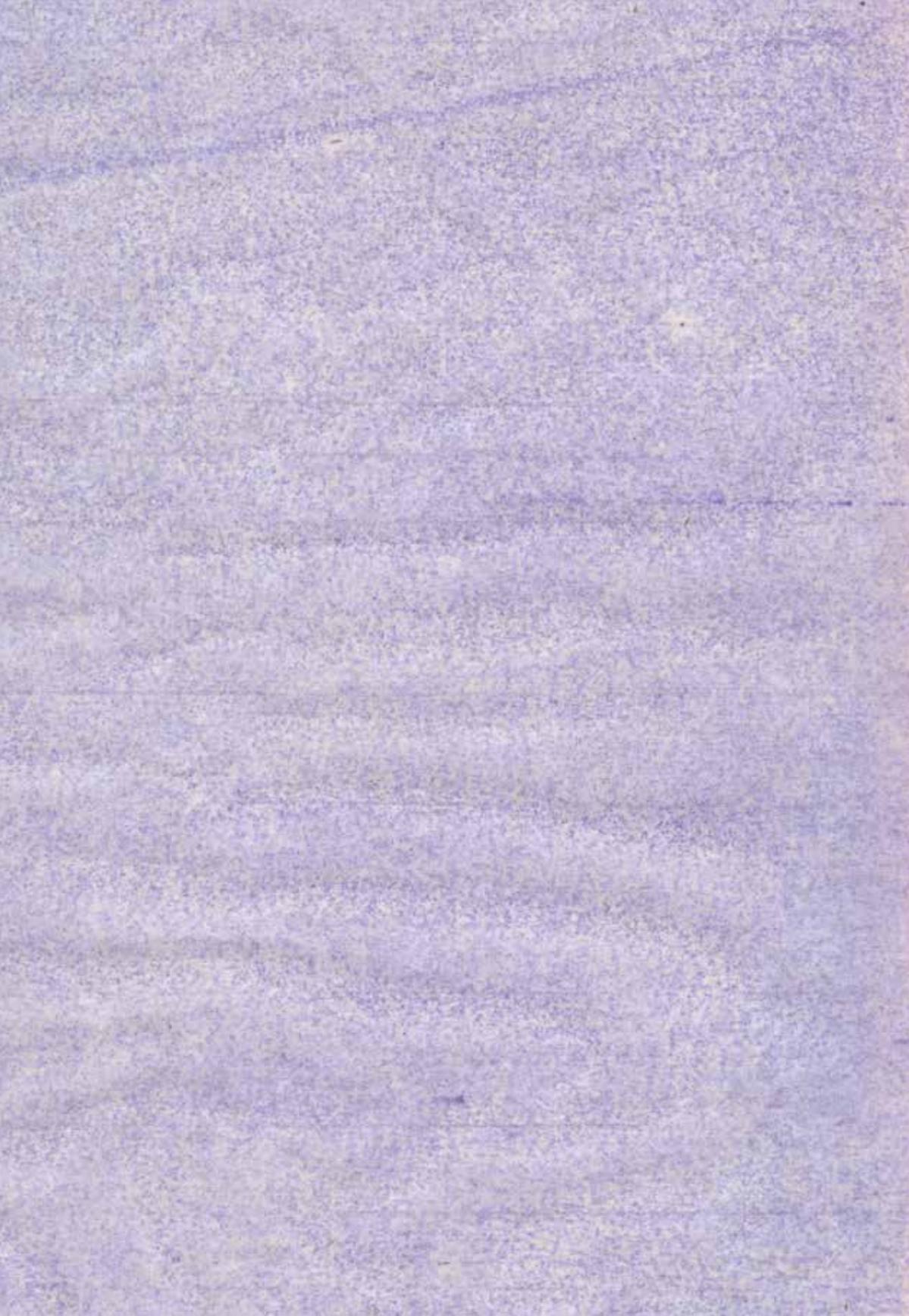
APENAS JULHO

TBC



Cartaz de A mancha roxa, 1989

CRONOLOGIA



Cronologia

- 1935 Plínio Marcos de Barros nasce em Santos, em 29 de setembro de 1935. Era o segundo filho do bancário Armando Barros e da dona de casa Hermínia Cunha Barros. Armando e Hermínia, ao todo, tiveram seis filhos: cinco homens e uma mulher.
- 1951 Começa a trabalhar como palhaço, com o apelido de Frajola, passando por vários circos de Santos, com destaque para o Pavilhão-Teatro Liberdade.
- 1953 Presta serviço militar obrigatório na Aeronáutica; ao sair, percorre o interior paulista com a Companhia Santista de Teatro de Variedades, atuando como palhaço e humorista; faz trabalhos esparsos em rádio e televisão como palhaço.

- 1958 A convite do círculo teatral em torno de Patrícia Galvão, a Pagu, participa da peça infantil *Pluft, o fantasminha*; em seguida, passa a frequentar as reuniões do grupo, onde o marido de Pagu, Geraldo Galvão Ferraz, aos domingos, fazia leitura de peças.

Passa a trabalhar no teatro amador santista, como ator ou diretor de várias peças, entre elas: *Verinha e o lobo*, *Menina sem nome*, *A longa viagem de volta*, *Escurial*, *O rapto das cebolinhas*, *Jenny no pomar*, *Triângulo escaleno*, *Fando e Lis*.

Escreve sua primeira peça, *Barrela*, baseada num caso real acontecido em Santos.

- 1959 Começa a ensaiar *Barrela*, mas a peça é proibida pela Censura Federal, sendo liberada apenas para uma única apresentação em 1º de novembro de 1959, no palco do Centro Português de Santos, dirigida e interpretada por Plínio, além de estudantes ligados ao Festival Nacional de Teatro, que era organizado por Paschoal Carlos Magno. Depois dessa apresentação única, a peça ficaria proibida durante 21 anos.

Escreve a peça *Os fantoches*, que foi a primeira versão daquela posteriormente intitulada *Jornada de um imbecil até o entendimento*.

- 1960 Mudança para São Paulo, onde começa trabalhando como camelô e vendedor de álbum de figurinhas.

Consegue o seu primeiro trabalho em teatro profissional como ator e diretor da peça *O fim da humanidade*, levado a cena pela Companhia de Jane Hegenberg.

- 1961 Em Campinas, durante o 2º Festival Paulista de Teatro de Estudantes, conhece a futura esposa Walderez de Mathias Martins, aluna de Filosofia da USP e atriz do Centro Popular de Cultura (CPC) daquela faculdade.

- 1963 Trabalha como técnico da Televisão Tupi, de São Paulo. Além de fazer trabalhos na área técnica, prestava serviços variados na administração do Teatro de Arena.

É aprovado em teste para a Companhia Cacilda Becker e faz pontas na peça *César e Cleópatra*, dirigida por Zbigniew Ziembinski. Também atua em *O noviço*, no Teatro de Arena.

Escreve *Enquanto os navios atracam*, primeira versão de *Quando as máquinas param*.

Em 16 de dezembro, casa-se com Walderez de Barros.

- 1964 Redige texto para o espetáculo de música popular brasileira *Nossa gente, nossa música*, realizado pelo Grupo Quilombo e dirigido por Dalmo Ferreira, no Teatro de Arena. Também proibido pela Censura.

Em 21 de setembro, nascimento do primogênito, Leonardo Martins de Barros, que também se tornaria dramaturgo com o pseudônimo de Leo Lama.

- 1965 Compõe *Reportagem de um tempo mau*, uma compilação de trechos de diferentes autores entremeados de diálogos e cenas próprias, para o Teatro de Arena; o espetáculo, entretanto, é proibido pela Censura.

Plínio escreve a peça infantil *As aventuras do coelho Gabriel*.

Escreve *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, segunda versão de *Os Fantoches*, que na versão final terá o título de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, e que será proibida no ano seguinte.

Trabalha como ajudante na parte administrativa da Companhia Nydia Licia.

- 1966 Escreve *Dois perdidos numa noite suja*, com base em argumento do conto *Il terrore di Roma*, de Alberto Moravia; estreia em novembro, no bar Ponto de Encontro, na Galeria Metrópole, de São Paulo, com ele próprio e Ademir Rocha como atores e Benjamin Cattán na direção.

Em 20 de novembro, nasce Ricardo Martins de Barros, seu segundo filho.

- 1967 Escreve *Navalha na carne*, logo proibida. Tendo como atores Ruthinéa de Moraes, Paulo Villaça e Edgar Gurgel Aranha, sob a direção de Jairo Arco e Flexa, é apresentada clandestinamente no apartamento de Cacilda Becker e Walmor Chagas, na Avenida Paulista, em São Paulo, e também na casa de Tônia Carrero, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

Graças a influências familiares, Tônia consegue liberar a peça para maiores de 21 anos e o espetáculo estreia, em São Paulo, com o elenco original, e, no Rio, logo depois, com ela mesma como protagonista, sob a direção de Fauzi Arap.

Escreve a versão final de *Quando as máquinas param*, que estreia dirigida pelo próprio Plínio e interpretada por Miriam Mehler e Luís Gustavo.

No mesmo período, escreve *Homens de papel*, que estreia nesse mesmo ano com Maria Della Costa como protagonista, sob direção de Jairo Arco e Flexa.

Escreve a primeira versão de *Jesus-homem*, então intitulada *Dia virá*, interpretada por alunos do Colégio Des Oiseaux, das Cônegas de Santo Agostinho, sob direção de Odavlas Petti.

- 1968 Escreve a versão final de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, que estreia com direção de João das Neves, e tendo como atores Alberico Bruno, Henrique Amoedo, Denoy de Oliveira, Jorge Cândido e José Fernandes, entre outros.

Contribui com a peça *Verde que te quero verde* para o espetáculo Feira Paulista de Opinião, que reunia textos de dramaturgos censurados.

Assume coluna diária no jornal *Última Hora*, com o qual colabora com interrupções variadas até 1978.

Colabora com diversos gêneros de texto nos jornais *Diário da Noite*, *Folha de S. Paulo*, *Movimento*, *Diário Popular*, *Jornal da Orla* e revista *Realidade*.

Em novembro, estreia na TV Tupi a novela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, na qual faz o papel do mecânico Vitório, melhor amigo da personagem-título.

Preso pelo 2º Exército, foi solto dias depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da TV Tupi.

- 1969 Preso em Santos, no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição de *Dois perdidos numa noite suja*, em que trabalhava como ator; transferido para o DOPS, em São Paulo, foi liberado por interferência de Maria Della Costa.

Escreve *O abajur lilás*, que deveria ser dirigido e produzido por Paulo Goulart, tendo no elenco Nicete Bruno e Walderez de Barros, mas o texto é proibido pela Censura Federal.

Escreve *Oração para um pé de chinelo*, logo proibida para encenação.

Começa a escrever *A noite das diabas*, primeira versão de *A mancha roxa*.

- 1970 Trabalha como ator, no mesmo papel de Vitório, na adaptação para o cinema *Beto Rockfeller, o filme*. Além de Plínio, estão no elenco principal Luís Gustavo, Lélia Abramo, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Otello Zelsoni, entre outros.

Adaptação para cinema de *Navalha na carne*, sob direção de Braz Chediak; atuam Glauce Rocha, Jece Valadão, Emiliano Queiroz.

O abajur lilás é proibida por cinco anos para todo o território nacional.

Escreve e dirige o musical *Balbina de Iansã*, com Wanda Kosmo, Walderez de Barros, Roberto Rocco, entre os atores, e Geraldo Filme, Toniquinho e Talismã entre os músicos.

- 1971 Produção em LP das músicas de *Balbina de Iansã*, criadas por compositores importantes do samba paulista, como Talismã, Silvio Modesto, Jangada, Geraldo Filme, entre outros.

Adaptação para cinema de *Dois Perdidos numa noite suja*, com direção de Braz Chediak e interpretação de Emiliano Queiroz e Nelson Xavier.

Emílio Fontana dirige para o cinema da Boca do Lixo paulistano o filme *Nenê Bandalho*, com argumento original de Plínio; o filme, entretanto, foi apreendido pela Censura quando de sua apresentação no Festival de Brasília.

Participação como ator na novela *Bandeira 2*, de Dias Gomes, apresentada na TV Globo.

- 1972 Funda a primeira banda carnavalesca de São Paulo, a Banda Bandalha, que saía na quinta-feira da semana anterior ao carnaval e, também, no sábado de Aleluia, tendo como ponto de partida o Teatro de Arena; Etty Fraser era a rainha da Banda Bandalha e Walderez de Barros era a porta-estandarte da banda. Dois anos depois, após desentendimentos com a prefeitura, foi assumida e rebatizada pelo ator Carlos Costa, companheiro de Plínio no Teatro de Arena, como Banda Redonda, em homenagem ao bar Redondo, que ficava em frente ao teatro.

- 1973 Lançamento da reunião de contos e crônicas publicadas em jornal, intitulada *História das quebradas do mundaréu*, pela editora Nórdica, do Rio de Janeiro. Com base nessa coletânea, monta o espetáculo *Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*, no TBC.

Adaptação de conto de Plínio para o filme *Rainha Diaba*, lançado no ano seguinte e dirigido por Antonio Carlos Fontoura; no

elenco, Milton Gonçalves, Odete Lara, Nelson Xavier e Stepan Nercessian, entre outros.

Em 12 de maio, nasce a filha caçula Ana Carmelita Martins de Barros.

- 1974 Lança o LP intitulado *Plínio Marcos em prosa e samba*, com os sambistas Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro, resultado de diversos shows que vinha fazendo pelo estado de São Paulo, ao lado de músicos da cena paulista, e que, segundo a ocasião, recebeu nomes diferentes: *Plínio Marcos e os pagodeiros*; *Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*; *Deixa pra mim que eu engrosso*.

- 1975 Passa a escrever crônicas sobre futebol na revista *Veja*, o que faz até o ano seguinte.

Nova proibição de *O abajur lilás*, que acarretou várias manifestações de protesto em todo o país.

O advogado Iberê Bandeira de Mello entra com recurso contra a Censura, mas o ministro da Justiça, Armando Falcão, reitera a proibição da peça, sob a alegação de atentado contra a moral e os bons costumes.

Novos recursos de Iberê e Plínio em todas as instâncias, até chegar ao Supremo Tribunal Federal, onde o recurso perde com apenas um voto favorável, de Jarbas Nobre.

Ademar Guerra dirige e adapta para um espetáculo de dança do Ballet Stagium a peça *Navalha na carne*, com coreografia de Décio Otero, intitulado-o *Quebradas do mundaréu*.

- 1976 Publica pela editora Símbolo, de São Paulo, *Uma reportagem maldita (Querô)*, com o qual ganhou o prêmio APCA de melhor romance do ano, e também *Barrela*; escreve a opereta *Feira livre*, com música de Cátia de França e direção de Emiliano Queiroz.

- 1977 Escreve o musical *O poeta da vila e seus amores*, que inaugura o Teatro Popular do Sesi, na av. Paulista, em São Paulo, com

Ewerton de Castro e Walderez de Barros, e direção de Osmar Rodrigues Cruz.

Publica pela editora paulista Lampião a reunião de três contos intitulada *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*.

1978 Publica a novela *Na barra do Catimbó*, pela editora Global.

Finaliza a peça *Jesus-homem*, última versão de *Dia virá*.

Escreve *Ai, que saudade da saúva* para o jornal *Movimento*, na edição de número 180, saída em 11 de dezembro.

1979 Reestrea clandestina de *Barrela*, em dezembro, no porão do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, cedido pelo seu diretor na época, Antônio Abujamra, com sessões à meia-noite das sextas-feiras. O grupo de atores envolvidos na montagem forma O Bando, funcionando em regime de cooperativa. Faziam parte dele Beth Rocco, Bene Silva, Marco Antonio Rodrigues, Carol Freitas, Tanah Corrêa, entre vários outros.

Escreve *Signo da discoteque*, com direção de Mario Masetti, e no elenco Malu Rocha, Herson Capri, Walter Breda.

Adapta *Querô* para o teatro. A primeira montagem, entretanto, só vai acontecer em 1992, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo, e elenco com Aiman Hammoud, Walderez de Barros, Gustavo Engrácia, Brian Penido, Daniel Reus, Ernani Moraes, Guilherme Sant'anna, entre outros.

Plínio percorre o interior do estado de São Paulo e várias cidades do Brasil fazendo palestras-show e espetáculos com monólogos teatrais e música.

1980 Liberação pela Censura Federal das peças *Barrela* e *O abajur lilás*.

O Bando transfere-se para o Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB), de São Paulo, e monta, em seguida, *Dois perdidos numa noite suja*, *Oração para um pé de chinelo* e *Jesus-homem*, versão definitiva da peça anteriormente intitulada *Dia virá*.

Plínio recebe o Prêmio Mambembe de melhor produtor.

- 1982 Lança o livro de memórias *Prisioneiro de uma canção*, em edição do autor.

Dissolução de O Bando.

- 1984 Estreia em espetáculo solo no Teatro de Arena Eugênio Kusnet intitulado *O palhaço repete seu discurso*, com o qual rodaria o interior do estado.

Separação de Walderez de Barros.

- 1985 Escreve *Madame Blavatsky*, que estreará com Walderez no papel-título e direção de Jorge Takla.

Plínio sofre o primeiro enfarte.

- 1986 Escreve a peça *Balada de um palhaço*, estrelada por Walderez de Barros e Antonio Petrin, com canções de Leo Lama; lança, em edição do autor, a plaquete *Histórias populares I: a figurinha e soldados da minha rua*.

- 1987 Lança o segundo volume de *Histórias populares: canções e reflexões de um palhaço*.

- 1988 Escreve a versão definitiva de *A mancha roxa*.

Escreve e interpreta *Ei, amizade*, texto de uma campanha de prevenção da aids nos presídios de São Paulo.

Escreve *Histórias dos bichos brasileiros: O coelho e a onça* ou *Onça que espirra não come carne*, para teatro infantil.

- 1989 Escreve a peça infantil *Assembleia dos ratos*.

Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura.

- 1990 Lê profissionalmente tarô, para o qual teria um método próprio de interpretação, e cria um curso intitulado "O uso mágico da palavra", no qual explora usos persuasivos e terapêuticos da linguagem.

1991 O conto *Inútil canto e inútil pranto para os anjos caídos em Osasco* é adaptado para teatro pelo ator Cacá Carvalho, com dramaturgia e direção de François Kahn, do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, de Pontedera, na Itália.

1992 Lança em edição do autor a novela *Na trilha dos saltimbancos*, cujo primeiro volume é *O assassinato do anão do caralho grande*.

Em dezembro, estreia o espetáculo *40 anos de luta*, com o filho Leo Lama, que já o acompanhava em vários espetáculos anteriores.

1993 Escreve *A dança final*, cuja primeira montagem, entretanto, dá-se apenas em 2002, com direção de Kiko Jaess, tendo como atores Aldine Müller e Nuno Leal Maia.

Passa a viver com a jornalista Vera Artaxo e o filho desta, Tiago.

1994 Estreia de uma adaptação de *Barrela* para cinema, com o título *Barrela, escola de crimes*, dirigida por Marco Antonio Cruz, com elenco que inclui os nomes de Paulo César Pereio, Marcos Palmeira, Cláudio Mamberti, Chico Diaz, entre outros.

Em setembro, publica na *Folha de S. Paulo* o texto teatral *No que vai dar isso*.

1995 Adapta para teatro a novela *O assassinato do anão do caralho grande*, com direção de Marco Antonio Rodrigues, e interpretação de Carlos Francisco, Claudia Tarsitano, Daniele Mantovani, Fábio Ferreti, Rose Anselmo, entre outros; publica em 11 de junho de 1995, no caderno “Mais!”, da *Folha de S. Paulo*, o texto teatral *Nhe-nhe-nhem* ou *Índio não quer apito*.

Escreve o texto teatral *Leitura capilar*.

1996 Adapta para monólogo teatral o conto “Sempre em frente”, incluído no volume *Canções e reflexões de um palhaço*, com o título *O homem do caminho*, dirigido por Sérgio Mamberti e interpretado por Cláudio Mamberti.

Lança, pela editora do Senac, o livro de contos e memórias *Figurinha difícil, pornografando e subvertendo*.

Relança, pela Geração Editorial, o texto original de *O assassinato do anão do caralho grande*, desta vez em conjunto com a sua adaptação teatral.

- 1997 Publica o texto teatral *Leitura capilar* na edição de maio da revista *Caros Amigos*.

Escreve *O bote da loba*, cuja primeira montagem foi feita em Campo Grande.

Retoma a peça *Chico Viola*, com várias versões anteriores, e que permanece inacabada.

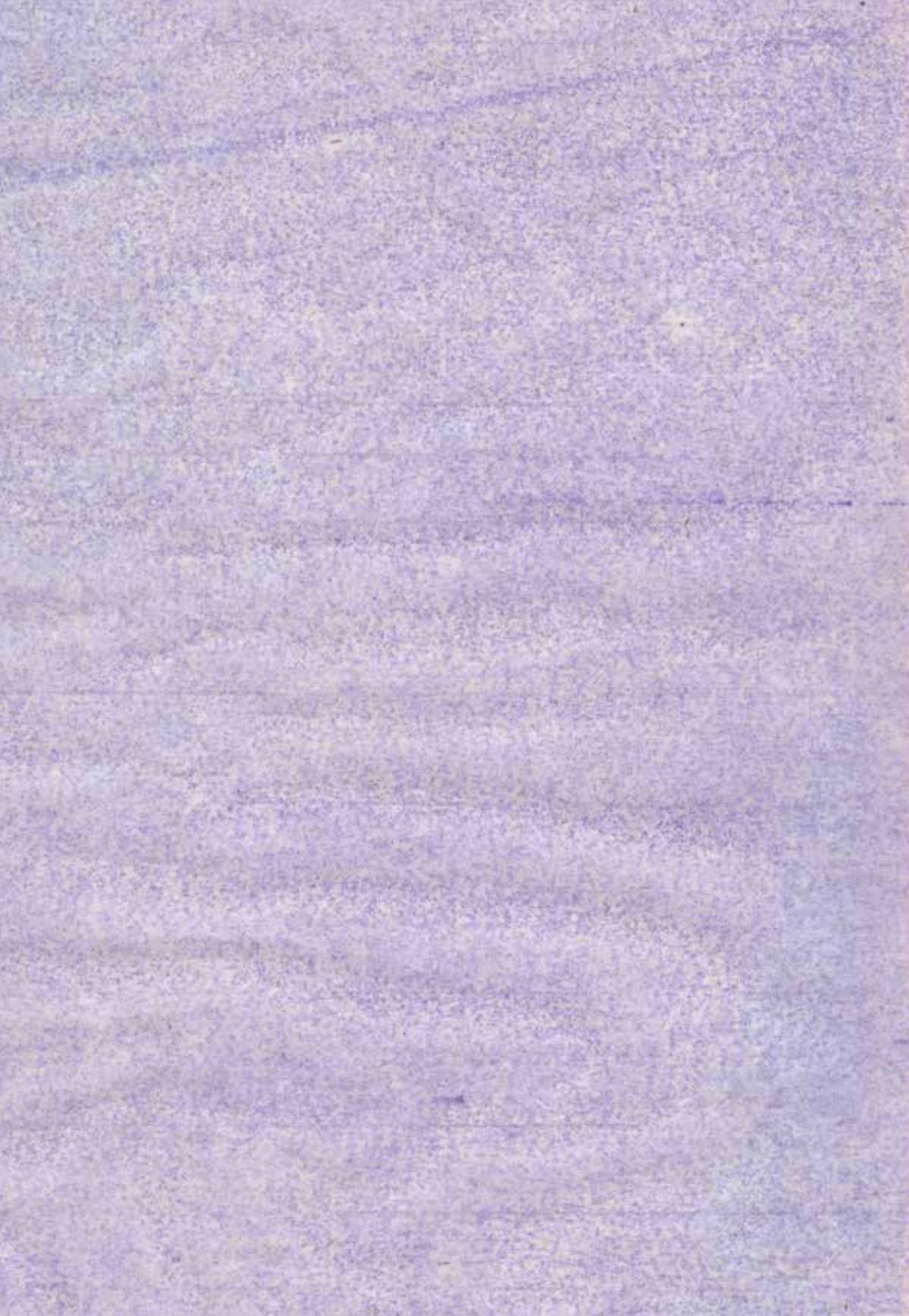
- 1998 Participa da Feira do Livro em Paris, onde é lançada a tradução francesa de *Dois perdidos numa noite suja*.

Escreve a versão definitiva de *A dança final*.

- 1999 Lança a novela *O truque dos espelhos*, por Uma Editoria, de Belo Horizonte.

Em agosto, sofre um AVC; em outubro, ainda no processo de recuperação, tem um segundo AVC e é internado no Incor, de São Paulo.

Falece em São Paulo no dia 19 de novembro de 1999.



BIBLIOGRAFIA SOBRE O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS

Dicionários

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coords.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2009.

Geral / História

AGUIAR, Teresa. *O teatro no interior paulista, do TEC ao Rotunda: um ato de amor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Unirio/Quartet; Brasília, DF: Capes, 2005.

ASSOCIAÇÃO CARIOCA DE CRÍTICOS TEATRAIS. *Teatro 75: anuário da Associação Carioca de Críticos Teatrais*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1976.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

DEL RIOS, Jefferson. *Bananas ao vento: meia década de cultura e política em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2006.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro, volume II: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

GARCIA, Clóvis. *Os caminhos do teatro paulista: um panorama registrado em críticas – O Cruzeiro (1951-1958), A Nação (1963-1964)*. São Paulo: Prêmio, 2006.

GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura – 70/80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles, história e dramaturgia em cena: década de 70*. São Paulo: Annablume, 1993.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Memórias do teatro de Santos*. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

ITAÚ CULTURAL. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

MACHADO, Álvaro. *Teatro popular do Sesi: 40 anos*. São Paulo: Sesi, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997.

_____. (Org.). *Introdução e história*. São Paulo: Abril, 1976. (Coleção Teatro Vivo).

NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac, 2005.

PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Martins, 1956.

_____. _____. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Org.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

TAVARES, Renan. *Teatro, educação e cultura marginal dos anos 1970 no Brasil: Tropicalismo/Pós-Tropicalismo*. São Caetano do Sul: Yendis, 2009.

VARGAS, Maria Thereza (Coord.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

Teoria / Crítica / Questões gerais e de militância

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro, o seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção O nacional e o popular na cultura brasileira).

BENTO FILHO, Egídio. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

D'AVERSA, Alberto. Teatro com rito profano e consequências. *Anhembi*, São Paulo, v. XII, n. 126, maio 1961.

FAURY, Mára Lúcia. *Uma flor para os malditos: a homossexualidade na literatura*. Campinas: Papyrus, 1983.

GARCIA, Silvana. *O teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis: UFSC, 1996.

GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JEHA, Julio; JUÁREZ, Laura; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Crime e transgressão na literatura e nas artes*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Negócio seguinte*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.
- MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Unesp, 2009.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- _____. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volumes 1 e 2).

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

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

Grupos teatrais

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1999.

ESCOBAR, Ruth. *Dossiê de uma rebelião*. São Paulo: Global, 1982.

FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global, 1985.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GUZIK, Alberto. *TBC, crônica de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia, 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.

MACHADO, Álvaro. *Teatro popular do Sesi: 40 anos*. São Paulo: Sesi, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta, 1982.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora de ordem*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

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

SESC SÃO PAULO. *Arena, Oficina, Anchieta e outros palcos*. São Paulo: Lazuli; Sesc, 2005.

Memórias/depoimentos

ARAP, Fauzi. *Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Senac, 1998.

BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora: autobiografia do berço aos trinta*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

GARCÍA-GUILLÉN, Mario. *Falando de Teatro*. São Paulo: Loyola, 1978.

GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. (Coleção Aplauso).

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NANDI, Ittala. *Teatro: começo até...* São Paulo: Hucitec, 2004.

RATTO, Gianni. *A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX*. São Paulo: Hucitec, 1996.

TEATRO CASA GRANDE. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão, política: artigos, entrevistas e textos inéditos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Censura/repressão

ARAÚJO, Arturo Gouveia de. *Os homens cordiais: a representação da violência oficial na literatura dramática brasileira pós-64*. João Pessoa: UFPB, 1996.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2006.

_____. (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

_____. (Org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São José do Rio Preto: Bluecom, 2008.

LAET, Maria Aparecida. *A censura prévia ao teatro paulista: um enfoque informacional*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

Plínio Marcos

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. A inspiração em Plínio Marcos. In: _____. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Unirio; Quartet; Brasília, DF: Capes, 2005.

APOLINÁRIO, João. A noite das três igualdades. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. De Cristo a Plínio Marcos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. Homens de papel, sucesso. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. Plínio, a navalha na carne dos burgueses. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. Prefácio à obra de Plínio Marcos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. Balbina de Iansã, de Plínio Marcos, no Teatro São Pedro. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

_____. Essa “Jornada de um imbecil” é espetáculo certo no teatro errado. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica*

de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

_____. Plínio Marcos faz campanha de teatro popular nos sindicatos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

FIORILLO, Marília Pacheco. Nas quebradas da sociologia, *Revista Veja*, São Paulo, n. 618, 9 jul. 1980.

FLEXA, Jairo Arco e. Em liberdade: não é mais a Censura que julga Plínio Marcos, *Revista Veja*, São Paulo, n. 618, 9 jul. 1980.

FREIRE, Rafael de Luna. *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008.

GARCIA, Clóvis. Barrela: após 21 anos, a mesma força dramática. In: GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

_____. Linguagem livre, em Abajur Lilás. In: GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

GUIDARINI, Mário. Plínio Marcos: a banalidade do mal e do bem. In: _____. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis: UFSC, 1996.

GUIMARÃES, Carmelinda. Plínio Marcos. In: _____. *Memórias do teatro de Santos*. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

MAGALDI, Sábato. A mancha roxa. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Abajur lilás: pela libertação. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Dois perdidos numa noite suja. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Navalha na carne: documento dramático. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARCOS, Plínio. *A dança final*. São Paulo: Maltese, 1994.

_____. *A navalha na carne*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

_____. Afinal, gênio ou analfabeto? Entrevista a Léo Borges Ramos, *Revista Ele Ela*, Rio de Janeiro, n. 134, ano XII, jun. 1980.

_____. *Barrela*. São Paulo: Global, 1980.

_____. Crônicas coligidas. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. Depoimento. In: VAN STEEN, Edla (Org.). *Viver e escrever, volume II*. Porto Alegre: LP&M, 2008.

_____. *Dois perdidos numa noite suja; Madame Blavatsky*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

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

_____. *História das quebradas do mundaréu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973; São Paulo: Mirian Paglia Editora de Cultura, 2004.

_____. *Homens de papel*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*. São Paulo: Lampião, 1977.

_____. *Jesus-homem: peça e debate*. São Paulo: Grêmio Politécnico da USP, 1981.

_____. *Na barra do Catimbó*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Na trilha dos saltimbancos*. Guarulhos: Marba, s/d.

_____. Na verdade eu sou repórter de um tempo mau. In: *Falando de Teatro*. São Paulo: Loyola, 1978.

_____. Nas paqueras da vida, *Revista Realidade*, São Paulo, n. 34, jan. 1969.

_____. *Navalha na carne; Quando as máquinas param*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. *O assassinato anão do caralho grande: noveleta policial e peça teatral*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____. O maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 6, ano 1, set. 1997.

_____. *O truque dos espelhos: e outras histórias de pequenos artistas*. Belo Horizonte: Una Editoria, 1999.

_____. *Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Global, 1979.

_____. *Prisioneiro de uma canção*. Guarulhos: Parma, 1984.

_____. *Querô: uma reportagem maldita*. São Paulo: Publisher Brasil, 1999.

_____. *Religiosidade subversiva*. Guarulhos: Parma, 1992.

_____. *Teatro maldito*. São Paulo: Maltese, 1992.

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

MENEZES, Rogério. *Walderez de Barros: voz e silêncios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MICHALSKI, Yan. Uma “navalha” que brilha. In: _____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. Uma “navalha” rasgou o obscurantismo. In: _____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PRADO, Decio de Almeida. As razões da Censura. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Dois perdidos numa noite suja. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Duas peças de Plínio Marcos. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Navalha na carne. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Jornada de um imbecil até o entendimento. In: *Teatro em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Navalha na nossa carne. In: *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

_____. O teatro brasileiro atual. In: *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

_____. O teatro brasileiro atual – Plínio Marcos (1935-1999). In: *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

SCHOENBACH, Peter J. Plínio Marcos: Reporter of Bad Times. In: LYDAY, Leon F; WOODYARD, George W. (Eds.). *Dramatists in*

Revolt: The New Latin American Theater. Austin: University of Texas Press, 1976.

TEATRO CASA GRANDE. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Forno, 1994.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro).

Nova Dramaturgia/Teatro brasileiro anos 1960 e 1970

AMARAL, Maria Adelaide. Cemitério sem cruzeiros. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Unirio; Quartet; Brasília, DF: Capes, 2005.

ANDRADE, Jorge. *Milagre na cela*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

_____. A zebra. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ASSUMPÇÃO, Leilah. *Da fala ao grito*. São Paulo: Símbolo, 1977.

_____. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

_____. Sobrevividos. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

BIVAR, Antonio. *O teatro de Antonio Bivar*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

CASTRO, Consuelo de. À Flor da pele [1969]. In: _____. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

_____. À prova de Fogo [1968]. São Paulo: Hucitec, 1977.

CHAVES NETTO, João Ribeiro. *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

DANIEL, Herbert. *As três moças do sabonete, um apólogo sobre os anos Médici: peça em dois atos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ESCOBAR, Carlos Henrique de. *A caixa de cimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Matei minha mulher, a paixão do marxismo: Louis Althusser*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

_____. O engano. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Teatro – quatro peças*. Rio de Janeiro: Devir, 1989.

ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

GOMES, Dias. *O santo inquérito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. O túnel. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Janelas abertas. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

MENDES, Oswaldo. *Teatro e circunstância: três peças de Oswaldo Mendes*. São Paulo: Núcleo, 2005.

MORAIS, Cida (Org.). *O teatro de José Vicente, 2 volumes*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MUNIZ, Lauro César. O mito. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Sinal de vida*. São Paulo: Global, 1979.

NEVES, João das. O quintal. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

PALLOTTINI, Renata. *Pequeno teatro*. São Paulo: Palma, 1970.

PEDROSO, Bráulio. *Teatro de Bráulio Pedroso, volumes I e II*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

PONTES, Paulo. *Teatro de Paulo Pontes, volume 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Teatro de Paulo Pontes, volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

PRADO, Decio de Almeida. *Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986. (Coleção Melhor Teatro).

SOUZA, Márcio. Contatos amazônicos do terceiro grau. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

TELLES, Carlos Queiroz. Última instância. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de; et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

WEHBI, Timochenco. *O teatro de Timochenco Wehbi*. São Paulo: Polis, 1980.

Biografias

PACE, Eliana. *Leilah Assumpção: a consciência da mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PRADO, Luiz André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Internacional:

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da arte dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ALFONZETTI, Beatrice. *I Finali "drammatici" da Tasso a Pasolini*. Roma: Riuniti, 2007.

ALI, Tariq. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANTLIFF, Allan. *Anarquia e arte: da comuna de Paris à queda do muro de Berlim*. São Paulo: Madras, 2009.

BALESTRINI, Nanni; MORONI, Primo. *L'orda d'oro 1968-1977*. Milano: SugarCo, 1988.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERTELLI, Pino. *Dell'utopia situazionista: Elogio della ribellione*. Bolsena: Massari, 2007.

BERTOLI, Antonio. *Il Tarocco: storia, mito, significati e interpretazioni*. Forlì: Il Vicolo, 2009.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Ed.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê, 2002.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967

_____. *Revolution as Theatre. Notes on the New Radical Style*. New York: Liveright, 1971.

CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira 1960-1980*. São Paulo: UFMG, 2014.

CACCIAGLIA, Mario. *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma: Bulzoni, 1980.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CASHMAN, John. *LSD*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DE LUNA, Giovanni. *Le ragioni di un decennio: 1969-1979, militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Milano: Feltrinelli, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1970.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LYDAY, Leon F.; WOODYARD, George W. (Ed.). *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Austin: University of Texas Press, 1976.

MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Bari: Laterza, 1972.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 2010

_____. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

MAYER, Hans. *Os marginalizados*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REDONDO JÚNIOR, José Rodrigues. *A juventude pode salvar o teatro*. Lisboa: Arcádia, 1978.

ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

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

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

STOLLER, Robert. *Perversão: a forma erótica do ódio*. São Paulo: Hedra, 2015.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria del dramma moderno, 1880 - 1950*. Torino: Einaudi, 1962.

WATTS, Alan. *Cultura da contracultura*. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.

WILSON, Colin. *O outsider: o drama moderno da alienação e da criação* [1956]. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

A Funarte empreendeu todos os esforços para identificar pessoas fotografadas e os autores das imagens publicadas nesta obra e está à disposição dos interessados para corrigir falhas ou omissões que possam ter decorrido e proceder aos ajustes necessários.



...a ap...
...uma gar...
...vacin...

...que nao tem...
...uma...
...vacin...

...Então...
...foi eu...
...foi eu...

...Tu beb...
...na...
...na...

...esta de...
...de...
...de...

...LINDA...
...LINDA...
...LINDA...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

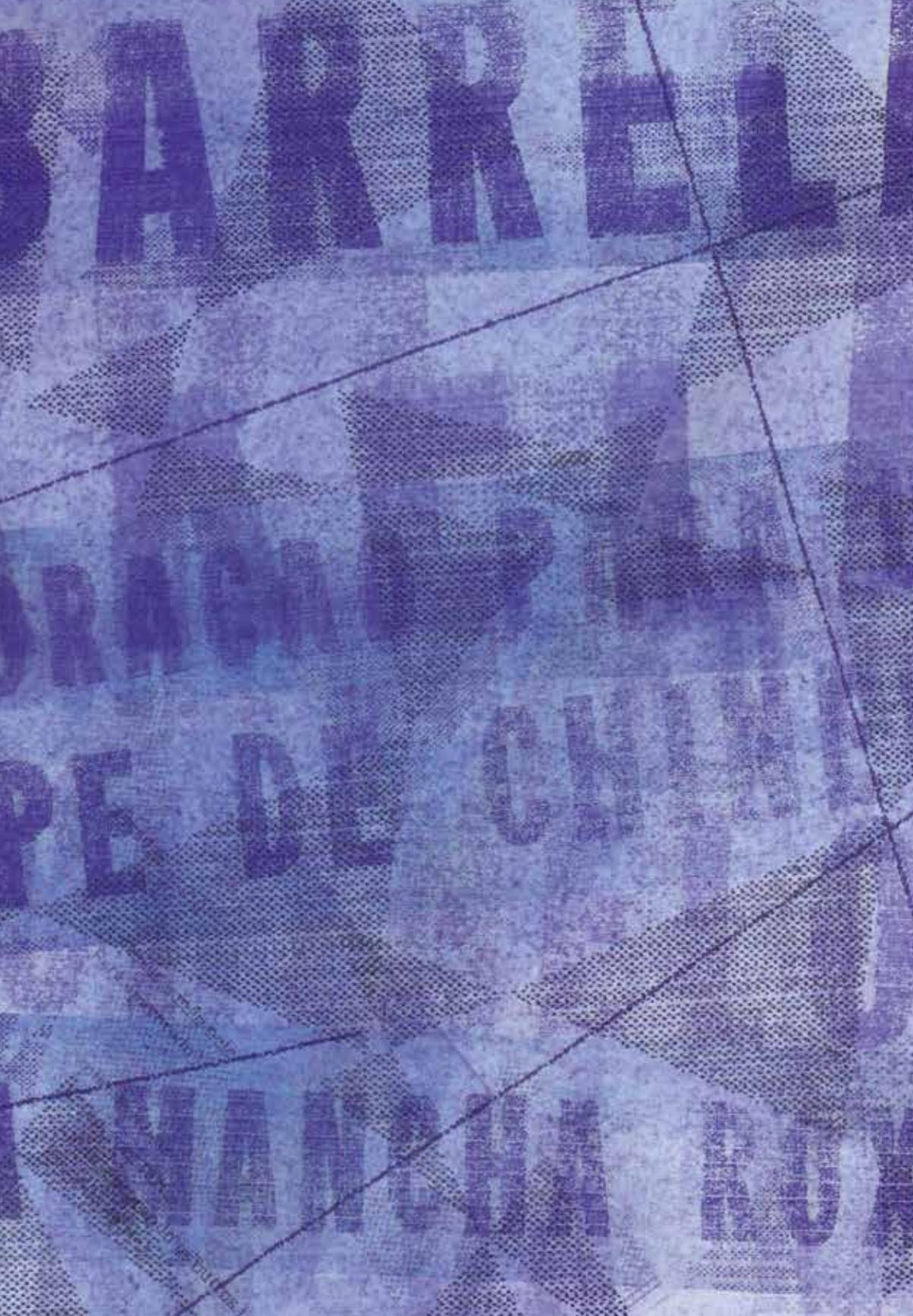
...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

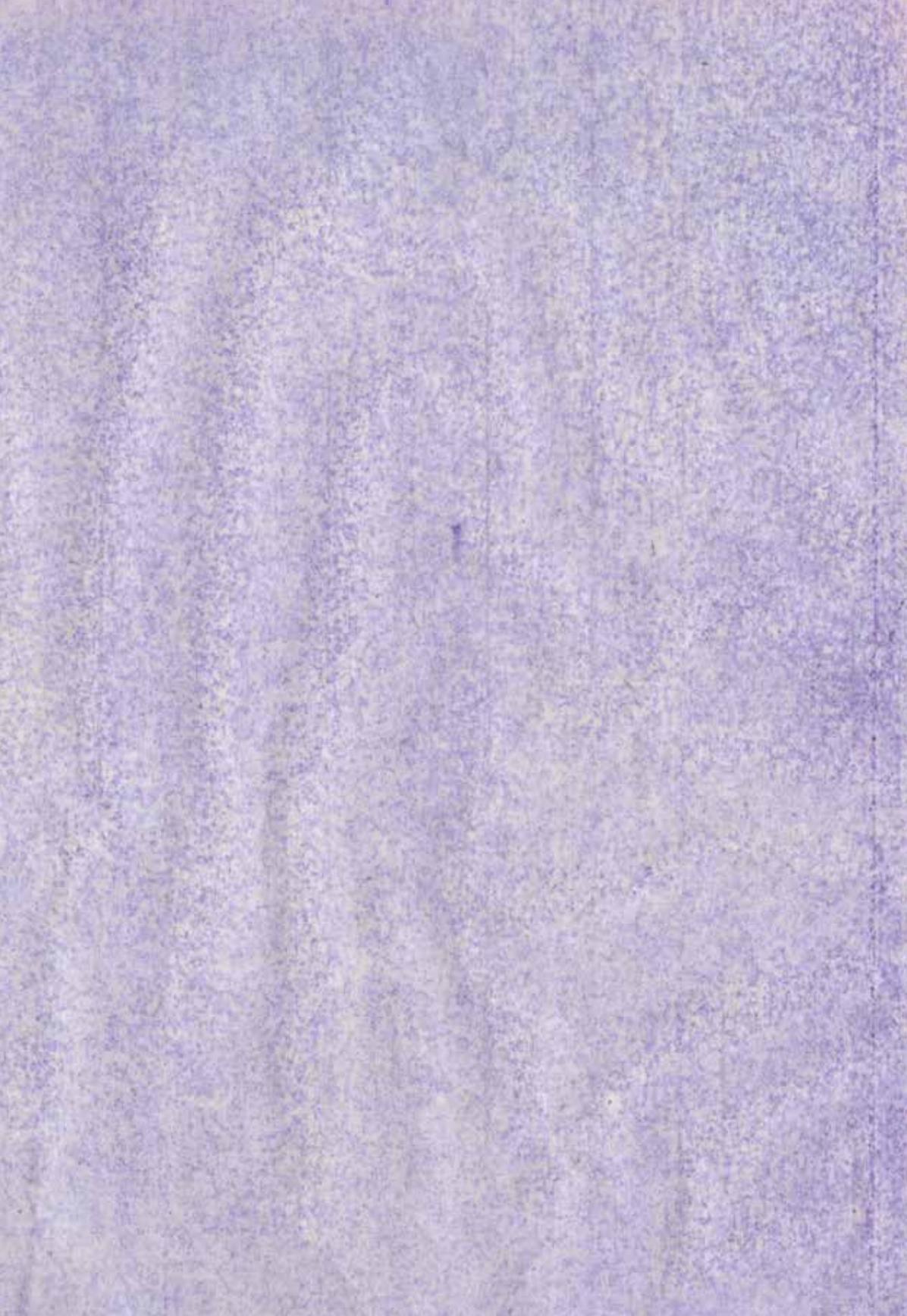
...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...

...que tu ve...
...que tu ve...
...que tu ve...







Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e impresso na Edigráfica no segundo semestre de 2016.



funarte . gov . br
ISSN 978-85-7507-183-0

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA

