

Plínio
Marcos
obras teatrais

volume 3

Pomba
roxa

Plínio
Marcos
obras teatrais

volume 3

Pomba
roxa

Presidente da República

Michel Temer

Ministro da Cultura Interino

João Batista de Andrade

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES — FUNARTE

Presidente

Stepan Nercessian

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 3

Pomba
roxa

Coleção Obras Teatrais Plínio Marcos

Organização e aparato crítico

Alcir Pécora

Estabelecimento de textos

Walderez de Barros

Edição

Filomena Chiaradia

Produção Editorial

Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica

Julio Fado

Produção Executiva

Gilmar Cardoso Miranda

Preparação de Originais

Tikinet | Luan Maitan

| Tatiana Custódio

Revisão

Tikinet | Pedro Barros

| Glaiane Quinteiro

Capa Original e Projeto Gráfico

Tikinet | Rodrigo Martins

Capa deste Volume

Tikinet | Natalia Bae

| Patricia Okamoto

Diagramação

Tikinet

Iconografia

Ricardo de Barros

Tikinet | Stéphanie Roque

Imagens

Acervo Família Plínio Marcos

www.pliniomarcos.com

DADOC/Arquivo Multimeios

Centro Cultural da Cidade de São Paulo

Secretaria Municipal de Cultura

Prefeitura do Município de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) FUNARTE / Coordenação de Documentação e Pesquisa

Marcos, Plínio.

Plínio Marcos : obras teatrais : pomba roxa / Plínio Marcos ;
organização, Alcir Pécora . – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2017.
240 p.; 23 cm . – (Obras teatrais ; v. 3)

Conteúdo: 1. Navalha na carne . – 2. O abajur lilás . – 3. Querô, uma
reportagem maldita .

ISBN 978-85-7507-186-1

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

Av. Presidente Vargas, 3131 — Cidade Nova — Cep: 20210-911 — Rio de Janeiro — RJ

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

Conheci o Plínio em 1972, quando gravamos juntos a novela *Bandeira 2*, de Dias Gomes. Isso pessoalmente, pois o Plínio Marcos dramaturgo, esse o país conhecia ou queria muito conhecer. Um fenômeno. Ele havia rompido definitivamente as cortinas aveludadas dos teatros para instalar ali a face verdadeira de um Brasil esquecido, marginalizado. Texto coloquial, do dia a dia, verdadeiro, sem necessidade de tradução.

Ele era único. O autor, o ator e ele próprio expressavam uma ideia, uma maneira de ser e de agir. Querido por todos os artistas, Plínio nos representava. Tinha coragem de dizer no palco e na vida o que muitos preferiam calar.

Ficamos amigos. Depois fiz *Barra pesada*, filme de Reginaldo Farias com argumento do Plínio. Fui Querô, um herói recorrente em sua obra. “Querô” era abreviação de querosene. A mãe de Querô havia se matado jogando querosene e ateando fogo ao corpo.

Depois jogando tarô, vendendo sua obra como camelô da cultura, ele foi um artista marcante, um intelectual dos mais importantes do nosso país.

A prova de sua genialidade está expressa na quantidade de novas montagens de seus textos, na paixão que desperta nos jovens artistas brasileiros.

É uma honra para todos nós entregarmos este trabalho para o deleite dos brasileiros.

Parabéns a todos da Funarte que se empenharam na concretização deste projeto e parabéns a você, que vai conhecer mais de perto esse herói urbano chamado Plínio Marcos.

Stepan Nercessian
Presidente da Funarte

SUMÁRIO

09	Apresentação	11	Pomba roxa, <i>Alcir Pécora</i>
47	Navalha na carne	85	O abajur lilás
145	Querô, uma reportagem maldita	187	Iconografia
203	Cronologia	217	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, agrega-se 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.

Participei 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, em um marco na preservação e difusão da obra desse grande dramaturgo brasileiro.

Humberto Braga
Ex-Presidente da Funarte

Pomba roxa

Alcir Pécora

O terceiro volume das *Obras teatrais* de Plínio Marcos reúne as peças cujo núcleo de conflito é produzido em torno da personagem da prostituta, concebida em seus vários ambientes — a saber, principalmente, o quarto de pensão, o bordel, as ruas e o cabaré —, e em suas situações típicas — as agruras do ofício, com suas doenças, vícios, espancamentos; as contradições entre a exploração comercial e o amor do cafetão; as taras e carências dos clientes; a constância do suicídio; o precário glamour; a esperança de deixar a prostituição; as dificuldades da gravidez e os sacrifícios para criar filhos; a decadência física etc. Como é fácil observar por essa simples relação de tópicos, a ideia de prostituição na dramaturgia de Plínio está restrita ao chamado “baixo meretrício”, com situações vinculadas às da luta pela sobrevivência, nos limites da pobreza material e de toda sorte de abusos do corpo e do espírito.

Nesses termos, fazem parte deste volume duas das peças mais bem-sucedidas de Plínio Marcos: *Navalha na carne*, de 1967

— cuja protagonista, a prostituta Neusa Sueli, é provavelmente a personagem mais célebre de toda a sua dramaturgia —, e *O abajur lilás*, de 1969, na qual a cena da tortura coletiva sofrida pelas três prostitutas é das mais incômodas já concebidas no âmbito de um teatro nomeadamente brutalista.

Além dessas duas peças extraordinárias, o volume inclui também *Querô, uma reportagem maldita*, de 1979, texto que foi reinventado por Plínio Marcos como peça de teatro três anos depois de tê-la concebido como novela, e que também recebeu conhecidas adaptações cinematográficas. Embora não tenha exatamente uma prostituta como protagonista, *Querô*, ainda mais a peça que a novela, envolve a prostituta tanto no argumento central como no desfecho do conflito, o qual, de resto, é desenvolvido por ações quase todas situadas entre o bordel e o cabaré.

Há outro aspecto importante a esclarecer sobre a presença de *Querô* neste terceiro volume da série de seis previstos para as *Obras teatrais* de Plínio Marcos. Nesta peça, mais que em qualquer outra de sua dramaturgia, Plínio apresenta a personagem da prostituta como uma espécie de signo de passagem entre uma situação social limítrofe, caracterizada por ações muitas vezes sórdidas, vivenciadas entre a vida e a morte, e um mundo surpreendentemente espiritual, no limiar do delirante e do místico. É essa situação de esgarçamento das fronteiras das experiências mais intensas, no âmbito da prostituição, que Plínio Marcos vai condensar na imagem pitoresca e *kitsch* da “pomba roxa”, com a remissão equívoca tanto ao órgão sexual feminino como ao espírito sagrado que julga animá-lo.

Navalha na carne (1967)

A peça tem uma estrutura absolutamente econômica, próxima da apresentada em *Dois perdidos numa noite suja*, com o cenário único igualmente centrado num quarto de hotel “sórdido”, e apenas uma personagem a mais na parte central da representação. Além de Vado, o cafetão, e de Neusa Sueli, a prostituta decadente explorada por ele, aparece também Veludo, homossexual e empregado “faz-tudo” do hotel.

A condição abusiva

Nada é mais imediatamente evidente em *Navalha na carne* do que o abuso físico, moral e verbal de Vado contra a prostituta Neusa Sueli, de tal forma que a brutalidade crescente gera um efeito exasperante a percorrer todas as falas e ações em cena. Pode-se dizer que o mesmo se dá nas falas de Vado contra Veludo, mas isso apenas numa visada mais superficial, uma vez que, entre os dois homens, o lugar de dominador e dominado oferece alguma alternância possível, como se verá. No caso de Neusa Sueli, porém, não há margem para qualquer alternância, ainda que ela lute por isso: todas as falas da prostituta, geralmente compreensivas e exaustas, são atalhadas por respostas enviesadas de Vado, cuja boçalidade, de resto, sempre se desdobra em xingamentos, empurrões e espancamentos esvaziados de qualquer carga erótica, o que não acontece em relação a Veludo.

Os motivos dessa relação abusiva — fundamentalmente caracterizada como efeitos de violência gratuita — nunca são apresentados ou defendidos, parecendo antes repousar num estado constante de “ovo virado”, que faz de Vado um galinho de briga sempre pronto a agredir Neusa Sueli.

A violência não está, entretanto, apenas na personagem de Vado: tão logo Neusa Sueli suspeita que ele possa estar dando ouvidos à “vadia do 102” — ameaça cortar “a cara dela com gilete” — cujas inconfidências maldosas, no passado, já teriam custado um aborto à colega “Mariazinha”, “de tanta porrada que levou”. Ou seja, blefe, truculência e violência física estão no centro da relação entre a prostituta e o seu gigolô, assim como no ambiente miserável em que vivem. Mas está claro que eles não são perpetrados ou sofridos de forma simétrica: o abuso e a consequente desqualificação do interlocutor são, por assim dizer, uma prerrogativa profissional de Vado, numa situação em que a força é a primeira lei e que, por isso mesmo, dá necessariamente prioridade ao maior, ao “macho”, ainda que a continuidade e a exacerbação da violência tendam a contaminar todas as personagens até a explosão dos vários excessos em cena.

Inicialmente, é até possível identificar o mau humor constante de Vado com a sua exigência de ganhos diários da prostituta que explora. Assim, quando ele exhibe os bolsos vazios, na lógica interna do proxenetismo,

trata-se sempre de acusar uma falta na prostituta que não soube proporcionar os devidos proventos ao seu protetor. Mas o mais importante aqui é ressaltar que Vado cobra o que tem certeza de que Neusa Sueli lhe deve tendo em vista os termos de uma obrigação, que não são jamais discutidos ou contraditados por ela, senão talvez muito mais tarde, e revertida para uma questão metafísica, como se verá.

Na vida diária, Neusa Sueli parece perfeitamente conformada com a ideia de que, na relação constituída entre ela e Vado, mesmo no que haja aí de mais entranhadamente íntimo ou pessoal, cabe a ela prover o café dos recursos materiais que ele reclama — de resto, uma tarefa que a personagem da prostituta assume zelosamente para si, a ponto de se dispor a atacar com a navalha, arma profissional no seu ofício, a quem quer que se interponha entre eles.

Portanto, o que Neusa Sueli contesta nas cobranças enjoadas de Vado não é, de modo algum, que haja exploração venal indevida de seu trabalho duro nas ruas, mas, ao contrário, que ela seja acusada de que não tenha se prestado adequadamente, submissamente, a essa exploração, tida por *ambos* como natural e correta. Neusa Sueli não protesta contra ter de entregar a Vado o dinheiro pelo trabalho que apenas custava ao corpo dela: protesta contra a suspeita de que não tenha lhe deixado o dinheiro que ela mesma julgava natural deixar.

Se não me engano, está aí, na simples existência desse acordo implícito entre ambos, mais que na violência explícita das ofensas e dos maus-tratos, o aspecto abusivo que está no cerne da relação entre eles. Trata-se, no entanto, de um implícito que Vado, perversamente, para efetuar a mais completa humilhação de Neusa Sueli, não permite que permaneça na condição tácita, obrigando-a a pronunciar de viva voz a exclusiva razão comercial que o pode manter ao lado dela (“Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que te arrebente. Por que eu fico com você?”, ao que Sueli apenas confirma: “Por causa da grana”).

Essa equação comercial admitida no centro da relação afetiva está descrita por Vado em termos banais de valor de mercado: a grande concorrência de mulheres em busca de um “macho” como ele (“Eu sou o Vadinho das Candongas”, “minha zoeira é ser bom pra mulher”)

define o seu alto valor na praça da prostituição; Neusa Sueli, mais velha e com menos clientes, tem valor cada vez menor. Ou seja, porque ele tem muito a oferecer de sua virilidade ao desejo das mulheres, ele vale muito; porque ela já quase não tem valor como objeto de consumo dos homens (e seguramente nenhum valor como objeto de desejo dele), ela vale pouco ou quase nada. A desqualificação sistemática de Neusa Sueli por Vado é, portanto, um aspecto permanente da relação entre eles, da mesma maneira que o mútuo sofrimento infligido e o rebaixamento dos interlocutores estão presente em *Barrela*, *Dois Perdidos*, e tantas outras peças dessa primeira safra de Plínio Marcos.

A razão comercial dos afetos, entretanto, não se aplica apenas à relação entre prostituta e cafetão. É mesmo por conta de seu valor universalmente admitido que Neusa Sueli vai desconfiar acertadamente de que o autor do roubo do dinheiro que deixara para Vado era Veludo, ao ver saindo do quarto dele o garoto do bar que cobrava caro pelo sexo que Veludo usualmente não teria como pagar. Quer dizer, se se trata de amor e sexo, admite-se naturalmente que vender (e roubar) está implicado no giro do negócio: Neusa Sueli, vendendo-se aos clientes para pagar a Vadinho; Vadinho, tomando o pagamento de Neusa Sueli para, por sua vez, pagar os seus caprichos e vícios; o garoto do bar, vendendo a Veludo o que este apenas pode pagar roubando os ganhos de outros etc.

A éfrase da dívida

Entretanto, o processo abusivo que foi descrito acima é ainda o primeiro patamar das relações extremas estabelecidas na peça. Um segundo nível dos abusos se pode verificar apenas após a intervenção extraordinária de Veludo e sua retirada (a bem dizer, vitoriosa) do quarto. Depois que o homossexual se vai e fica perfeitamente claro para Neusa Sueli a relação erótica estabelecida entre os dois homens, Vado recrudescer a violência contra ela. Já não lhe basta humilhá-la com o fundo comercial da relação supostamente afetiva entre cafetão e prostituta: trata-se agora, fundamentalmente, de desqualificá-la como objeto possível de desejo, o que faz por meio da produção de uma éfrase cruel em que Neusa Sueli se reduz à imagem de uma velha caquética e asquerosa.

Vado é sadicamente minucioso nessa produção ecfástica, começando, primeiro, pelo rosto, no qual ressalta o seu sono de boca aberta, o desagradável do ronco, as rugas mal disfarçadas sob a pintura mal feita (“Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta”); e, continua, depois, pelo corpo que despe caprichosamente (“E sem te acordar, tirei a coberta, tirei tua camisola, tirei tua calcinha e teu sutiã”) apenas para acentuar a feiura ofensiva das “pelancas” que “caíram pra todo lado”.

Tal produção de evidência do horror causado pelo rosto e pelo corpo de Neusa Sueli — que, é preciso não esquecer, acentua-se posteriormente ao momento em que Vado ficara nitidamente exposto à sedução de Veludo —, já não visa apenas a rebaixá-la, mas também a defendê-lo do inevitável abalo sofrido em sua imagem de “macho”. Assim, a écfase pretende produzir o defeito aberrante no corpo de Neusa Sueli como um argumento duplo, que tanto explica a indisposição sexual de qualquer homem jovem e viril em face dela como busca afastar a sugestão de haver um traço homossexual na recusa do sexo, tal como acusado por ela (“Teu negócio é veado. Vi hoje”).

Além disso, a alegação repetida de ela ser uma “velha” é amplificada universalmente como critério de recusa e exclusão, e não apenas como algo inerente ao meio da prostituição, pois, como Vado assegura, esse horror “é igual na vida e nas casas de família”. Em ambas, apenas o interesse financeiro pode explicar que velhas sejam aturadas, pois, quando se trata de diversão, o movimento natural é que se busquem garotas “enxutinha[s]”.

A écfase humilhante, vale dizer, de produção de evidência material do argumento do rebaixamento de Neusa Sueli avança até uma espécie de certificação pelos próprios olhos. A vista de perto do próprio “focinho”, que Vado obriga Neusa Sueli a encarar no espelho, equivaleria simultaneamente a sua desqualificação como “gente”, vale dizer, à prova de sua redução a “coisa porca”, e à proclamação de uma sentença condenatória inapelável contra ela, quando os “cinquenta anos no mínimo” são não apenas índice de uma idade avançada e despidienciada, mas também uma pena judicial em face de um crime de prazer humanamente inadmissível. Assim, a dosimetria dos cinquenta anos identifica uma dívida sem resgate possível em termos sexuais, e apenas

capaz de ser mal e mal compensada financeiramente pelo dinheiro que Neusa Sueli ainda pudesse lhe entregar.

O tesão perverso

Em relação a Veludo, o comportamento de Vado adota o mesmo modelo do interrogatório policial que está claro, por exemplo, em *Oração para um pé-de-chinelo*, e que é bem característico de uma forma vicária de conversa que existe num ambiente marginal, ou próximo dele, em que o decoro não exige qualquer trato urbano e sim a reiteração contínua da ameaça e da iminência do emprego da força. É interessante notar que, num primeiro momento, as ameaças e xingamentos de Vado são simplesmente rebatidos por Veludo, como quem se vê diante de alguém a quem falta educação e a quem não se deve votar grande importância. No entanto, num segundo momento, quando as ameaças já são mais seriamente acompanhadas de pancadas, a forma de Veludo contrapor-se a elas opera um deslocamento semântico sutil da violência para o campo do erotismo. A partir desse ponto, não é apenas que Veludo não aceite “desaforo” ou “estupidez”, e sim que o emprego das “coisas brutas” significa a introdução na conversa de um “gosto” particular ou, mais ainda, de uma “tara”. Está-se em pleno domínio erótico, portanto, o que apenas se pode compreender e admitir no plano das relações amorosas. Vale dizer: Veludo reinterpreta o espancamento como um convite de participação num jogo sexual para o qual (ao menos por ora) não se dispõe.

A própria Neusa Sueli, sem se dar conta ainda dessa ambiguidade erótica associada à pancadaria (“Ai, esse tarado está me matando!”), participa ativamente da tortura de Veludo, ainda que para abreviá-la, e não para gozá-la como vão fazê-lo, de maneira cada vez mais desabrida, os dois homens. A certa altura, Neusa Sueli arranha o rosto de Veludo e, em seguida, com a navalha aberta, ameaça arrancar-lhe os olhos. Apenas aí, de fato, diante da ameaça da navalha da prostituta, e não da surra que lhe aplicava Vado, Veludo resolve confessar o roubo do dinheiro deixado por Neusa Sueli para o cafetão, que havia gastado metade dele na compra do sexo com o rapaz do bar e a outra metade com maconha. Sexo e drogas, portanto, caracterizam para Veludo o mesmo horizonte de prazeres pagos e fugazes alardeado por Vado.

Mas justamente porque a tortura não se mostrava isenta da conotação sexual, a confissão de Veludo e a disposição de devolver o dinheiro roubado não bastou para interrompê-la. Antes de avançar essa questão, porém, convém esclarecer um detalhe da transação que imediatamente se põe em curso após a confissão do furto. Aproveitando o temor de Veludo de que a dona da pensão o despedisse por isso, Vado passa a exigir dele não apenas o ressarcimento da quantia roubada, mas o pagamento dela em dobro, usando, portanto, o furto de que fora vítima como matéria de extorsão e de ganho sobre o antigo ladrão (“Quero juros”). O que também significa que a exploração de um pelo outro, naquela situação, não é exclusiva de ninguém, nem tampouco ocasional, e sim a condição de uma forma limítrofe de vida, na qual a regra básica é expropriar o próximo, entendido sempre como inimigo potencial.

Dito de outra maneira, a miséria material caracterizada no quarto paupérrimo é, ao mesmo tempo, enfrentada e aprofundada com o total abandono de quaisquer escrúpulos morais e, ainda mais, de qualquer tentação de simpatia, identificação, companheirismo ou solidariedade em relação aos que padecem juntos a miséria. Da mesma forma que em todas as peças sessentistas de Plínio, com personagens lutando diariamente pela sobrevivência, a única lei admitida universalmente é a do individualismo radical (“cada um, cada um”).

Peripécia e reconhecimento

O cigarro de maconha — que Vado confisca de Veludo e logo trata de acender — dá início a uma completa peripécia no encaminhamento das ações de *Navalha na carne*. Assim, quando Veludo pede ao cafetão para compartilhar o fumo que acendera, Vado imediatamente lhe nega o pedido. Está perfeitamente claro o prazer que sente nisso, como estava claro, antes, ao aplicar-lhe os safanões. Há manifesta diversão nessa recusa contínua, no negaceio marrento, nessa espécie de continuação do interrogatório e da tortura anteriores e que, no entanto, agora encena muito mais declaradamente um jogo de esquivanças e flertes, que mais e mais se evidenciará como um protocolo erótico sadomasoquista.

De maneira sutil, ainda que apresentada em meio a gestos exacerbados e toda sorte de impropérios, começa a ocorrer também um

afastamento de Neusa Sueli em relação à posição em que se encontram Vado e Veludo. Pode-se dizer que, até então, os dois homens se movimentavam na peça como sendo antagonistas entre si, cabendo a ela um lugar de intermediação. Depois do fumo, fica claro que já não é mais assim, nem talvez tivesse sido antes: Neusa Sueli apenas pode assistir, quase como intrusa, uma transação violenta de que apenas participam interessadamente os dois homens.

Cada vez mais contrariada e ciente da “bagunça” que os dois fazem no seu quarto, Neusa Sueli apenas testemunha as súplicas manhosas de Veludo para que Vado o deixe provar o fumo que acendera (“Seu Vado, deixa eu dar um cheiro?”; “Ah, deixa... por favor... deixa..”) e os negaceios de Vado, cada vez mais condescendentes e insinuantes (“Gosta de fumo, é?”; “Você gosta mais de maconha ou de moleque?”). “Maconha” e “moleque” são, de resto, análogos na cena montada por Plínio, completamente equívoca em seus sentidos. A orientação de Plínio Marcos à direção da peça recomenda expressamente que a cena seja repetida “várias vezes”, prolongando a surra anterior numa espécie de “agonia” de Veludo ao tentar, com a boca, alcançar o cigarro que Vado segura na mão, ora desviando-se dele, ora aplicando-lhe um safanão.

Graças a essas repetições de toques brutos, Veludo, a certa altura, já chama Vado de “você”, o que até então não ousava fazer, tornando explícito não apenas a perda de autoridade de Vado como o efetivo ganho de intimidade entre eles, na sucessão dos tapas e empurrões. E se Vado não desiste de bater, Veludo, agora, já pede abertamente para que o outro bata, evidenciando a complementaridade erótica entre o sadismo do primeiro e o viés masoquista do prazer do segundo (“Bate mais”; “Bate, seu bobo, bate”).

O pedido para apanhar ganha ainda uma surpreendente nuance de erotismo *a lo divino* quando Veludo declara que, a cada porrada que Vado lhe der, vai lhe virar a “outra face”, exatamente como fez “Jesus Cristo”. O próprio Vado já se apercebe de que não tem Veludo nas mãos quando o cobre de porrada, pois bater é literalmente atendê-lo e ceder ao jogo erótico proposto por ele. Nesse ponto, do qual Vado sente-se impotente para retroceder, Veludo, ao contrário, ciente do que faz, chega a exibir-se como um vencedor experiente naquela luta

de natureza erótica testemunhada por Neusa Sueli (“Tadinho dele! Ficou sem jeito”), arrogando-se mesmo a autoridade para aconselhá-la no trato do cafetão (“Vai fazer um carinho pra ele. Ele está tristinho. Vai lá, bobona. Vai agradecer teu homem”).

Aqui, portanto, os verdadeiros antagonistas da cena já são Veludo e Neusa Sueli, rivais na posse do mesmo homem, e é então que, dando-se finalmente conta do que se passava ali, a prostituta tenta expulsá-lo do quarto (“Não quero você aqui no meu poleiro”). A manter essa metáfora, seguramente o que ocorre ali é uma briga pelo favor do galo, onde Neusa Sueli, na visão de Veludo, é a “galinha velha” a usurpar indevidamente o mando no “galinheiro”. E quando Vado o faz ficar, contrariando a ordem da prostituta, Veludo acusa, com fingida inocência, não apenas Neusa Sueli de “detest[á-lo]”, mas o gênero feminino inteiro, possuído de ciúmes incontrolados, como se fosse nítida a vantagem que levava na concorrência pela posse do homem.

Nessa falsa queixa de Veludo, dá-se uma curiosa encenação de uma guerra de gêneros, na qual homossexuais masculinos e mulheres, de nenhuma forma, se solidarizam como categorias oprimidas — como hoje é usual representar-se em versões idealistas dos ativistas contemporâneos dos direitos civis —, sendo as mulheres, do ponto de vista de Veludo, usualmente intratáveis, porque inconformadas diante do maior poder de sedução que os homossexuais exerceriam sobre os homens.

No momento em que Vado entrega os pontos e aceita que Veludo partilhe o cigarro de maconha, numa admissão cabal de sua entrega ao jogo erótico proposto por este, Veludo sente-se suficientemente reforçado para que, agora, seja ele a recusar a oferta, numa mistura de afetação caprichosa e de exibição ostensiva do poder recém-adquirido. No limite, a recusa de Veludo em partilhar o que, de início, ele próprio pedira, traz implícita a ideia de que ele só seria obrigado a aceitar o fumo de Vado, se este admitisse ser o seu amante (“Você não é meu homem, não me manda nada”). Posto diante dessa exigência de confessar-se “dele” para ser obedecido, Vado, já abertamente abalado em sua antiga autoridade de macho, trata de negar ou disfarçar a perda definitiva dela, recomeçando com estridência o espancamento de Veludo. Já agora, porém, Plínio Marcos qualifica essa violência como afim do

“desespero” (“Vado desespera-se”; “Vado vai tentando, desesperadamente”), pouco restando da diversão sádica do espancamento anterior.

É neste ponto que ocorre uma espécie de gesto clássico de reconhecimento (*anagnórisis*), aristotelicamente associado à peripécia trágica, vale dizer, à reversão das expectativas criadas no andamento das ações. No caso, é justamente esse novo viés desesperado do espancamento que dá ensejo à confirmação (feita à vista de todos) da entrega erótica de Vado. Por isso mesmo, Veludo, neste momento, está apto a finalmente fazer a declaração de propriedade erótica a que condicionara a partilha comum do cigarro (“Me mata, *meu* homem!”).

Veludo entrega-se à pancadaria, portanto, como quem se entrega às sevícias eróticas do amante finalmente rendido ao desejo de posse do seu corpo. E que esse desejo de posse do corpo seja próximo ou equivalente ao desejo irrefreável de destruí-lo não muda em nada o valor do desejo, ou da entrega mútua, antes o intensifica nos excessos até então desconhecidos possivelmente para o próprio Vado, que já não tem domínio de nada. E o reconhecimento de que ambos se unem eroticamente pela violência — que é também, e sobretudo, a violência da entrega —, atinge o seu momento decisivo quando, doravante impotente para exercer qualquer autoridade diante de Veludo, um Vado surpreendentemente frágil passa a implorar-lhe para que aceite partilhar o seu cigarro de maconha, ocupando transitivamente a droga o lugar do sexo, numa metaforização fácil de perceber: (“Por favor, Veludo, fuma essa droga, senão eu faço uma desgraça! Por favor, fuma!”)

A reversão de expectativas se completa ao atingir plenamente também a Neusa Sueli. Quando Vado lhe pede, súplice, que interceda para fazer que Veludo fume com ele, a situação entre eles se torna inteiramente especular da outra, anterior, na qual Veludo lhe suplicara para intervir junto a Vado para fazê-lo acreditar que não fora ele quem o roubara, poupando-o das pancadas que se seguiriam. Mas assim como Neusa Sueli fracassara na primeira mediação entre os homens, fracassa também na segunda, quando a autoridade do seu cafetão se desfaz no próprio gozo da violência, que é o domínio próprio do erotismo homossexual representado na cena por Plínio Marcos. Assim, diante da entrega de Vado, Veludo descreve as pancadas que recebe como brincadeiras mais

e mais divertidas, que aos poucos os arrastam consentidamente para um agarra-agarra arreatado e sem barreiras reconhecíveis (“Ai, ai, tenho cócegas! Ai, ai, ai! Meu Deus, que loucura! Que loucura divina!”).

Essa inversão dos papéis, na qual o homossexual fracote passa a predominar sobre o machão violento, embaralha as identidades até então absolutamente nítidas e aparentemente impossíveis de intercambiar. Atônita pela troca de posições que acabara de presenciar, senão também penalizada pelas súplicas de Vado (“Me ajuda! Por favor”), Neusa Sueli resolve intervir naquela situação em que, quase sem perceber, tornara-se apenas testemunha ou figurante. Ao tentar segurar Veludo, porém, este a repele de imediato. Assim como é totalmente receptivo aos golpes mais violentos de Vado, repugna-lhe o mais leve toque de Neusa Sueli, deixando-a perceber que, desde o início, aquilo era um jogo exclusivo dos homens, interdito para ela (“Não toca em mim! Eu não gosto que mulher me toque!”).

Ser ou não ser (gente)

Possivelmente o momento mais conhecido e comentado de *Navalha na carne* seja aquele em que Neusa Sueli faz uma espécie de monólogo, conquanto não seja propriamente um monólogo, pois toma a forma de uma fala dirigida a Vado, enquanto tenta apanhar no chão os documentos que o cafetão atirara de sua bolsa em busca de supostos “documentos” que comprovariam a idade de “[n]o mínimo cinquenta anos” da prostituta.

A fala ganha esse tom de monólogo por razões que serão consideradas a seguir, mas há uma que está imediatamente evidente: trata-se de uma fala muito maior em extensão do que a que se admite no sistema de réplicas curtas, rápidas e violentas que organiza os demais diálogos de *Navalha na carne*, e que também é característico de todas as peças sessentistas de Plínio Marcos.

É possível dizer ainda que a ideia de monólogo surge em relação a essa fala porque ela evidencia uma situação de falso diálogo presente em toda a peça. O jogo de submissão e humilhação que está manifesto nas réplicas grosseiras entre as personagens pode ser descrito como uma forma de surdez, de recusa de ouvir, com o propósito explícito de submeter, de caracterizar uma inferioridade e então passar a explorá-la no

mercado de misérias posto no horizonte de todo discurso. Nessa perspectiva, o falso diálogo de Neusa Sueli representa o ápice dos muitos episódios de humilhação sistemática que ela sofre da parte de Vado e que, como ficou dito, tornam-se ainda mais agressivos após o episódio da submissão do gigolô a Veludo, quando passa a tentar ostensivamente demonstrar a ausência de qualquer atrativo erótico nela, reduzindo-a a uma imagem de mulher decadente e mesmo repulsiva.

Nessa fala que existe a meio entre o que Neusa Sueli diz a Vado e o que balbucia para si própria, o que ela comunica, de fato, é a expressão simples de uma perplexidade, de uma incompreensão muito mais que de um esclarecimento, a acompanhar a constatação patética de um imenso estado de abandono.

Abandono, desamparo, amplificado ainda pelo gesto mecânico de recolher os objetos da bolsa espalhados no chão (gesto análogo ao que é mecanicamente repetido por Rato, em *Oração para um pé de chinelo*, quando vasculha as garrafas em busca de algum resto de bebida). Desse automatismo gestual ressalta o esforço provavelmente inútil de tentar ainda uma vez juntar os restos de uma intimidade exposta, desprezada e finalmente partida em pedaços impossíveis de se ajustarem novamente num todo capaz de significação unificada. E porque já não pode comunicar um sentido, alienado no gesto e na fala sem finalidade (ainda que com um destinatário presente), a tópica que acaba prevalecendo no discurso de Neusa Sueli é basicamente a do cansaço, relativo a um esvaziamento de forças cuja constância apenas surpreende na renovada intensidade da dor (“Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes”).

Como prova empírica da dimensão desse cansaço, Neusa Sueli descreve o único programa sexual que conseguira durante aquele dia: um homem repugnante (“parecia um porco”, “mais de mil quilos”) que estivera alojado “em cima” dela por “mais de duas horas”, bufando e babando, e que lhe contara “toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu”. Embora perfeitamente admissível e fluente no português de calão, o termo “puta” aí é especialmente significativo, pois adjetiva ferozmente a vida do cliente e de sua família com substância análoga ao ofício

dela, com a diferença decisiva de que na parte que cabe ao cliente, são “[t]udo gente muito bem instalada na puta da vida”.

A aporia de base na fala de Neusa Sueli está posta justamente na configuração dessa “puta” vida, que exclui da possibilidade de gozo justamente a “puta” de profissão que faz gozar a todos. Ou seja, apresenta-se aí, primeiro, a ideia de uma injustiça, de uma quebra na equanimidade devida ao conjunto dos homens; depois, a de uma espécie de condenação arbitrária que se abate apenas sobre a prostituta, ou especialmente sobre ela, no âmbito de uma vida prostituída que, de modo algum, é exclusivo dela. De maneira mais direta, nessa hipótese, o ofício da prostituta adquire um caráter vitimista e mesmo sacrificial, cabendo averiguar, posteriormente, se de modo a produzir ainda um efeito expiatório — o que implicaria estabelecer um nexó necessário entre (o cliente) “estar bem instalado” e (a puta) “estar acabada” (“É isso o que acaba com a gente”).

Mesmo sem explorar, por ora, esse viés da vítima sacrificial — que dá à prostituta um caráter alegórico de matriz cristológica, muito mais evidente em peças de um período posterior —, pode-se dizer de imediato que a narrativa do programa ressalta o aspecto cansativo e trabalhoso do ofício, como aplicação da tópica da “difícil vida fácil”. No caso, acentuando não apenas o encargo físico da falta de atração pelos corpos dos clientes (nos quais reconhece sobretudo o peso, os ruídos e espasmos desagradáveis), como também o encargo espiritual, caracterizado na obrigação de ouvir histórias que não lhe dizem respeito, de conhecer intimidades estranhas que deve compreender e, de certa forma, curar — à maneira de um médico universal, de corpo e de alma, mas cuja recompensa a custo se julga devida (“bufou mais pra pagar, reclamou pacas”). É como se as prostitutas devessem o que dão, efetuando uma dívida de origem, antes de prestar um serviço profissional que, como todos os outros, precisa ser pago.

Essa dívida ou maldição de origem, entretanto, não remonta apenas ao trabalho duro: ela não pode ser interpretada em sua dimensão mais terrível senão quando se reproduz em casa, na própria vida pessoal da prostituta. Quanto mais cresce ao longo do trabalho pesado a expectativa de consolo da casa; de retomar com o amante livremente aceito a intimidade excluída da venda do sexo; de obter, enfim, alguma “desforra” pessoal de toda a “sacanagem” exterior, tanto mais a casa, em vez de incluir

o acolhimento próprio do lar, amplifica o mesmo “mundo de merda” que está nas ruas. A rigor, no que se apresenta como paroxismo para Neusa Sueli, o amante toma a feição do pior cliente: o sujeito que apronta, bate, ironiza, ofende, rouba e, no limite, nega-se a fazê-la participar no gozo do sexo, confinando-o à condição de instrumento de ganho comercial.

Na dura condição de prostituta, trata-se, portanto, de viver uma dupla condenação, que não admite descanso: a de estar sempre aberta às exigências mais descabidas de todos e a de não poder jamais exigir nada para si; a de entregar-se ao trabalho exaustivo por amor do amante, o qual, entretanto, não deseja dela senão o rendimento do trabalho difícil que a aliena de si e de seu amor.

Nesse círculo infernal, sem saída possível, descrito por Neusa Sueli, ela formula a sua aporia de forma radical, a ponto de duvidar da realidade de sua condição propriamente humana (“será que sou gente?”). A desumanização insinuada aqui, portanto, não se reduz à ideia já de si terrível de uma vida sem descanso, esgotada no âmbito do trabalho, mas sobretudo à compreensão da intimidade como objeto de tortura e de exploração instrumental (“Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro”). Ao fim dessa aporética do limite do homem, está a redução da vida a excremento e à excitação dos sentidos não pelo gozo, mas pelo repugnante (“Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!”), que insinua a alienação e a loucura.

Como na questão hamletiana, Neusa Sueli defronta-se com esse instante explosivo da consciência que evidencia o horror que pode recobrir a existência (“*sea of troubles*”). Entretanto, se em Shakespeare a constatação terrível leva à suspensão de todas as certezas morais e à demanda por uma decisão voluntária (“*whether 'tis nobler in the mind*”) que restabeleça a distinção entre os valores da vida e da morte, em Plínio Marcos o horror reflui apenas sobre quem o percebe, como maldição que conduz menos à decisão de enfrentar as vicissitudes da vida ou não, como em Shakespeare, mas à dúvida impotente sobre a própria pertença à condição humana (“Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar”).

Ou seja, em Shakespeare é o valor da existência humana que está posta em questão pela consciência extraordinária de Hamlet; em Plínio,

apenas a humanidade de Neusa Sueli e dos que lhe são próximos nessa espécie de ciranda infernal dos miseráveis é que está posta em questão. Ela não a estende ao conjunto dos homens, mas leva-a a duvidar de sua condição humana. A experiência de Hamlet o faz identificar no destino do príncipe (“*outrageous fortune*”) a de todos os homens (“*this mortal coil*”); a experiência de Neusa Sueli a separa da destinação comum humana, reduzindo-se a si mesma a qualquer coisa abaixo disso, ao sub-humano.

A consciência em Hamlet reduz o fundamento substancial da vida, a consciência de Neusa Sueli reduz apenas a substância humana dela própria. A questão em Shakespeare é metafísica, em Plínio é psicossocial. No primeiro, a humanidade vê revelada sua impossibilidade e loucura; no segundo, a impossibilidade e a loucura condicionam a existência pessoal do excluído socialmente. Em Shakespeare, a questão (“*To be, or not to be*”) é um ato devastador de inteligência crítica; em Plínio Marcos, a questão (“Poxa, será que sou gente?”) é a cristalização de uma desinteligência lancinante, sem remissão possível.

○ *abajur lilás* (1969)

Proibida em sua estreia como todas as outras peças de Plínio à época, *O abajur lilás* tem uma estrutura composta de dois atos, divididos respectivamente em três e dois quadros. São cinco as personagens em cena, as quais poderiam ser divididas em dois grupos básicos, com antagonismos externos e internos a eles ao longo dos diferentes quadros: o grupo das prostitutas (Dilma, Célia e Leninha — esta última recém-ingressa no ofício, em oposição às outras duas, mais velhas e decadentes) e o do proprietário-travesti (Giro) que lhes aluga o quarto para os programas, com o seu capanga sinistro (Osvaldo).

Explorados exploradores

Como já foi mencionado na apresentação de outras peças constantes nos volumes anteriores das *Obras teatrais* de Plínio Marcos, uma das grandes novidades de sua dramaturgia foi a de, ao tratar de gente explorada pela estrutura social iníqua, não seguir a cartilha simplista e edificante que a retrata exclusivamente como vítima inocente de um

explorador malvado. Não resta qualquer dúvida sobre a sua condição de vítima miseravelmente explorada, mas justamente como vítima produzida por um gesto inicial de violência e crueldade, a natureza desse gesto também baliza a sua inserção no mundo.

De fato, nenhuma narrativa maniqueísta de bandido e mocinho, nenhuma redução moral ou idealista das contradições sociais pode interpretar adequadamente os miseráveis postos em cena por Plínio Marcos. Estes, na grande maioria de suas peças, tendem a reproduzir e amplificar, nos ambientes mais marginalizados da sociedade, a intensa violência que sofrem dos setores que controlam o poder econômico e político. Ou seja, o processo de exploração contínua está no cerne do modelo social conhecido, e não há nenhum lugar suficientemente excluído que não admita dentro dele a produção sucessiva de uma nova exclusão.

Assim, a vida entre os que sofrem a mais grave injustiça social não exclui esse viés cruel da exploração do homem pelo homem: antes, a assimilação e mesmo normalização dele tende a tornar-se a primeira condição da sobrevivência. Essa condição, entretanto, tampouco pretende constituir alguma justificativa benévola para a proliferação entre os mais pobres da exploração estabelecida como modelo pelos mais ricos: ela simplesmente está lá, perfeitamente reconhecida como um dado da realidade a exacerbar a miséria da exploração.

É exatamente assim em *O abajur lilás*: Dilma é constantemente pressionada por Giro a aumentar o número dos programas sexuais, não cuidando da fadiga do corpo ou da precariedade da saúde dela (já possivelmente comprometida de forma definitiva pelos escarros de sangue que aparecem no banheiro), mas tendo em vista exclusivamente o aumento proporcional dos próprios ganhos, calculados pelo número de clientes atendidos pelas prostitutas. Para justificar a pressão que exerce sobre elas, Giro emprega uma inversão melíflua da antiga tópica horaciana do *carpe diem* — “o que é bom dura pouco”, e também “ninguém sabe o dia de amanhã” —, mas não para incentivar o gozo imediato de uma vida que é sempre demasiado curta ou sujeita a golpes da fortuna, e sim para adiar indefinidamente esse gozo (“Tive de aguentar muito tesão” — diz Giro, tratando o desejo como matéria básica de poupança).

A teoria econômica de Giro também supõe empregar todo o tempo poupado ao têsão para o trabalho e para a miragem da acumulação do máximo de dinheiro possível. Aqui articula-se ao *carpe diem* invertido outra tópica antiga, a da “brevidade da vida”, que recebe igualmente uma interpretação venal e produtivista, na qual o trabalho extenuante é a resposta supostamente prudente para a pouca duração das suas forças. A falácia de base no método econômico de Giro está clara: ele apresenta a eliminação do descanso como sendo o melhor remédio para prevenir a doença que o trabalho excessivo justamente apressa, senão mesmo causa.

A mesma falácia está embutida na interpretação de Giro do *self-made man* que ele próprio julga ser, à imagem dos empresários bem-sucedidos que supõe emular. Assim, na teoria do baixo capitalismo de Giro, regulado por uma imagem arrevesada da riqueza urbana, um empresário de sucesso é o que explora o trabalho do empregado para ganhos rápidos, simulando protegê-lo do esgotamento inevitável que não tardará a aparecer.

Fatalismo e imediatismo conjugam-se nesse autorretrato do proprietário-rufião, êmulo “em pobre” do capitalista, a um terceiro traço importante do seu caráter: a disposição para a simulação — vale dizer, para a produção de versões afetivas e subjetivas da ideologia (micro-ideologias?). Assim, para Giro, é funcional pintar-se como homem naturalmente bom, uma vez que a crença na própria bondade ajuda a interpretar maliciosamente toda reivindicação das prostitutas como tentativas deliberadas de enganá-lo (“uma mais folgada que a outra”).

O filho como invenção da esperança

Outra face desse processo de reprodução do sistema exploratório que atua no conjunto da sociedade está dada, nesta e em tantas outras peças de Plínio Marcos, pela recusa da amizade pessoal ou da solidariedade de classe no ambiente social dos miseráveis. Assim, à sua menção, ela tende a ser ridicularizada como fraqueza individual e, mais particularmente, no caso de uma peça com protagonistas femininas, como aberração moral lésbica (“Quem tem amiga é greluda”; “[q]uem tem amiga é roçadeira”).

Num registro preliminarmente associado à tópica moral da recusa da amizade, está, para Dilma, a aceitação incondicional do filho que

anuncia ter a cada afirmação da vontade. Assim, é por conta dele que alega recusar a proteção de um cafetão (“[v]ê se eu sou besta de sustentar homem! Tenho um filho pra criar”). É também em nome dele que recusa a sugestão de Giro para faturar mais deixando de lado os tabus sexuais e fazendo como as polacas, que o praticam “de todo jeito e de qualquer lado”, “como deve ser” quando se trata de prostitutas. A afirmação de não ser “descarada”, isto é, de ser “mulher da vida”, mas ter “moral” e não estar disposta a ceder a “outros babados” desejados pelos homens, “todos uns sem-vergonha”, sempre repõe a alegação da criação do filho, pois, como diz Dilma, “com que boca ia beijar ele”?

Essa impregnação moral do beijo certamente articula um diálogo entre o teatro de Plínio Marcos e o de Nelson Rodrigues, em que justamente a acusação de dissolução moral introjetada pela prostituta a faz sublimar a intimidade — isto é, a identidade supostamente profunda e verdadeira — como *res quasi sacra*, acima das vicissitudes da vida e da profissão. É o mesmo tipo de sublimação, mas dessa vez pelo viés reativo, *a contrario*, que também faz Dilma dizer que prefere o filho morto a ele ser “bicha”, vale dizer, dotado de qualquer pecado ou imperfeição do ponto de vista de uma doxa autoritária e caracteristicamente moralista.

Mas há uma diferença essencial nessa moralização afetiva em um dramaturgo e outro. Em Plínio Marcos, a sublimação moralista introduz não uma crença, uma convicção ou ideologia, mas uma esperança que permanece, a despeito de toda a realidade adversa. Trata-se da esperança de dar ao filho “uma vida de gente”, o que, na situação de miséria descrita, instaura a possibilidade, nada trivial ou sequer provável, de que esse suposto filho possa ser criado com “casa, comida e cuidados e tudo”, quer dizer, em condições humanas mínimas de vida — o que, de fato, aproxima Dilma de Neusa Sueli, a prostituta de *Navalha na carne*, cuja questão é fundamentalmente aceder à humanidade. Portanto, no caso de Plínio Marcos, a sublimação associada ao filho não é propriamente moral, no sentido prescritivo da doxa, mas uma tentativa de fundação, sem qualquer base objetiva, de um discurso de esperança e de mudança nas desgraças anunciadas do futuro.

Nessa perspectiva, também, a narrativa construída por Dilma em torno da criação do filho aproxima-se do discurso do significado da

bebida para Célia, quando esta afirma que beber “[é] o jeito que tenho para me escorar”, isto é, para sustentar-se viva em condições limítrofes e fundamentalmente contrárias à vida. Por isso mesmo, as sucessivas entradas do discurso do filho como possibilidade de se subtrair às determinações da miséria presente, combinadas com o lugar escondido onde ele é mantido, fora do conhecimento de todos — (“[o]nde? Onde ele está?”), a que responde apenas com o mesmo bordão otimista (“está bem cuidado”), fazem desconfiar de sua existência efetiva. Mais precisamente, conduzem à hipótese do filho de Dilma como significando uma “esperança radical” — aquela que, tal como concebida por Jonathan Lear, afirma-se em meio improvável, e que refere, portanto, mais uma hipótese de resistência do que uma realidade empírica. Seja como for, sem que se possa negar existência real ao filho de Dilma, é certo que a menção a ele guarda uma equivocidade jamais dirimida ao longo da peça: a de ele se constituir como fantasia de geração de uma “vida de gente”, que, por ora, “só os bacanas têm”.

Vale dizer, o filho de Dilma existe para ela como uma utopia subjetiva a resistir ao desespero que atinge Célia em cheio. É esse filho que lhe permite recusar o pedido de Célia para emprestar a “grana enfiada” para comprar uma arma e roubar Giro — uma falsa alternativa de escapar ao destino pelo crime —, por conta de sua responsabilidade intransferível de mãe na guarda do filho. Guardar, criar, proteger o filho é a única forma de (ainda que sem qualquer garantia de deter o mergulho na miséria) sustentar, contra todas as evidências, a possibilidade de “virar o jogo”.

O círculo policial do inferno

Como já comentei na apresentação de outras peças — por exemplo, *Jornada de um imbecil até o entendimento* —, o método policial de interrogatório aplicado usualmente com o complemento de uma sessão de tortura é o modelo implícito nos duríssimos diálogos, entremeados de xingamentos, ofensas e safanões, travados entre as personagens de Plínio Marcos em diferentes situações de interlocução. Claro que, em se tratando de uma peça de 1969, encenada durante o período de repressão mais brutal da ditadura militar brasileira, uma cena de tortura traz imediatamente à mente a ideia de repressão política, mas, como é sabido, esta é apenas a aplicação circunstancial de uma prática

policial absolutamente corrente no Brasil, mormente em relação aos suspeitos pobres.

Então, como agora, nas delegacias brasileiras, e não apenas naquelas diretamente associadas à polícia política, era e é costumeiro torturar suspeitos. Nas peças de Plínio, o procedimento (exatamente como ocorre com a exploração econômica) é reproduzido e prolifera também nas esferas que mais o sofrem: o torturado imita o torturador e assim indefinidamente, sem alternativa de saída do círculo infernal manifesto nas peças — o que fez que muitos que imaginam na arte algum papel ativista ou edificante criticassem no jovem Plínio Marcos justamente a sua falta de perspectiva transformadora. A meu ver, entretanto, a arte de Plínio é grande justamente porque está disposta a pagar o preço de uma liberdade avessa a quaisquer opções prudentes entre alternativas já postuladas antes da própria lógica de desenvolvimento da obra. Ou, para dizê-lo de outra forma: a lógica de sua composição está mais disposta a criar problemas do que a adotar qualquer narrativa já partilhada ou adotada como natural a respeito do que quer que seja.

A abertura do segundo ato de *O abajur lilás* justamente começa com uma cena de interrogatório na qual as três prostitutas, sentadas em três cadeiras, estão sendo interrogadas por Giro, que quer saber qual delas quebrou o abajur, sob o olhar inescrutável de Osvaldo, o lacônico guarda-costas que, de acordo com o que Giro dissera a Leninha, era assexuado e impotente, além de ser “mau” e de “gosta[r] de bater”. A despeito das ameaças, Dilma resiste a denunciar Célia, não pela solidariedade entre elas, que não existe, mas pelo peso da moral de rua — uma ética da malandragem, por assim dizer — que veda a delação. Dilma diz: “não sou cagueta”; e Célia: “Tenho mais nojo de cagueta do que de veado”.

Quando Giro e Osvaldo saem, ainda que pareça uma cena intermediária mais leve diante do que virá a seguir, o interrogatório recomeça entre as próprias prostitutas, desta vez instigado por Leninha, mais jovem que as outras e recém-chegada ao quarto, que quer saber “quem é a podre”, desde que soube dos escarros de sangue no banheiro do quarto. Ou seja, mesmo sem a presença do torturador mais notório que irá se revelar ao fim da peça, há sempre alguém suspeito em cena

a ser objeto de perguntas desconfiadas e ofensivas, de modo que a ideia de verdade só parece verossímil como consequência da ameaça e da violência.

Mas a verdade que irrompe das ameaças do interrogatório é exclusivamente a da própria violência. É o que vai ficar claro quando Osvaldo quebra às ocultas vários objetos do quarto com o objetivo de finalmente ver efetuada a punição que Giro adiava. Então, no último quadro da peça, a mesma situação do interrogatório se reapresenta em cena, mas dessa vez com as prostitutas “de mãos e pés amarrados”, o que configura desde o início uma situação explícita de tortura. Que, aliás, não tarda a se realizar: Giro encosta o cigarro aceso em Dilma e depois aperta o seu seio com um alicate. Neste ponto, o argumento que Dilma apresenta para a sua inocência é novamente regido pelo bordão da limpeza moral assegurada pela existência do filho (“Eu sou puta, mas sou limpa. Nunca ia poder encarar meu filho, se entrutasse alguém”). E ainda quando desmaia, é ao filho que apela diretamente contra a sujeira do mundo (“Ai, meu filho! Meu filho! Eu sou limpa!”).

Entretanto, quando Giro menciona o instrumento de tortura mais conhecido da polícia brasileira da repressão, o pau de arara (“cambau”), a novata Leninha não resiste e entrega Célia. Esta, por sua vez, conquanto atire contra Leninha essa espécie de excomunhão ou de sentença de morte da malandragem que acusa a delação (“Cagueta nojenta!”), não demora ela mesma a denunciar que quem escarrava sangue era Dilma, justamente quem se recusara a denunciá-la, reafirmando a noção primitiva, amoral, de que, na miséria, a única lei é sobreviver.

Ao entregar Dilma, Célia esperava encontrar alívio do castigo na distribuição geral da desgraça, o que obviamente não poderia ocorrer, pois a situação da tortura estava constituída por Osvaldo, desde o início, exatamente para produzir o castigo, não para conhecer qualquer verdade além dele. Ou seja, a tortura, na perspectiva da peça, não tem qualquer outro objetivo além da saciedade do sadismo dos que a praticam. Ela existe autonomamente, como efetuação do gozo perverso, e toda a cena da confissão é, finalmente, um cenário montado para melhor usufruto da dor, sem ter relação necessária com a verdade suposta da confissão.

E se denunciar Dilma não serve para Célia obter o perdão, não deixa de revelar, mais uma vez, a natureza fantasmática do filho de Dilma: “O escarro com sangue era da Dilma. Ela que tá bichada. Trumbicada. Ela fica aí falando do filho, das coisas que vêm, porque tá podre, não tem peito de encarar”. Eis aí descrito cabalmente o mecanismo que gera o filho: estar podre, falar do que vem. O discurso do filho é fundamentalmente o da postulação de um futuro no preciso momento em que a experiência do presente tende a torná-lo improvável. Na zona de guerra da sobrevivência, o filho é a fundação da esperança fora de todo fundamento realista: um agarrar-se (“escora”) no que está além de qualquer probabilidade, uma aposta que não pode ser desmentida, justamente porque completamente estranha à realidade palpável.

A oração imprevista

O cenário de tortura a tomar não apenas o último quadro, mas quase todo o segundo ato — e ainda mais num tempo em que a tortura era uma ameaça que atingia também os segmentos da classe média intelectualizada que opunham resistência à ditadura e que justamente constituíam o público imediato da peça —, torna muito contundente a violência de *O abajur lilás*. Sem amenizá-la, e talvez, ao contrário, levando-a a fronteiras da aporia e do paroxismo, essa violência se condensa na imprevista oração final da jovem Leninha.

Assim como Dilma apresentara antes a narrativa do filho em contraposição à impossibilidade de pensar uma saída racional para a miséria, Leninha faz uma interpelação a Deus na qual o futuro parece não apenas insondável, mas suspenso (“Meu Deus, onde vamos?”). O desastre do presente é então descrito como um concurso de duas situações: de um lado, o sono do “gado” que “pasta”, que metaforiza a multidão alienada e sem rumo; de outro, o duro castigo dos poucos iluminados que lhe poderiam servir de guia, caracterizados por quatro variações emblemáticas do herói: “poeta”, “santo”, “profeta” e “condutor”. Em todas elas, a figura do herói é descrita como a de quem agoniza, cercado pelo choro das viúvas e por cães pulguentos, atirados à própria sorte; vale dizer, são imagens lutuosas, de fim dos tempos, regidas pelo desespero, em que aparentemente nada resta a fazer, senão interrogar uma imagem vazia de milagre.

Posta sobre o tempo improvável do futuro, a pergunta não encontra respostas (“[o]s faróis que nos guiam são pálidos”). E o desaparecimento dos “guias” coincide também com o apagamento da luz desta última cena, vale dizer, com o fim da própria peça encenada no teatro. Justamente por isso, o final da peça tende a efetuar o clímax de uma performance da desorientação e de impotência da inteligência a interrogar um tempo que se exaure na violência e parece assinalar a iminência de outro, caótico e inominável.

No cerne dessa antevéspera catastrófica, entretanto, nada é mais surpreendente que a própria forma da oração adotada por Plínio para o desfecho. O que tenderia a ser, ou mesmo é, um diagnóstico niilista diante da violência permanente na história social e política brasileira, está manifesto na forma de uma súplica a Deus — um Deus que absolutamente nada no estado do mundo prenuncia a existência ou a intervenção benigna. Mas justamente quando não parece haver sinal objetivo para a esperança, parece surgir o sinal místico que a sustenta fora de qualquer plausibilidade. Aqui, salvo engano, esse sinal não vai além dessa oração que dá mais testemunho de uma perplexidade que de uma crença. Mas é importante acompanhá-lo na obra de Plínio, pois desde então não deixará mais de aparecer.

Querô, uma reportagem maldita (1979)

Plínio Marcos escreveu *Uma reportagem maldita (Querô)* na forma de uma novela literária, cuja primeira edição saiu pela editora paulista Símbolo, em 1976, e lhe rendeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor livro do ano. Logo no ano seguinte, o texto recebeu uma adaptação de sucesso para o cinema com o título de *Barra Pesada*, com direção de Reginaldo Faria e o papel-título entregue a Stepan Nercessian. Trinta anos depois, ainda houve uma nova adaptação para cinema — *Querô*, de 2007 — desta vez com direção de Carlos Cortez. É interessante notar que o título desta última adaptação cinematográfica já reflete uma alteração anterior, feita na própria reedição da novela, em 1999, quando se invertem os lugares de título e subtítulo, passando a figurar o nome da personagem com maior destaque e ficando a ideia do gênero de “reportagem maldita” em segundo plano.

A inversão é significativa e demonstra talvez, ao longo da recepção tanto da novela como da peça, a predominância que foi se delineando da história do anti-herói marginal sobre as complicações do tipo de poética adotada por Plínio em seus textos, que postula a arte como relato intrinsecamente afeito às desgraças do tempo, perspectiva que justificaria a personagem do “repórter” no centro da peça.

Em 1979, quando Plínio Marcos reescreveu o texto da novela para o teatro, ele introduziu muitas modificações em relação à novela de origem, mas manteve sempre em evidência a personagem do repórter, aspecto decisivo e para o qual chamou atenção o importante ensaio, *Plínio Marcos: a flor e o mal*, de Paulo Vieira (1994, p. 49): “Querô é uma personagem de passagem, onde o autor entra no texto e vai resgatar ele próprio a profunda humanidade de um bandido”. A expressão “de passagem” parece especialmente oportuna para dar conta dessa oscilação ou imbricamento entre a personagem de Querô e a do repórter, que, como se viu, disputam o protagonismo até no título do texto.

Seja como for, essa entrada em cena do autor é fundamental, ainda mais porque, a meu ver, o que a justifica não é exatamente uma questão humanista de “resgate” do marginal. Não é no terreno do propósito edificante do autor em relação à situação que ele retrata que melhor poderemos entender a entrada em cena do repórter como figura do autor ou da criação artística, mas sim no campo do metateatro, da reflexão sobre a natureza da representação teatral, no qual a figura do autor é parte do drama que mede a sua distância incontornável em relação à narrativa histórica que se passa em cena. Nesse caso, o que vem para o primeiro plano, não é o “resgate” — afinal, um gesto de superioridade espiritual, por mais que o anime um propósito generoso — mas a dificuldade de partilha de sentidos que se efetuam em ordens diversas da experiência. Decerto também a noção de “mística” — a ser discutida no quarto volume das *Obras teatrais* de Plínio Marcos — problematiza essa dificuldade de partilha, vale dizer, essa experiência dolorosa do incompreensível que está no cerne da representação teatral e artística, a oferecer resistência à totalização significativa de qualquer intenção, teoria ou ideologia.

Por ora, entretanto, antes de avançar interpretações, vale atentar para aspectos estruturais da peça, tais como concebidos por Plínio Marcos.

Uma abertura em três movimentos

Diferentemente de todas as outras peças de Plínio Marcos escritas até esse momento, a abertura de *Querô* é bastante complexa. Está efetuada em três movimentos diversos que criam uma sucessão de quebras de expectativa no desenvolvimento das ações. O primeiro deles é lento, sensual e *kitsch*, dominado pela música “em ritmo de zona” interpretada pela Cantora do cabaré, nomeado pitorescamente (mas também algo surrealisticamente) de “O leite da mulher amada”. O segundo movimento se passa em verdadeiro ritmo de banguê-banguê, com a fuzilaria tomando conta do palco principal do cabaré. O terceiro e último movimento da abertura da peça tem como personagem central um Repórter, que se dirige diretamente ao público e embaralha a representação ficcional com a realidade brasileira ao referir “o problema dos menores abandonados” nas ruas da cidade.

O título da canção que ocupa todo o primeiro movimento — “A pomba roxa ardente” — é tão pitoresco e *kitsch* como o nome do cabaré, sendo a letra dela um convite ao frequentador do cabaré na forma de uma espécie de profissão de fé da prostituta. Cantada na primeira pessoa, insta provocativamente o cliente, individuado como se fosse um único amante, para aproximar-se dela (“mais perto, mais perto”), pois ela tanto o quer acolher amorosamente (“coração aberto”) como sente um desejo intenso que precisa de satisfação (“uma fornalha entre as pernas”). O conjunto constituído de acolhimento espiritual e fogo sexual faz que a mulher que canta transfigure-se maravilhosamente numa “pomba roxa ardente”, definida por meio de uma enumeração que contraria ou ignora todos os tabus sociais e morais que regem ordinariamente os afetos para sintetizar-se numa trindade feminina (“a grande mãe indecente, a irmã ausente, a santa bandalha”), sexualizada e esotérica ao mesmo tempo.

Essa figura trina, promíscua e exuberante, que ajunta de forma improvável, mágica, o intensamente sexual e o intimamente familiar, e ainda o sagrado elevado junto com o rebaixamento imoral, encontra-se sempre à disposição (“alerta de plantão”) de quem a busque ou necessite dela, sem qualquer exigência e nenhum gosto próprio além do de receber voluptuosamente os que a procuram (“calada, no cio”), pois são sempre dignos

de solidariedade e compaixão (“feridos de amor” que querem “embrulhar a solidão”). O atributo ou excelência dessa divindade generosa que habita o cabaré é estritamente o de amar, que pratica voluntariamente e com desejo imoderado (“sofreguidão”), o que também implica a capacidade de incluir em seu amor uma multidão (“venha ser mais um”), e, ao mesmo tempo, de dedicar-se inteiramente a cada um (“se sentir o único”).

A intensidade desse amor que assegura não ser fingido, mas fruto de um desejo poderoso e incontrolado (“vício”), conquanto profissional (“ofício”), torna-o inesquecível para quem o experimenta, fazendo que surja, na memória (“para sempre”), justamente na forma da “pomba roxa ardente”, que reúne em si todos os bens desejados pelos homens, fora de toda contradição que possa haver entre eles, enquanto diversão (“festa”), mas também como abrigo íntimo (“lar”) que os recebe e respeita (“esposa adorada”). Nos domínios da pomba roxa, o homem pode finalmente se “nutrir no leite da mulher amada”, maná que junta as essências de mãe, irmã e esposa para atender a toda forma de desejo.

Já o segundo movimento da abertura de *Querô* é ríspido, violento e frenético em contraposição com a sensualidade lenta e envolvente do ritmo de zona que impregnava a apresentação da Cantora. É aí que o jovem marginal Querô surge na peça abrindo fogo contra os policiais corruptos, Nelsão e Sarará, que já o prenderam, espancaram e ainda o querem extorquir, realizando o que considera um legítimo acerto de “nossas contas”. Nesse ataque frontal aos policiais, tão corajoso e voluntarioso como isento de precaução ou estratégia, Querô logra matar um deles e ferir o outro, mas é, por sua vez, ferido seriamente no ombro e na perna. Tão logo Querô foge, o foco de luz, antes concentrado na Cantora, deixa o cenário do cabaré e localiza, “num canto do palco”, a personagem do Repórter.

Começa aí o terceiro movimento da abertura: o Repórter adota um tom jornalístico informando a existência de “milhares de menores abandonados” nas ruas da cidade, sobrevivendo graças à prática do que descreve ironicamente como “crimes contra o patrimônio” e “contra a segurança dos cidadãos contribuintes” que controlam o Estado. A repressão seria a única resposta desses cidadãos que não querem abrir mão de “privilégios”, “tesouros”, “confortos”, ainda que esses privilégios sejam os verdadeiros responsáveis pela situação de abandono e insegurança a

penetrar a cidade. Diante desse estado de coisas contraditório, para o qual não enxerga saída, o Repórter procura ficar longe dos casos de crimes envolvendo os menores, o que, entretanto, desta vez não consegue evitar por determinação do “chefe da reportagem do jornal”.

Essa pequena ficção jornalística construída logo no início da peça serve para caracterizar o que o Repórter entende como “escrever uma reportagem maldita”. Os tiros trocados entre Querô e os policiais, que poderiam dar ensejo à construção de um vibrante relato de aventura policial, são contrapostos à consciência explicitada pelo Repórter de que o que se via ali estava longe de ser um caso excepcional que se justificasse como notícia única. Isto é, o que ocorrera no cabaré tinha qualquer coisa de previsível, repetido, banal e que, por isso mesmo, poderia ser mais corretamente tipificado como crime político do que como evento policial.

A consciência exibida pelo repórter implica-o imediatamente, e ao jornal, na cena do crime representado aos olhos de todos, uma vez que a notícia do ocorrido haveria de se resolver como matéria policial sensacionalista, cujo efeito é não só o de mascarar a natureza social e política do assunto, como ainda o de explorá-lo comercialmente, contribuindo, portanto, não para a elucidação da verdade do caso, mas para a perpetuação do problema social urbano. A reportagem policial, desse ponto de vista, constitui-se como mais uma peça da ideologia que, a rigor, está na origem de sua ocorrência.

A partir dessa crítica genérica da matéria policial, Plínio Marcos especifica duas personagens importantes a confrontar-se na reportagem do ocorrido. A primeira delas é a do bandido “matador de tira”, uma amplificação sensacionalista e fulanizada de um heroísmo às avessas que alimenta a imaginação vulgar para gerar a venda do próprio jornal. A figura popular do fora da lei temível constituir-se-ia, portanto, como nuvem de fumaça atraente e comercial para o que mais corretamente poderia ser descrito como fruto em série de uma fratura social e política profunda. A segunda personagem em jogo na matéria é a do “repórter de um tempo mau”, o qual, contra a tentativa de mascarar midiaticamente a história social, assume para si o encargo de contar histórias de pessoas “perseguidas”, cuja história de fracassos está inscrita na origem de sua classe, e que, ao contrário do que supõe o duelo de

bandidos e mocinhos, “não têm chance nenhuma de escapar de uma vida miserável”.

Está claro, portanto, nessa sucessão de três situações completamente diversas que dá início a uma peça compreendida como análoga de uma “reportagem maldita”, que cada uma delas quebra de um golpe a expectativa criada pela anterior. Assim, o convite sensual é contraditado brutalmente pelo tiroteio que, por sua vez, é suspenso e reavaliado como parte de uma questão social grave e mal resolvida pela espetacularização midiática do bandido. No limite, pode-se dizer que esse domínio contraditório da mídia, com a qual a reportagem tem de lidar, mesmo quando bem intencionada, estende-se também ao de qualquer representação artística, cuja verdade se apresenta de forma agônica, contraditória, e não edificante ou didática.

Delírio e revelação

Quando a peça se encontra já na metade de seu desenvolvimento uma cena em particular explicita a dimensão de sonho, delírio ou fantasia na qual ocorre parte fundamental de suas ações. Nesse momento preciso, Querô interrompe a narrativa que vinha fazendo das desgraças previsíveis de sua vida de menino de rua para o Repórter, e repete uma pergunta que já havia feito antes sobre a existência de Deus, mas agora com um acréscimo decisivo: “Deus existe, do gibi? Tu acredita em fantasma? Eu sei lá. Eu já vi fantasma... Ontem à noite... aqui... veio... meus fantasmas todos”.

Do modo como é introduzida abruptamente a pergunta sobre a crença do repórter, a noção de “fantasma” invade inevitavelmente a de Deus, que flutua indefinidamente entre existir e não existir, e se situa basicamente à roda de duas personagens decisivas em sua (falta de) compreensão do mundo: Tainha, o antigo melhor amigo que assassinara, cuja imagem mistura as alegrias da infância à culpa presente, e Leda, a mãe suicida, que jamais conhecera, mas cuja aparição o assombra desde os tempos da solitária no reformatório (“[a] primeira vez que ela me apareceu...”). Na narrativa de Querô, portanto, os fatos da sua vida misturam-se a essa dimensão fantasmática, associada primordialmente ao pesar e à dor, que abrange ao menos três instâncias de horror: o medo do destino depois da morte, que sente aproximar-se; a memória do

crime cometido contra o amigo criado nas ruas como ele; e, enfim, as visões assombradas da mãe que o deixara ao nascer e que conhece apenas por meio dos relatos de Ju, antiga colega de prostituição.

Na cena inaugural do delírio de Querô, a sua mãe, Leda, aparece-lhe cantando a primeira estrofe da música “Meu precioso bem”, que havia sido apresentada antes, numa cena de bordel, quando, já grávida de Querô, afirmava a vontade de ter o filho contra a opinião mais experiente e precavida das demais prostitutas que lhe aconselhavam o aborto diante das dificuldades que encontraria para criar um filho no bordel. Nessa estrofe inicial, fica particularmente claro que o valor extraordinário (“precioso”) do bem intensamente desejado (“Eu quero tanto, tanto”) parece residir sobretudo na garantia oferecida pela sua posse ou propriedade indiscutível (“que seja meu, meu/ muito meu, meu/ amor garantido”).

Tamanha insistência no valor da posse no amor, ou do amor como propriedade pessoal, parece contrapô-lo à fugacidade de sua prática num ambiente que usualmente nada deixa para a prostituta. A ser assim, essa ideia da propriedade pessoal representa uma espécie de complemento recalçado à canção do convite, na abertura, que assegurava tudo ao cliente, sem qualquer exigência da prostituta para si. Se nada pode exigir dos homens na prática do ofício de amar, parece esperar apenas do filho nascido de suas entranhas a garantia de uma intimidade própria, que não lhe pode ser retirada. No entanto, a rigor, a própria ideia do filho como garantia de uma propriedade ou de uma pertença, tem qualquer coisa de delírio, uma vez que se apresenta justamente em contraposição com tudo o que a vida lhe nega.

Curiosamente, esse tipo de expectativa do amor como propriedade aparece num outro registro, que Plínio Marcos dificilmente conheceria, mas que pode ajudar a interpretar o sentido que ele toma para Leda. Numa “cantiga de amigo” galego-portuguesa atribuída a Juião Bolseiro, as duas primeiras estrofes justamente celebram a felicidade da posse do “amigo” pela mulher: “Ai meu amigo (meu, per bõa fe,/ e non doutra, per bõa fe, mais meu)”. A repetição do termo “meu” reitera o gozo da posse do amado não apenas como equivalente ao gozo positivo de sua companhia, mas também como produção de uma

distinção da mulher em relação a todas as outras, como se o valor da posse estivesse em permitir uma súbita individuação num conjunto de destino comum infeliz. Ao fazer do amante uma propriedade dela, o amante não pode ser de ninguém mais, ou, melhor do que isso, ela já não é como todas as outras que não o possuem.

Esse aspecto distintivo da posse parece aplicar-se também ao que se passa em *Querô*. A mãe representa o filho como uma fantasia de existência alternativa em meio à desgraça da vida real (“Alguém que fosse por mim”), exatamente como ocorria com o filho de Dilma, em *O abajur lilás*, que depositava nele a última esperança para sentir-se mulher ou humana. Nesse ponto, seria possível dizer que a Leda de *Querô* aproxima-se até da Neusa Sueli de *Navalha da carne*, que duvida de sua humanidade (“Eu me sentia um lixo, um lixo, meu filho. A última das mulheres, às vezes nem mulher me sentia...”).

No entanto, há algo mais a considerar: o que Leda diz é exatamente o que Querô ouve em seu delírio a respeito dela, de modo que, a rigor, o fantasma da mãe exibe a falta de ser que é dele, antes de ser da mãe ou de qualquer outro. Quer dizer, o delírio de Querô atribui à mãe a mesma existência fantasmática e hipostasiada que percebe em si mesmo. É isso que pode explicar o fato de que a figura da mãe, tal como surge no delírio de Querô, não é apenas mãe, mas amante. As ideias de gestação e de parturição da mãe fantasma identificam-se cabalmente com a do gozo erótico (“eu pensava em ti... em ter você... te abrigar no meu ventre... te parir... me sentir mulher”; ou: “Aí, senti que tu estava dentro de mim... e gozava...”). Estar dentro da mãe como feto, ou penetrar a mãe como amante, na situação de delírio, é o mesmo gesto que a pode distinguir de todas as outras prostitutas sem existência ou humanidade, como a ele, Querô, do destino comum dos meninos de rua.

E quando Querô sente crescer nele a raiva do mundo e o desejo de ir “à forra”, quando ele determina a “meter a mão nas armas” e a “não respeitar ninguém”, de alguma forma, ele ainda busca responder à existência alternativa representada pela mãe que afirma a gravidez contra todos os prognósticos, apenas que, desta vez, transferida do desejo de dar a vida para o desejo de dar a morte como tudo o que resta de propriamente seu.

O retorno à cena de abertura

Após a revelação dos fantasmas que povoam a cabeça de Querô, a peça rerepresenta toda a cena de abertura inicial, cuja articulação em três partes já examinamos, mas desta vez não mais do ponto de vista de uma testemunha externa como havia sido feito, e sim do ponto de vista subjetivo e alucinado de Querô. É importante notar que se trata exatamente da mesma série de acontecimentos do início, apenas que, agora, entremeadada de outros, até então invisíveis, mas existentes no interior do delírio de Querô, os quais, ao serem revelados, alteram toda a configuração significativa da cena.

Assim, Leda, a mãe, passa a ocupar o centro do palco, lugar similar ao que era da Cantora na abertura original. O convite sexual que esta havia feito potencialmente a qualquer cliente dirige-se agora exclusivamente a Querô (“Meu filho... Vem, meu filho...Vem... vem... vem...”). E é movido pelo convite da mãe (“Leda excita Querô, se enrosca nele. Só ele vê”) que ele empunha a arma como se fosse o próprio sexo (“traz a arma dentro da calça, aperta-a como se fosse seu sexo”) e segue decidido para cobrar vingança dos policiais. Comparada à primeira cena, esta rerepresentação traz uma dupla surpresa: primeiro, a imaginação de Querô em relação à mãe tem uma natureza explicitamente sexual; segundo, a sua excitação com a mãe não se distingue do desejo de vingança contra os policiais.

Posteriormente, já ferido e “em delírio total”, no quarto de Ju, Querô ainda ouve o riso sedutor de Leda, e, mal contido pelo Repórter, busca desesperadamente alcançar a miragem de uma Leda “que dança pelo quarto”. Diversamente do que ocorrera no cabaré, ela já não está sozinha mas acompanhada das imagens das figuras mais marcantes de seu passado: a cafetina venal, o policial achacador morto, o amigo de assaltos que assassinou, as várias mulheres do bordel — todas reunidas no que Plínio descreve como um “grande balé obsessivo”, ou seja, composto de fantasmas e espíritos que atormentam e agriem Querô, enquanto este busca a mãe até que, exausto, desaba na cama.

Como se vê, até esse momento, as ações representadas retomam os dois primeiros movimentos de abertura, a saber, o convite ao sexo e o

tiroteio, com a diferença de que da primeira vez a junção parecia efeito de um corte seco, e agora ela é unificada através da excitação causada por Leda, na qual o sexo e a arma revelam-se um só instrumento de vingança. Assim, se é verdade que o desejo da mãe para ter um filho representa uma tentativa de recriar a própria vida numa perspectiva menos miserável, o desejo do filho que ela efetivamente gera traduz-se apenas por uma vontade incontida de vingança. Se o filho, no sonho da mãe, significava uma tentativa de resistência à desumanização da vida prostituída, agora a mãe, no delírio do filho, responde apenas ao ódio à humanidade e, portanto, a um desejo de vingança que não pode ser cumprido. Quer dizer, trata-se de um desejo que não permite a pacificação do espírito, pois tem como objeto não apenas os dois policiais, mas o conjunto das maldades do mundo, que não podem ser atingidas por ele. De um desejo como esse, que se confunde com um ódio geral e sem alvos precisos, não se pode esperar a efetuação da vingança e a resolução do conflito, mas a submersão do real num mundo apenas familiar aos fantasmas.

Resta comentar o terceiro movimento da abertura, que correspondia à fala do Repórter sobre a condição “maldita” de sua reportagem, restrita ao assunto dos que sofrem e não têm escapatória, mas que os trai ao dar a seus feitos uma forma de entretenimento midiático e conformista. Na refeição desta cena na fala final do Repórter, a morte de Querô é descrita como apenas a de mais um “pequeno bandido”, que “ficou lá caído para sempre”. A construção é equívoca, no sentido de que tanto significa a constatação de uma morte definitiva, sem redenção possível, como faz uma referência às fábulas escapistas (sejam produzidas pela imprensa ou pela arte), as quais, ao fingir um final feliz, apenas perpetuam a situação de iniquidade do presente.

Isso, de um lado. De outro, surpreendentemente, a fala do Repórter realmente parece admitir a possibilidade de uma peripécia nessa cena fúnebre. Essa peripécia ocorreria num futuro impreciso (“até o dia”) quando se desse um evento de natureza misteriosa: o de reanimação dos tantos mortos e caídos por meio de uma “virilidade espiritual transformadora”. No dia fatídico desse evento, Querô e os outros jovens que vão sendo destruídos como ele devem se erguer da morte (“cinzas”), do inferno (“chamas”), da miséria e carências (“fomes”), das

prisões (“cubículos”), de todos os lugares de degeneração (“sórdidos recantos”) para vir cobrar os responsáveis pela sua desgraça — e seriam, em primeiro lugar, os “cidadãos contribuintes” que defendem os “nossos” privilégios. A forma pronominal plural inclui acusatoriamente o auditório, os leitores e obviamente o próprio Repórter-autor no âmbito dessa cidadania reduzida à venalidade e à defesa dos privilégios, cuja consequência direta é a produção de gerações de excluídos.

No entanto, essa nota hostil ao auditório (de resto, bem menos marcante do que a efetuada por Plínio Marcos em *Jornada de um imbecil até o entendimento*) não surpreendente tanto como a introdução inesperada da noção de “virilidade espiritual transformadora”. Não é fácil compreender o sentido dessa expressão no fecho da peça, considerando exclusivamente o que se passa no âmbito das ações representadas e evitando introduzir categorias aleatórias de interpretação.

Mas é possível esboçar qualquer interpretação ao verificar que a ideia de “virilidade” está incluída na ação de vingança de Querô. Como foi visto, ele empunha a arma excitado pela imagem da mãe. Entretanto, o que falta para que alguma ação “transformadora” efetivamente ocorra por meio dela parece estar dado pelo segundo termo dessa espécie de fórmula esotérica da esperança que resta: “espiritual”. A virilidade excitada de Querô, insuficiente para mudar qualquer estado de coisas, é basicamente de natureza fantasmática e delirada; no máximo, trata-se de uma fantasia de potência que gera uma ação isolada de vingança, que mal arranha a superfície da repressão policial e deixa inteiramente ilesa a iniquidade do Estado e os seus fundamentos assentados em termos de privilégios.

Se a noção de “virilidade espiritual” obriga a que se pense em alguma forma de energia sexual, que está presente na ação de Querô, a questão principal é saber que diferença em relação a ela pode resultar efetivamente numa força transformadora. Ocorre-me pensar que talvez a diferença não esteja tanto na qualidade da ação, mas em sua quantidade. Digo isso, porque a ideia de quantidade parece implicar duas situações distintas sugeridas pelo final da peça: a primeira é a quantidade dos muitos jovens que são explorados, de que Querô é apenas um exemplo; a segunda é a sugestão de uma espécie de medida de acumulação,

de um nível quantitativo que precisa ser atingido ou represado para acumular energia suficiente para produzir a peripécia.

A seguir essa pista, a reversão da situação atual de desesperança acabará acontecendo como fatalidade, isto é, por uma espécie de efeito rebote do acúmulo de desgraças e não pela ação isolada de uma jovem vítima que se mostre mais ousada ou heroica. Ou seja, a peripécia resulta do rompimento de uma medida, do excesso de acúmulo, impossível já de ser absorvido pela injustiça ordinária da organização social. A transformação, desse modo, teria uma natureza inercial e reativa, como estouro advindo do interior do sistema incapaz de controlar a si mesmo. Há qualquer coisa nessa hipótese que acena para um determinismo histórico em que a própria exacerbação das contradições produz a destruição e superação de suas bases, mas esse determinismo teria de ser transferido para um plano esotérico-sexual-afetivo, e não apenas material.

A acumulação de crimes seria a contradição de base a conduzir à implosão da permanência do *status quo*, mas ela apenas poderá gerar esse efeito contrário, devastador, quando movimentar consigo o capital acumulado da raiva, a parte da energética que ainda resta no íntimo do desespero. Nas palavras de Querô: “de meu, só tenho a raiva”. Seja como for, o processo de acumulação negativa refere uma quantidade ainda indeterminada, que não permite saber quando se dará o tempo da peripécia e tampouco o que poderá existir além do tempo da destruição. Por ora, não se pode estar certo senão de que uma catástrofe acena de um horizonte de horrores.



NAVALHA NA CARNE

PEÇA EM UM ATO: 50 MINUTOS DE EMOÇÃO

Escrita em 1967, estreou em setembro do mesmo ano no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, com Ruthinéa de Moraes, Paulo Villaça e Edgar Gurgel Aranha (substituído depois por Sérgio Mamberti), direção de Jairo Arco e Flexa. Em outubro de 1967, estreia no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, com Tônia Carrero, Néelson Xavier e Emiliano Queiroz, direção de Fauzi Arap. Teve inúmeras montagens posteriores e duas adaptações para cinema.

Personagens

VADO; NEUSA SUELI; VELUDO

Cenário

Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha são os móveis do quarto.

Ao abrir o pano, Vado está deitado na cama, lendo uma revista de história em quadrinhos. Entra Neusa Sueli.

NEUSA SUELI Oi, você está aí?

VADO Que você acha?

NEUSA SUELI É que você nunca chega tão cedo.

VADO Não cheguei, sua vaca! Ainda nem saí!

NEUSA SUELI Tá doente?

VADO Doente o cacete!

NEUSA SUELI Não precisa se zangar. Só perguntei por perguntar.

VADO Mas pode ficar sabendo que estou com o ovo virado.

NEUSA SUELI Por que, meu bem?

VADO Não sabe, né?

NEUSA SUELI Não sou adivinhona.

VADO Quer bancar a engraçada? Vou te encher a lata de alegria. (*Vado começa a torcer o braço de Neusa Sueli.*) Gostou?

NEUSA SUELI Poxa, você está me machucando.

VADO Você ainda não viu nada, sua miserável!

NEUSA SUELI Ai, não te fiz nada!

VADO Não fez? Não fez, sua filha de uma cadela?

NEUSA SUELI Que foi que eu te fiz?

VADO Quer se fingir de boba?

NEUSA SUELI Ai, ai! Juro que não sei.

VADO Sabe por que eu não saí hoje?

NEUSA SUELI Sua cabeça é seu guia.

VADO Pois é, né?

NEUSA SUELI Eu não prendo ninguém.

Vado empurra Neusa Sueli, que cai no chão.

VADO Já lembrou o que me aprontou, sua nojenta?

NEUSA SUELI Você está é com onda.

VADO Quer criar caso? Pode ficar certa que outra presepada que você me arrumar, não vai ser mole pra você. Sua porca! Quem você pensa que eu sou? Um trouxa qualquer? Assim você aprende a não querer bancar a sabida comigo.

NEUSA SUELI Poxa, você me machucou. (*Levanta-se.*)

VADO Assim você se manca.

NEUSA SUELI Abre o jogo de uma vez. O que é que eu te fiz? Já foram fazer alguma fofoca de mim pra você, é? Eu sei quem foi! Você fica entrando no papo daquela vadia lá do 102. Só pode ser ela quem te encheu a cabeça. Pensa que eu não sei? Ela dá em cima de tudo que é homem das outras. A perebenta não pode ver ninguém bem. Mas ela vai ver. Comigo não vai ter bafo. Corto a cara dela com gilete.

VADO Cala essa boca, pombas! Aquela mulher não tem nada a ver com isso. E você sabe bem.

NEUSA SUELI Ela não me manja, não! Se ela se assanha pro teu lado, eu engrosso. Olha aqui, Vado, já vou te avisando. Se eu te ver batendo caixa com ela, faço um azar. Você sabe que eu faço mesmo. Não estou aqui pra ser corneada por uma jogada-fora daquelas.

VADO Vê se cala essa matraca.

NEUSA SUELI Já vi que você embarcou na dela.

VADO Quer tomar outro cacete? Não, né? Então não me enche o saco! Já estou cabreiro com você. Se espernear, te meto a mão.

NEUSA SUELI Aquela filha da puta te enrolou, eu sei. Ela fez assim com o macho da Mariazinha. Caguetou pra ele que ela estava se escamando na viração porque estava prenha. O cara foi lá e malhou a Mariazinha. A coitada até abortou de tanta porrada que levou. Depois, enquanto a desgraçada se danava no hospital, o sacana ia na leve com a grana da cadela do 102. Também, a Mariazinha é uma trouxa. Saiu do hospital e aceitou o miserável do homem dela de volta.

VADO Ela que tá certa.

NEUSA SUELI Otária é o que ela é.

VADO Não manjo esse cara da Mariazinha. Mas ele está por dentro.

NEUSA SUELI Um paspalhão que ele é. Voltou todo empestado daquela galinha.

VADO Conversa! O sujeito sabe viver.

NEUSA SUELI Sabe viver pra chuchu. Se não fosse a Maria cuidar do miserável, ele se acabava. Entrou no puteiro da cadela a pé e saiu a cavalo.

VADO Mas ele que pode. Está certo, sim. A mina é gamada, leva no macio. Fez ela pagar o esquentamento da outra.

NEUSA SUELI Maria é uma boba. Comigo não tem disso.

VADO Quer ver eu te aprontar uma dessas e você me aguentar? Duvida? Te faço uma pior e tu me engole. Se duvida, diz. Te apronto uma que não vai ser mole pra ti. Se duvida, te mostro.

NEUSA SUELI Você não tem coragem.

VADO Não? Já existe penicilina, boboca! Me limpo fácil. Agora, você se estrepa. Pega fama de perebenta, tá lascada. Ninguém mais vai querer. Nem o cara mais jogado às traças.

NEUSA SUELI Poxa, Vado, não vai fazer um papelão desses comigo.

VADO Me apronta outra presepada como a de hoje. Me apronta, que eu te estrepo.

NEUSA SUELI Mas, poxa, o que eu te fiz hoje?

VADO Porra, quer apanhar outra vez? Fica querendo se fazer de sabida, depois se queixa. Estou deixando a coisa no barato. Se tentar me engrupir, te arrebeno todos os dentes com uma mucada.

NEUSA SUELI Não tem babado. Alguém te encheu a cuca. Te botou contra mim.

VADO Não me torra o saco! Tenho malandragem pra dar e vender. Não vai ser você que vai gozar minha cara.

NEUSA SUELI Não estou querendo gozar ninguém.

VADO Ai de você se quisesse!

NEUSA SUELI Só não estou por dentro de sua bronca.

VADO Não está, né? Agora, olha, sua puta sem-vergonha!

Vado mostra os bolsos vazios.

- VADO Morou, agora?
- NEUSA SUELI Está na lona?
- VADO Eu estou duro! Estou a nenhum! Eu estou a zero! A zero, sua vaca!
- NEUSA SUELI E a culpa é minha?
- VADO Vagabunda, miserável! Sua puta sem-calça! Quem tu pensa que é? Pensa que estou aqui por quê? Anda, responde! (*pausa*) Não escutou? Responde! Por quê? Você acha que eu te aturo por quê?
- NEUSA SUELI Eu sei... Eu sei...
- VADO Sabe, né? Então diz. Por que eu te aturo?
- NEUSA SUELI Poxa, Vadinho, eu sei...
- VADO Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que te arrebente. Por que eu fico com você?
- NEUSA SUELI Por causa da grana.
- VADO Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!
- NEUSA SUELI Por causa da grana.
- VADO Repete mais uma vez.
- NEUSA SUELI Por causa da grana.
- VADO Mais alto, sua puta nojenta!
- NEUSA SUELI Por causa da grana.

- VADO Isso mesmo. Estou com você por causa do tutu. Só por causa do tutu. Você sabe. Estou aqui por causa da grana. Por causa da grana. É isso mesmo. E se você não me der moleza, te arrebento o focinho. Eu sou o Vadinho das Candongas, te tiro de letra fácil, fácil. Eu estou assim (*Faz gesto com os dedos indicando “muitas”.*) de mulher querendo me dar o bem-bom. Você sabe disso também, não sabe? (*pausa*) Sabe ou não sabe?
- NEUSA SUELI Sei... Sei, sim... (*Chora.*)
- VADO Para de chorar! Porra, será que vou ter de aturar até essa onda de choro?
- NEUSA SUELI Pronto. Já não estou mais chorando.
- VADO Que mania de fazer drama à toa!
- NEUSA SUELI À toa? Você me machucou!
- VADO Bem feito! Assim você aprende a não folgar com o bom.
- NEUSA SUELI Não te fiz nada. Você está zoeira!
- VADO Estou mesmo. Minha zoeira é ser bom pra mulher. Te trato legal, nisso que dá. Quando digo que estou a nenhum, que estou durango, a piranha põe banca: (*imitando a voz de Neusa Sueli*) “Não é culpa minha, não é culpa minha!”. Poxa, será que tenho cara de trouxa? Sou teu macho, se não tenho um putto de um tostão, quem está errado?
- NEUSA SUELI Não sei...
- VADO Ai, meu cacete! Não aprendeu? As porradas que te dei não serviram de nada?

NEUSA SUELI Te dou a grana. Se você torra, que posso fazer?

VADO Que grana que você me deu hoje?

NEUSA SUELI Não sabe, né? Ganha no mole, mete o pau fácil.

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

NEUSA SUELI Não deixei dinheiro aí no criado-mudo?

VADO Ficou louca?

NEUSA SUELI Claro que deixei o tutu aí.

VADO Então ele voou.

NEUSA SUELI Então voou!

VADO Mentirosa! Nojenta!

NEUSA SUELI Não me força a paciência. Encheu a cuca de fumo e esqueceu de tudo.

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

NEUSA SUELI Só sei que botei o dinheiro aí no criado-mudo, como todo dia.

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

NEUSA SUELI Queimando erva e dinheiro.

VADO E daí? Dinheiro meu gasto onde quero.

- NEUSA SUELI E eu que me dane na viração.
- VADO É a lei. Mulher que quer se bacanear com cara linha de frente como eu tem de se virar certinho.
- NEUSA SUELI Um dia a casa cai, pode crer.
- VADO Não conversa, não. Quero saber onde está a porra do dinheiro.
- NEUSA SUELI Botei aí. Cansei de falar.
- VADO Então alguém pegou.
- NEUSA SUELI Então pegou.
- VADO E não fui eu.
- NEUSA SUELI Será?... Será que foi o desgraçado?...
- VADO Que desgraçado?
- NEUSA SUELI O Veludo... Será que foi ele?
- VADO Ele?... Ficou matusquela? Ele não ia ter peito.
- NEUSA SUELI Ele entrou aqui hoje depois que saí?
- VADO Como vou saber? Estava dormindo.
- NEUSA SUELI Acho que o sacana veio arrumar o quarto, viu você apagado, passou a mão na grana e se mandou.
- VADO Não inventa! Ele não ia ser tão cara de pau assim.
- NEUSA SUELI Não sei, não. Vi o garoto do bar saindo do quarto do Veludo.
- VADO E daí? Ele dá o que é dele.

NEUSA SUELI Pois é. Mas há muito tempo ele vem cozinhando o garoto e não arrumava nada porque estava duro. O garoto cobrava caro para entrar na dele.

VADO Poxa, será que ele afanou meu tutu pra dar praquele trouxinha?

NEUSA SUELI Se ele entrou aqui hoje, foi ele.

VADO Mato esse puto de merda, se foi ele.

NEUSA SUELI Vou perguntar pra Dona Tereza.

VADO Perguntar o quê?

NEUSA SUELI Se a velha pagou o ordenado do Veludo.

VADO Que nada! Deixa ele pra mim! Chama essa bicha miserável!

Neusa Sueli vai até a porta do quarto e chama:

NEUSA SUELI Veludo! Veludo! Quarto três! *(pausa)* Não escutou.

VADO Chama mais alto. Todo veado é surdo.

NEUSA SUELI Veludo! Veludo!

VELUDO *(fora de cena)* Quem me chama?

NEUSA SUELI Quarto três!

VELUDO *(fora de cena)* Já vai!

VADO Vou acertar o passo dessa bichona.

NEUSA SUELI Não vai machucar ele.

VADO Não, né? Você vai ver.

NEUSA SUELI Ele é doido por um enxame. Ele chama a cana.

VADO Essa bicha não é doida, nem nada.

NEUSA SUELI Toma cuidado, Vadinho. Vê lá o que tu vai fazer.

VADO Vai por mim.

VELUDO (*na porta do quarto*) Chamou, Neusa Sueli?

VADO Entra, bichona.

VELUDO Com licença.

Veludo entra.

VADO Vai entrando, seu puto.

VELUDO O senhor está aí, Seu Vado?

VADO Estou, sim.

VELUDO É o senhor que quer falar comigo, ou é a Neusa Sueli? Adoro esse nome: Neusa Sueli.

VADO Fecha a porta e deixa de frescura.

Veludo fecha a porta.

VELUDO Pronto, Seu Vado.

VADO Presta atenção no que vou te dizer, seu veado de merda.

VELUDO Se o senhor começar a me xingar, me mando. A Neusa Sueli sabe como eu sou. Não gosto de desaforo. Nem dos meus homens aguento maltrato.

VADO Filho da puta! Veados nojentos!

VELUDO Você está vendo, Neusa Sueli? Vou me arrancar. Depois você reclama que eu não gosto de vir fofocar no seu quarto. É por essas e outras. Ninguém gosta de estupidez.

VADO Isso não é nem o começo.

VELUDO Pra mim é o fim.

Veludo tenta sair, Vado o agarra com violência.

VELUDO Bruto! Cafajeste!

VADO Cala essa boca, fresco de uma figa!

VELUDO Me deixa sair.

VADO Senta aí!

Vado bate em Veludo e faz com que ele se sente numa cadeira.

VELUDO Ai, ai! Que é que deu nesse homem?

VADO Vamos conversar, seu sem-vergonha!

VELUDO Se a Neusa Sueli gosta de apanhar, bate nela. Eu não gosto de coisas brutas, não sou tarado.

Vado bate em Veludo.

Ele está me batendo, Neusa Sueli!

NEUSA SUELI Explica tudo direitinho. Vai ser melhor pra você.

VELUDO Explica o quê?

VADO Quem mandou você pegar o dinheiro?

VELUDO Que dinheiro?

VADO O que você pegou.

VELUDO Deus me livre! Que dinheiro que eu peguei? Ai, meu Deus! Nem sei do que vocês estão falando.

VADO Cadê a grana, Veludo?

Vado bate em Veludo.

VELUDO Ai, ai, seu cafetão nojento! Tua mulher não te dá dinheiro? Quer pegar o meu?

VADO Se abre logo!

VELUDO Miserável! Vai bater na cara da tua mãe. Porco! Essa vaca da Sueli não te dá moleza, é? Pensa que eu vou dar? Nojento! Cafetão!

VADO Cala o bico!

VELUDO Vai morrer morfético! Tu e essa perebenta! Essa suadeira!

NEUSA SUELI Fala logo, Veludo. Você pegou o dinheiro que estava no criado-mudo? Fala logo, anda!

VELUDO Ai, ai! Ele está quebrando o meu braço!

NEUSA SUELI Pegou ou não pegou?

VELUDO Não peguei.

VADO Não mente, nojento! Não mente!

VELUDO Eu não peguei! Juro que não peguei!

NEUSA SUELI Você pensa que vai levar a gente no bico?

VELUDO Juro que não sei de dinheiro nenhum.

- VADO Não sabe, cachorro?
- Vado continua sempre batendo em Veludo*
- VELUDO Ai, ai! Esse homem me mata! Socorro! Socorro!
- VADO O que você fez com minha grana, miserável?
- VELUDO Não me bate! Não me bate!
- VADO Então se abre.
- NEUSA SUELI A gente sabe o que você fez com a grana.
- VADO Confessa logo, bicha, senão vou botar pimenta no teu rabo.
- VELUDO Pelo amor de Deus, Neusa Sueli, não deixa esse tarado me judiar!
- NEUSA SUELI Então começa a contar.
- VELUDO Ai, meu São Jorge guerreiro! Está todo mundo doido. Está todo mundo chapado de erva. Neusa Sueli, pelo amor de Deus, eu não sei de nada!
- VADO Filho da puta! Mentiroso!
- VELUDO Socorro! Socorro! Monstro! Por que você não faz isso com um homem, seu nojento? Ai, esse tarado está me matando!
- VADO Seu puto, você apanhou a grana daqui pra andar com o garoto do bar?
- VELUDO Não entrei aqui hoje.
- VADO Você veio arrumar o quarto, pegou o dinheiro.
- NEUSA SUELI E deu pro moleque do bar.

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

NEUSA SUELI Pensa que não vi o garoto sair do seu quarto?

VELUDO E daí? Ele gama em mim.

VADO O desgraçado gama no meu dinheiro. Isso é que é! E você passou a mão na grana e deu pra ele.

VELUDO Eu, não!

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

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

VADO Puto sem-vergonha! Você deu o meu dinheiro. O meu dinheiro, que estava ali em cima, e você afanou.

Vado agarra Veludo pelos cabelos.

VELUDO Ai, ai! Esse homem vai me deixar careca!

NEUSA SUELI Sabe que por sua causa eu levei um couro do Vado, seu sacana?

VELUDO Bem feito!

Neusa Sueli arranha o rosto de Veludo.

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

VADO Você não vai pegar ninguém.

VELUDO Ela é mulher. Com ela eu posso.

- VADO Que é que você fez do dinheiro? Fala!
- VELUDO Não peguei.
- NEUSA SUELI É teimoso como uma mula. Vou te ajudar a lembrar. (*Apanha uma navalha na bolsa.*) Vou te arrancar os olhos! (*Aproxima a navalha do rosto de Veludo.*)
- VELUDO Não! Pelo amor de Deus! Não, Neusa Sueli! Não!
- VADO Pode cortar esse miserável!
- NEUSA SUELI Vai falar tudinho?
- Veludo faz que sim com a cabeça.*
- VADO A bicha ficou apavorada.
- NEUSA SUELI Então começa.
- VADO Fala logo, anda.
- VELUDO Estou sem ar.
- VADO Não vem com frescura! Não vem com frescura!
- NEUSA SUELI Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho. É pro seu bem, querida.
- VELUDO Você me perdoa, Neusa Sueli? Eu devolvo tudinho. Eu não aguentei. Eu vim arrumar o quarto, o Seu Vado estava dormindo, eu peguei o dinheiro e dei pro rapaz do bar. Eu estava gamado nele. Juro que devolvo.
- VADO Canalha! Miserável! Veado safado! Deu todo o metal pro trouxinha?

VELUDO Só dei a metade.

VADO E o resto da grana? E o resto?

VELUDO Comprei um baseado de erva.

VADO Sacana! Eu de presa seca e ele se tratando.

VELUDO É vício.

VADO E pensa que vou sustentar vício de veado?

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

VADO Quando? No dia de São Nunca?

VELUDO Não, no fim do mês. No meu pagamento.

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

VELUDO Desculpe, Seu Vado.

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

VELUDO Por favor, Seu Vado. Eu juro que devolvo tudo.

VADO Quero juro.

VELUDO Eu pago, mas não apronta pra mim.

VADO Vai pagar o dobro. Se não comparecer, já viu. Te agarro e te desgraço.

VELUDO Eu pago, pode crer.

NEUSA SUELI Ele paga, sim, Vado. O Veludo é bonzinho.

- VELUDO A Neusa Sueli me conhece. Quando eu digo que faço uma coisa, eu faço mesmo, nem que me lasque todo.
- VADO Quero ver. E o fumo? Queimou ele todo?
- VELUDO Nem biquei ainda. Não trato disso quando estou trabalhando. Eu fico muito louca quando estou chapada.
- VADO Dá pra cá a erva.
- VELUDO O senhor me deixa dar umas narigadas também?
- VADO Depois a gente vê. Dá pra cá, anda!
- VELUDO (*dando o cigarro*) É fumo do norte mesmo. Dá uma zoeira legal!
- NEUSA SUELI Não vai queimar essa porcaria aqui!
- VADO Você cala a boca!
- NEUSA SUELI Dona Tereza não gosta de bagunça aqui na pensão.
- VADO Que ela vá à merda!
- VELUDO Ai, que homem doidão.
- NEUSA SUELI Depois, quem se estrepa sou eu. Quando você se arranca, ela vem aqui reclamar.
- VADO Manda ela à merda!
- NEUSA SUELI Azar meu, né?
- VADO Porra, para de me torrar o saco. Foi você que arrumou toda a confusão e ainda resmunga. Não quero escutar um pio contra a maconha. Gosto de curtir minha onda de leve.

VELUDO Ele sabe viver.

Vado acende o cigarro de maconha e dá uma tragada.

VADO Legal!

VELUDO Não fica triste, Neusa Sueli. Homem é assim mesmo. Todos uns brutos.

Pausa.

Seu Vado, deixa eu dar um cheiro?

VADO Quer bicar?

VELUDO O senhor deixa?

VADO Não!

VELUDO Ah, deixa... por favor... deixa...

VADO Se manca, vagabundo!

VELUDO Por favor...

VADO Gosta de fumo, é?

VELUDO Sou tarado.

VADO E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por que, hein?

VELUDO Ah, Seu Vado...

VADO Você gosta mais de maconha ou de moleque?

VELUDO Cada coisa tem sua hora.

VADO Bichona malandra!

VELUDO Deixa eu bicar, Seu Vado.

VADO Pega aqui. Na minha mão.

VELUDO Que bom. (*Tenta agarrar o cigarro.*)

VADO Não vale segurar.

VELUDO Como o senhor é mau, Seu Vado.

A cena repete-se várias vezes, Veludo sempre tentando alcançar, com a boca, o cigarro que está na mão de Vado. Veludo fica cada vez mais agoniado. Vado ri cada vez mais. Neusa Sueli permanece indiferente. Veludo agarra a mão de Vado, que lhe dá um violento empurrão.

Neusa Sueli, manda ele deixar eu fumar, manda.

NEUSA SUELI Não estou gostando nada dessa zorra aqui dentro.

VELUDO Vai, Neusinha Sueli, manda ele me dar uma tragada! Por favor, Sueli, manda! Eu não aguento mais.

NEUSA SUELI Acho melhor você se arrancar daqui.

VELUDO Seu Vado, deixa eu dar uma fumadinha só.

VADO Sem-vergonha! Pensa que mulher manda em mim, bicha louca? Pensa que se essa vaca mandasse eu ia te dar o fumo?

VELUDO Que homem bruto, meu Deus! Vado, deixa eu fumar!

VADO Ainda sou Seu Vado pra você. Perdeu o respeito, seu miserável?

VELUDO Homem que me judia eu não chamo de senhor. É Vado, e olhe lá.

VADO Te dou uma porrada que você vê.

VELUDO Dá, então.

Vado bate em Veludo.

VADO Gostou?

VELUDO Bate mais.

VADO Nojento!

VELUDO Bate, seu bobo, bate!

Vado fica vencido, impotente.

Você viu, Neusa Sueli, como a gente lida com homem?

VADO Cala a boca, bicha!

VELUDO Vem me bater, seu trouxa!

VADO Você vai ver, bicha louca!

VELUDO Pode bater. A cara está aqui.

VADO Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem-vergonha!

VELUDO Bate em mim, machão. Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus Cristo.

VADO Bicha é uma desgraça.

VELUDO Você viu como eu encabulei o homem, Neusa Sueli? Tadinho dele! Ficou sem jeito. Coitadinho! Vê a carinha do Vado, Neusa Sueli. Vai fazer um carinho pra ele. Ele está tristonho. Vai lá, bobona. Vai agradecer teu homem. Vai, Neusa Sueli.

NEUSA SUELI Para com isso, pombas! Será que você não se manca que não está agradando? Poxa, você é mais chato que cri-cri. Por que você não se manda daqui? Vai lá pro teu quarto! Vai à merda! Vai à puta que te pariu! Mas me esquece. Não quero você aqui

no meu puleiro. Anda, te arranca! Te arranca, que é melhor pra você. Já estou invocada. Muito invocada.

VELUDO Desculpe. Não vou morrer por causa disso. Não quer eu aqui, me mando e pronto. Nunca fico onde não me querem. Mas já vou indo. Tchau mesmo! Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha.

NEUSA SUELI Galinha velha é a tua mãe!

VADO Ela se queimou.

VELUDO Pôs a carapuça porque quis.

NEUSA SUELI Vai saindo!

Veludo vai se dirigindo para a porta.

VADO Fica! Só sai quando eu mandar.

VELUDO Ela está invocada comigo. Não quero encrenca. Vou embora.

VADO Ela que se dane! Fica!

NEUSA SUELI Você vai me pagar, sua bicha. Está botando o meu homem contra mim.

VELUDO Eu quero ir embora, ele não deixa.

NEUSA SUELI Nojento!

VELUDO Não sei por que as mulheres me detestam tanto.

VADO Ai, ai!

NEUSA SUELI É melhor deixar essa bicha sair. Já estou me esquentando.

VADO Ela agora vai queimar o fumo. Não vou deixar ela sair daqui de presa seca. Vem fumar, bichinha!

VELUDO Agora eu não quero.

VADO Não faz onda e pega logo.

VELUDO Pra mim michou.

VADO Não queria? Tá aí. Mete o nariz.

VELUDO Já falei que não quero.

VADO Estou mandando fumar.

VELUDO Você não é meu homem, não me manda nada.

VADO Chupa essa fumaça!

VELUDO Nem por bem, nem por mal.

Vado desespera-se e começa a bater em Veludo.

Bate! Bate! Bate!

VADO Eu te mato! Eu te mato!

VELUDO Mata! Mata! Mata mesmo, homem! Mas eu não fumo tua maconha! Não fumo!

VADO Fuma essa merda! Fuma! Não escutou eu mandar?

Vado vai tentando, desesperadamente, colocar o cigarro na boca de Veludo, para que ele fume. Veludo não deixa.

VELUDO Me mata, meu homem!

NEUSA SUELI Para com isso, Vado! Para com isso!

- VADO Quero que esse puto fume maconha, eu quero!
- VELUDO Mas não vai conseguir nada de mim.
- VADO Por favor, Veludo, fuma essa droga, se não eu faço uma desgraça! Por favor, fuma!
- VELUDO Nem você me pedindo de joelhos.
- NEUSA SUELI Pelo amor de Deus, Vado, para com isso! Para com isso! Eu não aguento mais! Eu não aguento mais!
- VADO Sueli, meu amor, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda! Sueli, segura esse veado nojento. Segura ele, Sueli! Eu quero fazer ele fumar maconha. Eu quero que ele fume! Eu quero! Por favor, Sueli, segura ele!
- NEUSA SUELI É só isso que você quer, seu porco?
- VADO É só o que eu quero. Me ajuda! Por favor.
- NEUSA SUELI Eu te ajudo! Eu te ajudo!
- VELUDO Ai, ai, tenho cócegas! Ai, ai, ai! Meu Deus, que loucura! Que loucura divina!
- Neusa Sueli vai tentar segurar Veludo. Quando vai tocá-lo ele grita:*
- Não toca em mim, mulher! Não toca em mim! Eu não gosto que mulher me toque! Não me toque! Não me toque!
- NEUSA SUELI Veado miserável! Miserável! (*Agarra-o e o empurra para a porta.*) Agora vai caguetar a gente pra polícia, seu nojento!
- VELUDO Sua vaca! Você vai me pagar! Não vou na polícia, não. Não gosto dessa gente. Mas vai ter forra. Você não perde por esperar.
- NEUSA SUELI Cai fora daqui, bicha sem-vergonha! Cai fora!

Veludo sai, xingando. Neusa Sueli fecha a porta e depois fica parada, olhando Vado por longo tempo.

VADO Está me achando bonito ou me botando quebrante?

NEUSA SUELI Nojento!

VADO Não começa a me encher o saco.

NEUSA SUELI Você é um sacana.

VADO Você é uma cortadora de onda.

NEUSA SUELI Nunca pensei que você pudesse ser tão miserável.

VADO E eu nunca pensei que você fosse tão chata.

NEUSA SUELI Não sou é descarada.

VADO Vai ser freira, então.

NEUSA SUELI Eu tenho moral.

VADO Depois de velha, até eu.

NEUSA SUELI Velha, não! Só tenho trinta anos.

VADO De puteiro?

NEUSA SUELI Canalha!

VADO Quando você fica bronqueada é que a gente vê como você está apagada.

NEUSA SUELI Estou é cansada. Só isso.

VADO Devia se aposentar. Trinta anos de basquete cansa qualquer uma.

NEUSA SUELI Eu nasci igual a qualquer uma. Limpinha. Há trinta anos atrás eu era um nenê.

VADO Não força a ideia, piranha velha. Você é a veterana das veteranas.

NEUSA SUELI Tenho só trinta anos.

VADO Coroa!

NEUSA SUELI Porco! Nojento! Você pensa que não manjei a tua jogada com o Veludo?

VADO Deixa de história. Vocês antigas veem malícia em tudo.

NEUSA SUELI Só sei que você me embrulhou o estômago.

VADO A vovó das putas todas é metida a família, é?

NEUSA SUELI Vovó das putas é a vaca que te pariu!

VADO Limpa essa boca quando falar da minha mãe. Se folgar comigo, te arrebento!

NEUSA SUELI Então não me torra a paciência.

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

NEUSA SUELI Para com isso! Chega de escutar mentira! Para com isso!

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

NEUSA SUELI E por que não se mandou de vez?

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

NEUSA SUELI E enquanto isso me tomava a grana.

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

NEUSA SUELI Teu negócio é veado. Vi hoje.

VADO Que é isso, coroa? Tá com ciúme do Veludo?

NEUSA SUELI Tenha vergonha nessa cara.

VADO Quem tem que ter vergonha é você, velhota. Não aguenta o repuxo, não tem como agarrar o homem, fica aí apavorada, até com medo de um veado de merda.

NEUSA SUELI Canalha!

VADO Estava sendo uma onda legal, você cortou com a tua rabugice. Você é coroa!

- NEUSA SUELI Não sou é de bacanal.
- VADO Puta que não gosta de bacanal é que está bem apagada.
- NEUSA SUELI Estou apagada é de canseira. Isso é que é. Não de velhice. De canseira. Sabe o que é uma noite de viração?
- VADO As meninas tiram de letra. É só abrir as pernas e faturar. Achem moleza. Agora, velha cansa à toa. Tem reumatismo. Tem que se esforçar pra agradar o freguês e outros babados. E ainda, pra não ficar jogada fora sozinha, tem que aturar o cafetão. Mas isso é igual na vida e nas casas de família. Os machos só aturam as coroas por interesse. Pra se divertir, a gente sempre tem uma garota enxutinha.
- NEUSA SUELI Eu tenho homem a hora que quero.
- VADO Por que me atura? Por quê? Eu sou chato pacas!
- NEUSA SUELI É mesmo. Ainda bem que reconhece.
- VADO Por que você me aguenta?
- NEUSA SUELI Porque... Porque...
- VADO Sou bom de cama?
- NEUSA SUELI É. É mesmo. As verdades a gente diz.
- VADO É. Isso é verdade. Só que faz um mês que você não sabe de mim. Mais de um mês.
- NEUSA SUELI É... é... E mesmo assim te dou a grana.
- VADO Uma grana micha. Muito micha.
- NEUSA SUELI Não é culpa minha. Você sabe que não é. A situação está uma broca pra todas. Esse novo delegado que entrou aí está

querendo fazer média. Toda hora passa o rapa. Até os tiras andam apavorados, não pegam caixinha, nem nada. Se os homens da lei estão com medo, os fregueses nem se fala. Mas deixa esse filho da puta desse delegado esquentar o lugar, fica tudo igual a antes. Daí, você vai ver se eu faturei alto outra vez ou não.

VADO Você é enganadora.

NEUSA SUELI Você anda por aí. É só perguntar pra qualquer uma. Elas te dizem como a barra anda pesada.

VADO Isso é desculpa de velha.

NEUSA SUELI Velha, não.

VADO Velha, sim. Todo mundo te acha um bagaço. Não viu o que o Veludo disse?

NEUSA SUELI O que foi?

VADO Te chamou de galinha velha.

NEUSA SUELI Despeito de bicha.

VADO Falou certo. Você está velha mesmo.

NEUSA SUELI Só porque você quer.

VADO É, né? Mostra os teus documentos.

Vado vai pegar a bolsa de Neusa Sueli, ela o impede.

NEUSA SUELI Tenho trinta anos.

VADO Deixa eu ver os papéis.

NEUSA SUELI Que onda besta!

VADO Deixa eu ver.

NEUSA SUELI Não torra a paciência!

VADO Está com medo?

NEUSA SUELI Medo, não. Acho besteira.

VADO Mentiu, agora não quer que eu prove a tua idade.

NEUSA SUELI Tenho trinta.

VADO No mínimo cinquenta anos.

NEUSA SUELI Fiz trinta no fim do ano passado.

VADO Deixa eu ver os documentos.

Vado tenta tirar a bolsa das mãos de Neusa Sueli.

Tá com medo de mostrar os documentos?

NEUSA SUELI Não gosto que mexam na minha bolsa.

Vado insiste em tirar a bolsa de Neusa Sueli, até que a bolsa se abre, deixando espalhar pelo chão todo o seu conteúdo.

VADO Tá bom, velha! Pode sossegar, não vou pegar seus documentos pra ver o que eu já sei. Você tem cinquenta anos e não adianta mentir.

Neusa Sueli está no chão, apanhando os objetos espalhados.

NEUSA SUELI Para com isso! Para! Por favor, para! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia

um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. Desgraçado, filho da puta. É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!

VADO É... é mesmo...

NEUSA SUELI É mesmo o quê?

VADO Você está uma velha podre.

NEUSA SUELI Nojento!

VADO Nada mais nojento que puta velha. Porra, como incomoda!

NEUSA SUELI Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! Eu estou gasta nesta putaria!

VADO Depois de cinquenta anos, qualquer uma se apaga.

NEUSA SUELI Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos!

VADO Mentirosa! Enganadora! Vadia velha! Mostra os teus documentos. Mostra! Não tem coragem? Já sabia. Mentiu

a idade, mas não engrupe ninguém. Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (*Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele.*) Olha! Olha! Olha!

NEUSA SUELI Por favor, Vado, para com isso!

VADO Olha! Olha bem! Vê! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI Vado, por favor, para com isso! Para com isso!

VADO Cinquenta anos! Velha nojenta! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI Chega! Chega, pelo amor de Deus!

VADO Olha, olha bem, velha! Cinquenta anos, no mínimo!

NEUSA SUELI Por piedade, Vado. Pelo amor de tua mãe!

VADO Cinquenta anos! Fim da picada! Toda ruim. Ainda com essa meleca na cara, maquilagem e tal, engrupe os trouxas. Mas sem essa droga, deve ter bem mais de cinquenta.

NEUSA SUELI Vado, chega! Por favor, chega!

VADO Olha bem! Olha bem! Velhota! Coroa! O Veludo tinha razão. Galinha velha! Vamos ver sem essa meleca quantos anos tem.

Vado tira o lençol da cama e o esfrega no rosto de Neusa Sueli.

NEUSA SUELI Não, Vado! Não! Por favor, não!

VADO Cem anos! Cem anos ou mais! Quanta ruga! Que cara amassada! Que bagaço!

NEUSA SUELI Para! Para com isso!

Vado pega o espelho e faz Neusa Sueli olhar-se nele.

- VADO Vê, puta, quanta ruga!
- NEUSA SUELI Chega! Chega! Chega! Não aguento mais. Chega!
- VADO Chega mesmo! Chega mesmo! Mesmo! Sou um cara boa pinta, não vou perder minha mocidade ao lado de um bagaço. Cadê a grana, sua vaca? Onde está a grana de hoje?
- NEUSA SUELI Vou te dar a grana. (*Pega o dinheiro na bolsa.*) Está aí todo o dinheiro que tenho. Pronto. É seu. Está contente?
- VADO Tá legal. Assim é que é. Agora, tchau mesmo!
- NEUSA SUELI Não, você não vai saindo assim, não. Não leva a minha grana? Não é meu cafetão?
- VADO Vê se me esquece, velhota!
- NEUSA SUELI Você não vai se arrancar!
- VADO E por que não?
- NEUSA SUELI Nós vamos trepar.
- VADO Tá caducando?
- NEUSA SUELI E vai ter que ser gostoso.
- VADO Por dinheiro nenhum.
- NEUSA SUELI Vai, sim, Vadinho, meu cafetão.
- VADO Sai dessa, velha.
- NEUSA SUELI Velha, feia, gasta, bagaço, lixo dos lixos, galinha, coroa, sou tudo isso. Mas você vai trepar comigo.
- VADO Essa, não.

Neusa Sueli fecha a porta do quarto e guarda a chave no seio.

NEUSA SUELI Viu? Já se tocou?

VADO Abre essa porta. Abre essa porta. Anda! É surda, desgraçada? Não escuta a gente mandar? Abre essa porta! É melhor pra você.

NEUSA SUELI É meu cafifa. Leva minha grana. Tem que me fazer gozar. Custe o que custar.

VADO Você está me baratinando.

NEUSA SUELI Pra você ver.

VADO Abre essa porta! Abre!

NEUSA SUELI Não adianta espernear.

VADO Você quer apanhar?

NEUSA SUELI Quero, sim. Me bate. Bate legal.

VADO Não vou me afobar. Vou tirar de letra. Puxo uma palha e te deixo aí na tara.

NEUSA SUELI Experimenta.

VADO *(deitando-se na cama)* Boa noite, velha!

Neusa Sueli pega a navalha.

NEUSA SUELI Vado, se você dormir, eu te capô, seu miserável!

VADO Que é isso? Tá louca?

NEUSA SUELI Estou. Estou louca de vontade de você. Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém.

VADO Mas que é isso, mulher?

NEUSA SUELI Pode escolher, seu filho da puta!

VADO Sai dessa dança, Sueli. Poxa, que negócio mais zoeira. Você embarca em todas. Poxa, por isso que eu às vezes me invoco com você. Qualquer sarrinho e você perde a esportiva. Que onda! Não sabe brincar? Estava tirando um barato de leve, você já apela, já faz drama. Não pode ser assim, não.

NEUSA SUELI Você não precisa gastar saliva comigo. É só trepar e pronto. Sou velha, mas quero te ter. Entendeu?

VADO E precisa de ferro pra quê? Vai me obrigar?

NEUSA SUELI Vou!

VADO Você é uma trouxa mesmo. Entra sempre em canoa furada. Me divirto sempre às suas custas. Quer dizer que grudou essa onda de velha? Porra, está na zona há um cacetão de tempo e não aprendeu nada? Que paspalha! Quer dizer que você me acha o rei dos otários? Devia te bolachar por essa. Mas deixa pra lá. Você já está queimada. Deixo barato. Não vou criar caso. Mas vê se te manca. Poxa, você acha que se eu te achasse coroa jogada-fora ia estar aqui esticando papo? Me mandava sem dizer nada. Dava um pinote sem tu nunca saber por quê. Assim que é.

NEUSA SUELI Então... então... por que toda essa bobageira?

VADO Sou Vadinho, cafifa escolado. Judio de mulher pra elas gamarem.

NEUSA SUELI Não precisa nada disso.

VADO Minha embaixada! Sabe como é. Escuta esse papo que é de verdade. Eu estava borocoxô. Não queria fazer a obrigação. Inventei a onda. Grudou. Azar teu.

NEUSA SUELI Mas faz um tempão que você não me procura.

- VADO Não faz tanto tempo assim. O que é bom deixa saudade. Isso que é.
- NEUSA SUELI É... é...
- VADO Agora, tem um porém! Se eu não estivesse a fim, não ia ter navalha que me obrigasse. Pode botar fé no que te digo. Eu sou um cara que só embarco por gosto.
- NEUSA SUELI Você sabe conversar.
- VADO Que nada! Sou é da firmeza. Meu defeito é brincar muito.
- NEUSA SUELI Eu estou na merda... Eu estou na merda...
- VADO Que papo careca é esse?
- NEUSA SUELI Você me arreou.
- VADO Não complica. Larga o ferro e está tudo legal.

Neusa Sueli deixa cair no chão a navalha que segurava.

Assim. Bonitinha. É gamada em mim, pra que fazer guerra?

Vado aproxima-se de Neusa Sueli, que está sentada na cama. Vado começa a acariciá-la, enquanto disfarçadamente retira a chave da porta que estava no seio de Neusa Sueli. Em poder da chave, ele se encaminha para a porta, abre-a e sai. Neusa Sueli, quando percebe que Vado saiu, corre até a porta e grita:

- NEUSA SUELI Vado!... Vado!... Você vai voltar?... Você vai voltar?...

Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.

fim



O ABAJUR LILÁS

PEÇA EM DOIS ATOS

Peça escrita em 1969, foi proibida pela
Censura em 1970 e liberada somente
em 1980.

Personagens

DILMA; GIRO; CÉLIA;
LENINHA; OSVALDO

PRIMEIRO ATO

Primeiro Quadro

Ao abrir o pano, Dilma acaba de fechar a porta de saída, como se se despedisse de alguém. Volta contando a grana com expressão de desânimo, senta-se na cama e fica olhando o vazio. Está bem apagada. De repente, a porta é aberta de supetão. Dilma leva um grande susto. Entra Giro.

GIRO (rindo) Puta susto que tu levou!

DILMA Por que tu não bate antes de entrar?

GIRO Queria te pegar no flagra.

DILMA Essa que é a tua?

GIRO Sabia que ia te encontrar aí sentada como uma vaca preta. Não quer mais nada. Estou na campana. Assim não dá pedal. Tu e a outra não querem porra nenhuma. Que merda! Que merda!

DILMA Não viu que o freguês se mandou agorinha?

GIRO Aqui, ói! Ele saiu há um cacetão de tempo.

DILMA Só porque tu quer.

GIRO Estou na paquera. Não sou trouxa. Se dou sopa, sou passado para trás. E vi bem quando o pinta se mandou.

DILMA Conversa! O freguês saiu neste minuto. Ainda nem me lavei.

GIRO Claro, fica aí sentada pensando, pensando, nem vê o tempo passar. Se tu fosse esperta, nem se lavava. Encarava um loque atrás do outro, de qualquer jeito.

DILMA Não sou porca.

GIRO Grande merda! Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é trocar o óleo. O resto que se dane. É só fazer ai, ai, ai, e deixar andar. Eles saem certos que agradaram. E é melhor pra ti. Vai por mim, que tu vai ver como chove na tua horta.

DILMA Ou na tua.

GIRO Na dos dois. A gente é sócio, porra!

DILMA Eu entro com o batente e tu pega a grana.

GIRO Queria eu poder fazer michê. Não ia dar moleza. Fazia uns vinte michês por dia. E de cara alegre.

DILMA Com a tua cara, tu ia morrer de fome.

GIRO Claro, estou velho. Mas, já tive meu tempo. Fui de fechar. Naquele tempo não tinha essas ondas de travesti. Era um nojo. Qualquer coisa era um escândalo. Mas, no Carnaval, só dava eu. Me badalava. E o que me salvou é que sempre tive juízo. Juntei um dinheirinho e montei esse mocó. Beleza acaba. Se eu não cuidasse de mim, hoje estava na rua da amargura. Por isso é que eu digo que tem que faturar enquanto pode. O que é bom dura pouco.

DILMA Vai falar isso pra mim?

GIRO Quem é que está sentada aí como pata-choca?

DILMA Já me virei paca hoje.

GIRO Eu estou contando. Tu entrou com homem aqui cinco vezes hoje à noite.

DILMA E os três da tarde não conta?

- GIRO E tu acha muito?
- DILMA E não é? Oito vezes. Não é mole.
- GIRO Isso não é nada.
- DILMA Quem está ardida é que sabe.
- GIRO Tu é cheia de luxo.
- DILMA Quem gosta de mim sou eu.
- GIRO E se lava com sabão de coco. Pensa que eu não sei?
- DILMA É o melhor.
- GIRO O mais barato.
- DILMA Desinfeta. Vale tanto quanto álcool.
- GIRO Sei que vale. Por isso que tu anda ardida à toa.
- DILMA À toa? Oito por dia!
- GIRO Pra panela larga, isso não quer dizer nada.
- DILMA Tu é muito engraçado, mas de mim tu está por fora.
- GIRO Esqueceu que hoje é sexta-feira?
- DILMA Grande merda!
- GIRO Sabe que dia é hoje?
- DILMA Sexta-feira.
- GIRO Dia doze.

DILMA Grande merda!

GIRO Grande merda! Grande merda! Aqui, ói! Toda puta sabe que na primeira sexta-feira depois do dia dez é que os cavalos de salário-mínimo vêm pras bocas a fim de tirar o atraso.

DILMA Já me virei o que podia.

GIRO Se tu fosse esperta, fazia uns doze michês.

DILMA E nunca mais fechava as pernas.

GIRO Depois, no meio do mês, tirava um dia de folga.

DILMA Por hoje chega. Fiz o que pude. E também, já é fim de noite. Não tem mais ninguém na rua.

GIRO (*indo até a janela*) Vem olhar. Olha quanto trouxa se batendo atrás do mulherio. Vem ver. A Célia deve estar esperando tu descer pra subir com freguês.

DILMA (*Vai até a janela.*) Cadê os pintas que tu viu?

GIRO Que é aquilo ali?

DILMA Não estou vendo ninguém com pinta de trouxa.

GIRO Tá bem, Dilma. Aquilo que está parado na porta do bar não é homem?

DILMA São os amigos das mulheres. Estão só na boca de espera. Eu é que não vou me chegar a cafetão.

GIRO Se eles estão esperando, é porque o mulherio ainda está se virando. E tu devia mesmo arranjar um cafifa. Assim ele fazia tu se virar até não poder mais.

DILMA Vê se eu sou besta de sustentar homem! Tenho um filho pra criar.

- GIRO Não parece.
- DILMA Mas pode crer que ele está bem cuidado.
- GIRO Isso é problema teu. Agora, pinica! Esse papo já ficou comprido demais. A Célia precisa subir com o freguês dela. Ela não pode ficar a noite inteira esperando que tu resolva se lavar.
- DILMA Se não fosse tu vir aqui encher o saco, eu já estava limpa e dormindo.
- GIRO Dormindo?
- DILMA É. Dormindo. Estou entregue às traças.
- GIRO E se a Célia chega com freguês? Que ia acontecer? Iam fazer bacanal? Aqui não quero batota. Nada que faça barulho. Depois os tiras vêm encher o saco.
- DILMA Que bacanal! A Célia está no bar enchendo a caveira de cachaça. Já parou por hoje.
- GIRO Que merda! Que merda! Tu e a Célia estão se escamando. Por isso que esse mocó não rende a metade do que devia render. Qualquer filho da puta com um apartamento desses faz uma bruta nota. O desgraçado aqui só pega as sobras. Que merda! Fico aqui no pinga-pinga de dar nojo. Só de conta de luz, pago uma grana sentida. Acho que as duas só trepam de luz acesa. E de água, nem se fala. Essa mania de se lavar toda hora dá no meu bolso. Mas, nada disso tinha importância, se as duas se virassem bem. Mas, que nada! Uma é mais folgada que a outra. Não sei o que as duas pensam. Acho que tu e a Célia pensam que esse mocó caiu do céu pra mim. Mas, aqui, ói! Dei duro. Trabalhei, trabalhei, trabalhei, pra conseguir essa droga. Agora ele tem que render. Que é que tu e a Célia pensam? Me diz. O que tu e ela pensam?
- DILMA Ela, não sei, nem quero saber.

GIRO Tá bem. Ela é ela. E tu, o que acha?

DILMA Sei lá.

GIRO Porra, que puta ideia de merda que tu faz das coisas! Sei lá, sei lá.

DILMA E sei lá mesmo. Eu faço o que posso.

GIRO Sentada na cama como uma panaca?

DILMA É. Oito piços num dia. Não tá bom?

GIRO Pra mim, não.

DILMA Então vai tu no meu lugar.

GIRO Nojenta! Filha da puta!

DILMA Ia ser um sarro do cacete tu fazendo a vida. Tu ia ganhar o que a Maria ganhou na horta: um pepino. Só que em tu ia ser na fuça pra tu criar jeito.

GIRO Vai gozando. Tu vai ver o xaveco que vou te aprontar. Pra tu e pra Célia.

DILMA Vai mandar me dar um couro?

GIRO Não sei. Na hora tu vê.

DILMA Se tu fizer graça, te apronto.

GIRO Otária! Eu tenho cobertura. Em mim, não pega nada. Tenho dinheiro, dinheiro. Bastante pra trombicar meio mundo. Se tu duvida, apronta o rolo. Apronta e deixa pra mim. Pego uma grana e arrumo tua cama. Mando te darem uma biaba e, se tu ciscar, vai em cana, boboca. Vai dizer que tu não sabe que a corda sempre arrebenta do lado mais fraco? Eu guardo tudo que eu ganho por essas e outras. Se for preciso, nem me afobo.

Mando botar pra quebrar. Ninguém vai me dar um devo. Muito menos tu e a tua amiga.

DILMA Que amiga? Quem tem amiga é greluda. E eu não sou dessas coisas.

GIRO Sei lá. Só sei que antes de alguém daqui querer fazer o salseiro, é melhor pensar bem. É só lembrar que eu tenho dinheiro pra comprar muita coisa.

Pausa. O ambiente fica tenso. Giro, depois de um tempo, se acalma e, pra aliviar a barra, fala em tom macio.

Eu não sou mau. Tu me conhece e sabe que não sou. Claro que eu quero beliscar uma grana. Sou igual a todo mundo. Só tu e a Célia é que não são do batente. Não sei por quê. Então eu falo mesmo. E é por bem que eu falo. Já passou pela tua moringa, se amanhã tu ou a tua amiga ficarem podres?

DILMA Vira essa boca pra lá.

GIRO Pra teu governo, vou te contar uma história.

DILMA Depois de oito trepadas, eu vou querer saber de histórias? Quero é me apagar.

GIRO Mas essa é bom tu escutar. Aconteceu nessa merda aqui mesmo. Uma manhã, eu vim limpar o mocó. Sabe o que encontrei dentro da merda da pia? (*Faz cara de nojo.*) Ai, nem quero lembrar que me dá nojo.

DILMA Então esquece.

GIRO Era um puta escarro. Que nojo, que nojo! (*Giro puxa um catarro do peito, vai cuspir na privada, dá descarga e volta.*) É assim que os filhos da puta que têm educação fazem, quando têm que escarrar. Não é na pia, como as porcas. Que coisa nojenta! Só queria saber quem foi que fez isso.

DILMA Eu não fui.

GIRO Quando aparece uma coisa errada nunca é ninguém. Mas eu não estou ligando. Se tu e a outra piranha não receberam educação quando eram pequenas, que culpa tenho eu?

DILMA Já falei que não fui eu.

GIRO Não sei quem foi. Mas estou falando pra teu bem e da tua amiga.

DILMA Amiga uma ova! Quem tem amiga é roçadeira. E eu já te disse que meu negócio é homem.

GIRO Tá bem, tá bem. O que quero dizer é que uma das duas aqui é porca, sem-vergonha, nojenta e tudo. Não sei quem é, nem me interessa. Só estou falando porque o escarro estava cheio de sangue.

Pausa. Dilma fica preocupada.

Entendeu o que eu falei? O escarro tinha sangue. Um monte de sangue. Sangue. Sangue às pampas.

DILMA Já escutei. Não sou surda.

GIRO Mas tu se mancou no que eu quis dizer? Uma das duas está entalhada.

DILMA Eu não sou.

GIRO Não sei.

DILMA Então fica sabendo.

GIRO Não te vi escarrar.

DILMA Quer ver?

GIRO Porca!

DILMA Então, fim de papo! A podre não sou eu.

GIRO O que eu sei é que tu tem uma tosse meio escamosa.

DILMA É de cigarro.

GIRO Tu é médica? Não. Que eu saiba, tu é puta. Se é de cigarro, ou de doença, quem sabe é o médico. Mas cada um que se cuide. Eu só estou falando pra tu se tocar que deve faturar. Essa que tem que ser a tua jogada. Faturar, faturar, faturar.

DILMA Faturar até o loló criar bico.

GIRO Claro. De todo jeito e de qualquer lado. Como as polacas.

DILMA Não sou descarada.

GIRO Por isso é que está na merda.

DILMA Quem está na merda? Eu? Não sei por quê. Oito michês por dia somam uma grana.

GIRO Que podia ser mais. Muito mais. É só não ficar fazendo dengo. Não ficar bancando a fresca. Aí, tu ia ver o que era uma mina no meio das pernas.

DILMA Só sei que me defendo.

GIRO Taí a mancada. Tu faz chiqué quando falo das polacas, mas elas descobriram o Brasil. Tudo quanto era puta devia entrar com uma graninha, faziam uma vaquinha e erguiam uma estátua pras polacas. Como as danadas entendiam das coisas! Eu fiquei vivo depois que conheci a Madame Bebete. A sacana se fingia de francesa. Os trouxas preferiam. Francesa estava na moda. Ela, que era viva, enganava. Mas, o que contava era na cama. Era de tudo. De tudo, como deve ser uma puta.

DILMA Uma puta nojenta e sem calça. Sou mulher da vida, mas tenho moral. Comigo é aqui. Se o freguês quiser outros babados, mando falar com tu mesmo, que é bicha.

GIRO Manda mesmo. Mas teu mal é esse. Se é puta, se dane. Seja puta até o fim. Que merda de moral é essa tua? Encara tudo com chiquê. Pra fazer mamãe e papai os homens fazem na cama deles. Pra isso eles têm esposa.

DILMA São todos uns sem-vergonha.

GIRO Agora tu vai cagar no prato que come? Graças a Deus que os homens dão os pulinhos deles. Se não, aí da gente que vive disso.

DILMA Tem montes de homens solteiros.

GIRO Esses, na maioria, acabam na mão.

DILMA Eu é que sei. Tenho filho pra criar. E com que boca ia beijar ele, se entrar na tua onda?

GIRO A água lava tudo.

DILMA Tu é nojento.

GIRO Eu, é? Mas quem escarra sangue não sou eu, que me cuido.

DILMA E sou eu? Tu acha que sou?

GIRO Só avisei que alguém aqui está tuberculosa.

DILMA Mas eu não sou! Não sou! Não sou! Tá bem? Tá bem que não sou eu?

GIRO Se não é tu, é a Célia.

DILMA Então fala com ela.

GIRO Tu, que é amiga dela, é que deve falar.

DILMA Já te disse que não tenho amiga nenhuma.

GIRO Mas tu dorme aí com ela.

DILMA Grande merda!

GIRO Ela pode te passar a doença.

DILMA A Célia também não tem nada.

GIRO Sei lá. Eu só estou falando porque vi sangue no escarro da pia. Quis te abrir o olho.

DILMA Não força a ideia. Tu quis é me atucanar, pensa que eu não sei? Tu fica nessa bronca de veado velho e, pra se vingar, pega no pé da gente. Vai ver que não tinha escarro nenhum nessa pia. E muito menos sangue. Tu é que inventa. Sei bem como tu é tihoso.

GIRO Eu inventei? É tudo mentira? Tá bom. Vai levando. Fica com marola na viração. Não pode isso, não pode aquilo, depois tem que beijar o filhinho. Mas vai levando tuberculose pra ele. Pra isso tu não liga!

DILMA Nojento!

GIRO Só quero dar um conselho.

DILMA Se conselho fosse bom, tu não dava, vendia. Muquinha como tu é, vai dar alguma coisa que preste? Logo tu! Um veado velho e escroto, que só pensa em dinheiro pra dar pra teus machos sem-vergonha.

GIRO Xinga, xinga! Só queria que Deus te castigasse e teu filho saísse um veadinho.

DILMA Vai agourar a puta que te pariu!

GIRO (*rindo*) Não precisa ficar bronqueada.

DILMA Vai te danar, vê se me esquece, vai dar pra quem te come, mas me deixa em paz.

GIRO Tu tem medo que teu filho sai bicha?

DILMA Prefiro ver ele morto.

GIRO Não sei por quê. Tem bicha nas melhores famílias. E que é que tem? Cada um faz o que quer, dá o que é seu. A terra vai comer mesmo.

DILMA Corta esse papo mais careca.

GIRO Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode sair bicha. (*Ri, nervoso.*) Tu tem nojo de veado, né? Tu deve ter nojo de mim. Eu sei. Tu me engole porque depende do meu mocó. Só por isso. Se tu pudesse, tu me expulsava daqui agora mesmo. Eu sei que tu, a Célia, os homens lá de baixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. Todo mundo. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim. Inveja. Tudo inveja. Morrem de inveja de mim. Sou puto, nojento e tudo mais. Mas não preciso de ninguém. Nem dou bola. Venho aqui como amigo. Estou só querendo levar um papo. Mas não posso. Tu tem inveja. Não se conforma de ter que ganhar teu pão numa cama que é minha. É como o garçom que se dobra com nojo pra apanhar a gorjeta que eu deixo. E os filhos das putas todos que vivem às custas das propinas que eu dou. Eu, mais ninguém. Eles têm bronca. Mas eu quero que tu, a Célia, todo mundo vá à merda. Eu juntei dinheiro. Tenho coisas. E todos aqui nesse prédio dependem de mim. Todos. Os que não acreditam é só se assanharem pra ver. Sou veado, mas não sou bunda-mole. Sei viver. Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. Tenho dinheiro e posso mais que todos aqui. E tu que abra o olho. Não vou esquecer que tu me chamou de veado nojento.

Pausa Longa. Célia começa a cantar fora de cena.

DILMA É a Célia.

GIRO Vem de fogo, pra variar.

DILMA Ela é alegre.

GIRO Bêbado, até eu.

DILMA Ela bebe com o dinheiro dela.

GIRO Toda noite. Depois, fica de ressaca no outro dia. Daí, não quer trepar. E é dinheiro a menos no meu bolso.

Entra Célia. Vê Giro no quarto e começa a rir.

Qual é a graça?

CÉLIA A tua cara de bicha velha é um sarro.

GIRO Nojenta!

CÉLIA Veadão, veadão, veadão!

GIRO Vamos acertar as contas.

CÉLIA Já ou agora?

GIRO Quanto tu fez?

CÉLIA Seis michês.

GIRO Tu não quer nada mesmo.

CÉLIA Deu pras pingas, tá bom.

GIRO Pra mim, não.

CÉLIA Tu acha pouco?

GIRO Acho.

CÉLIA Então vá à merda antes que eu me esqueça. Só tenho uma xoxota.

GIRO Bebe como uma vaca, depois não aguenta o repuxo. A Dilma fez oito. E tu, que tem a biela larga, seis.

CÉLIA Ela é ela.

GIRO E tu é tu.

CÉLIA Que puta bicha bidu!

Célia ri e tem ataque de tosse.

GIRO Tá podre! É ela! Bem que tu me disse, Dilma. É ela! Agora eu vi. Tá ruim dos peitos. Bem que tu me disse!

CÉLIA Que papo chibu é esse? Que tu disse, Dilma? Que porra de ruim dos peitos é essa?

DILMA Eu não disse nada. Essa bicha é que inventou uma história de catarro com sangue.

GIRO Inventei, vírgula! Eu vi. Vi com essas botucas que a terra vai comer. Um puta catarrão com sangue e tudo. Coisa de tuberculosa. Eu vi. Estava na pia.

CÉLIA Só se foi tu que cagou na pia.

GIRO Não sou porco.

CÉLIA É bundeiro, sem-vergonha, porco e tudo. É veado.

GIRO E tu é uma bêbada, tuberculosa e cheia de chato.

CÉLIA Só se peguei a carga de chato da tua mãe. Ela é que tinha muquirana, aquela roçadeira greluda.

GIRO Tu me paga, tu me paga! Vou te dar um couro, bêbada sacana!

Célia e Giro se atacam numa briga violenta.

DILMA Parem com essa merda! Isso não leva a porra nenhuma! Parem!

Giro e Célia se xingam muito. Giro leva vantagem e vai pondo a Célia pra fora de cena.

CÉLIA Tu me paga, veado escroto! Vai ter troco. Pode contar que tem. E pra tu também, Dilma. Eu acerto as contas contigo. Tu e essa bicha vão ver.

Célia vai embora xingando.

GIRO Cadela sem-vergonha! O que é teu tá guardado. Vou mandar te dar umas porradas. (*Volta-se pra Dilma.*) Ela me paga. Tu vai ver amanhã. Vou mandar descer o cacete nela.

DILMA É melhor deixar barato.

GIRO A vagabunda me machucou. Vou descontar.

DILMA Tu bateu nela.

GIRO E vou bater mais. Essa Célia é muito folgada.

DILMA Está bêbada.

GIRO Se não sabe beber, beba merda.

DILMA Amanhã ela fica de cabeça fresca, e fim.

GIRO Fim, uma porra! Ela que vá bagunçar o mocó da puta que a pariu. Se for preciso, eu chamo os homens. E tu também!

DILMA Livra a minha cara!

GIRO Eu te manjo. Tu é que apronta os rolos.

DILMA Que é que eu fiz?

GIRO Tu botou ela contra mim.

DILMA Que é isso? Eu não quero nem saber. Não me meto em fuxico. Tenho meu filho pra criar. Só estou aqui porque preciso.

GIRO Filho pra criar? Eu sei. Filho pra criar!

DILMA É isso mesmo. Tenho meu filho pra criar.

GIRO Bela merda tu e o teu filho.

DILMA Não se meta com minha criança.

GIRO Puta não devia ter filho.

DILMA Sou mulher igual a qualquer uma.

GIRO Só que não tem como cuidar da cria.

DILMA Ele está bem cuidado.

GIRO Onde? Onde ele está?

DILMA Está bem cuidado.

GIRO Tu acha? Tomara que esteja. Ele é tão bonitinho. Só que filho de puta nunca está bem. Ninguém cria e cuida como a mãe. E putana não pode ficar de olho em cima. Aí é broca. Os gorgotas se achegam e beliscam a criança.

DILMA Nojento! Meu filho ainda é nenê.

GIRO Então, é de pequeno que se torce o pepino.

DILMA Para com essa arenga, Giro! Para, pelo amor de Deus!

GIRO Só estou falando. Disso, eu entendo. Se eu não entender de veadagem, vou entender do quê? E filho de puta sempre vira veado. (Ri.)

DILMA Porco!

GIRO E o teu também vai ser. Só pra pagar tua língua.

DILMA (*emocionada*) Como tu é porco! Que é que tu ganha em me aporrinhar? Será que tu só sabe atucanar meio mundo? Já não chega a porra de vida que eu levo? Por que tu acha que eu me viro? Tu pensa que eu gosto dessa merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujós e tudo o que vem. E eu aí, só enfunando bufunfa. Não vou a lugar nenhum. Não gasto um puta de um tostão à toa. Só pra dar o que tem de melhor pro meu nenê. Pra dar uma vida de gente pra ele. Só por ele. Casa, comida, cuidados e tudo que só os bacanas têm. Os nenéns não têm culpa dessa putaria que é o mundo. E por isso, eu vou virar o jogo. E disso tu não duvida, tá?

GIRO Eu não duvido de nada. Só acho que tu devia faturar mais. Só isso.

DILMA Sei o que posso e o que não posso.

GIRO Ainda bem. (*pausa*) A Célia é que vai entrar bem. Nada como um dia atrás do outro. (*Giro vai sair, mas para na porta, vendo Dilma sentada.*) Tu não vai deitar? (*Pausa. Dilma nem se mexe.*) Tu que sabe. Quer ficar sentada a noite inteira, fica. (*pausa*) Mas amanhã tu vai estar cansada. (*pausa*) Bom, tu que sabe. O corpo é teu. (*pausa*) Vou apagar a luz. Pra que gastar luz à toa, né?

Giro apaga a luz e sai. O quarto fica na penumbra.

DILMA (*resmungando*) Filho da puta! Muquinha! Veado nojento! Teu dia chega. Chega, sim.

Dilma acende um cigarro. Retira da carteira um retrato, olha bem, beija e começa a chorar baixinho. Depois de um tempo, entra Célia. Vem cambaleando de bêbada. Cai, levanta-se, entra no banheiro. Se escuta o barulho de Célia vomitando. Depois ela volta, cai na cama e adormece. Dilma continua sentada. Luz fecha toda.

DILMA Porco!

Segundo Quadro

Luz acende. Célia está dormindo. Escuta-se descarga de privada e logo depois Dilma aparece, saindo do banheiro. Está só de combinação. Senta-se na banquetta da penteadeira e começa a se arrumar. Depois de um tempo, vai até a cama e sacode Célia.

DILMA Acorda, Célia. Já é tarde paca. Acorda, Célia. Tá na hora, acorda.

CÉLIA *(acordando)* Que horas são?

DILMA Quase três.

CÉLIA Porra!

DILMA Porra mesmo.

CÉLIA Três horas! E a bichona velha não piou por aqui?

DILMA Botou a fuça, te viu apagada e saiu de pinote. Acho que tá a fim de te aprontar uma gronga.

CÉLIA Filho da puta!

DILMA *(continuando a se arrumar)* Anda, Célia. Não dá sopa pra sorte.

CÉLIA Que puta ressaca!

DILMA Quem manda beber?

- CÉLIA É o jeito que tenho pra me escorar. Só de caco cheio aguento essa zorra. Parece que levei uma surra do cacete.
- DILMA Tu nem lembra que tomou umas biabas da bichona? Beber assim é pra se acabar.
- CÉLIA Eu fiz enxame? Só me lembro que a bichona estava azeda.
- DILMA Tu se pegou com ele pra valer.
- CÉLIA E como acabou?
- DILMA Tu se mandou pra rua.
- CÉLIA Que bosta! Devia ter cortado a bicha de gilete. Mas então é por isso que eu estou toda doída. O veadão deve ter me acertado bem. Mas tem troco. Tu vai ver.
- DILMA Só se tu der o troco com o rabo.
- CÉLIA Tu duvida?
- DILMA Ele tem as armas na mão. O mocó é dele. Se tu acerta ele, já viu. Ele te manda andar. E daí?
- CÉLIA Me viro.
- DILMA Como?
- CÉLIA Sei lá, porra! Eu não sou nenhuma jogada-fora. Me arranjo fácil.
- DILMA Tu que pensa. A bichona bota a boca no trombone e tu se entralha. Nenhuma cafetina te aceita. Elas ficam achando que tu é de criar caso. O que tu pensa? Essa raça maldita é toda combinada. Uma cafetina dá cobertura pra outra. E com essas e outras, a gente é que se entruta.
- CÉLIA Conversa! A gente sempre acaba arrumando a vida.

DILMA Mas, que adianta? Sair da mão do Giro pra cair noutra, dá na mesma. É melhor aturar essa bichona, a gente já conhece os macetes dele. É mais mole chuveirar. A gente ganha ele no papo.

CÉLIA O desgraçado só embarca quando quer.

DILMA O baralho é dele. Temos que tocar de leve. Agora, vê se te mexe. Eu já estou quase pronta. E tu tá ainda aí. O Giro tá com bronca tua. Vê se não folga. Se vira o mais que puder. Quando tu estiver com freguês, o puto não encosta. Até a noite, eu ajeito o resto. Te limpo a barra. Vai por mim.

CÉLIA Isso não dá pé.

DILMA Vai por mim, Célia. O Giro tá com sede tua.

CÉLIA Que se dane!

DILMA Que é? Agora tu gosta de apanhar?

CÉLIA Gosto porra nenhuma.

DILMA Então tira o cu da reta.

CÉLIA Que adianta? Se ele tá a fim de me pegar, pega mesmo. Pra ele fica barato. É o pau de mando.

DILMA Por isso que tu tem que fazer jogada.

CÉLIA Que jogada, porra nenhuma! Sei o que ele quer. Que eu vá pra rua, me vire, me vire, até ficar arrombada. Aí, eu fico no bagaço e a bicha, contente. Aqui, ói! Cansei de charla e de milonga. Vou endoidar a bichona.

DILMA Aí o cupincha dele te arreventa.

CÉLIA Pago pra ver.

DILMA Tu tá de bobeira.

CÉLIA Só porque tu quer.

DILMA Eu sei como a gente pode aterrar ele.

CÉLIA Com bate-caixa fiado? Eu é que sei como é.

DILMA Sentada aqui é que não vai ser.

CÉLIA Eu não estou perdendo tempo.

DILMA Ah, não?

CÉLIA Conversa puxa conversa.

DILMA Qual é a tua? (*pausa*) Se abre.

CÉLIA Tu tem uma grana enfurnada, não tem? Não adianta me engrupir. Eu sei que tu tem.

DILMA Tenho. Mas não é muito. E é pra cobrir meu filho.

CÉLIA Eu sei, eu sei, tu tem filho. É legal. Tá certo. Mas é por ele. Por ele, tu deve embarcar na minha.

DILMA Que tua?

CÉLIA Tu me empresta a grana. Eu compro uma draga. Sei quem vende a preço bom. Daí a gente vira a mesa. Fica tudo no taco.

DILMA Tu tá matusquela!

CÉLIA Tu tem medo? Se é isso, deixa pra mim. Faça a bicha com alegria. Antes do veado ciscar, dou-lhe um teco na lata. Mando o puto pro beleléu. É só tu entrar com a grana, o resto é meu.

DILMA Não quero nem saber. Tu tá doida de pedra.

CÉLIA É mole, pode crer.

DILMA Tu quer apagar a bicha?

CÉLIA Se for preciso. Antes, só quero endurecer. A bufunfa que ele pega da gente é demais. Não tá direito. Então, o negócio é a gente deixar certo. Cada vez que a bichona der uma folga, eu mando a carteira dela. Só ali na furqueta. Mas, se ela desconfiar e quiser espernear, eu encaro ela de berro na mão. Aí o papo é outro. A bicha tem que segurar as pontas.

DILMA Não é nada disso. Eu tenho meu filho pra criar, entendeu? Tu é tu mesmo. Tanto faz, como tanto fez. Mas essa porrice-louca não dá pra mim. Eu sou meu filho. Já pensou se eu entro numa gelada como é que ele fica? Pensa. O coitadinho não sabe de nada. Eu é que tenho que dar as dicas da vida pra ele. Sem mim, ele se dana. Pode até... pode até... Sei lá! Pode até virar um veado como esses Giros que andam por aí. Deus me livre! Eu não gosto nem de pensar. Não, não! Eu não gemi no parto pra largar cria solta nesse mundo de coisa ruim. Eu me dano. Me lasco. Me entralho. Mas faço do meu nenê um homem. Não um veado. Ele tem que ser bacana. Daí ele ocupa um lugar. E me ajuda. Aí, sim, a gente, eu e ele, mudamos o resultado do jogo. Já eu aguento a mão. É preciso. Meu nenê precisa. Mas eu vou dando os plás positivos. E dois é mais que um. Eu e ele vamos sair pra melhor. *(pausa)* Sem mim, o que ele faz?

CÉLIA Se vira, porra!

DILMA Como a gente?

CÉLIA É, como a gente.

DILMA Bela merda!

CÉLIA Fedida. Merda fedida. Fedida.

DILMA Eu sei. E não quero pro meu nenê nada disso.

- CÉLIA Mas se tu ficar se arreglando, não vai dar outra coisa. No papo, não vai mudar é nada. Tem que ser na congesta. De arma na frente. Se a gente ferra o puto, isso fica nosso. Tu vai poder dar o bem-bom pra tua cria. Vai. Vai mesmo. E aí é que é bacana.
- DILMA Tu pensa que é tudo no “toma lá, dá cá”. E o resto? E a cana? E os cupinchas da bicha? Tu acha que todo mundo vai se fechar em copas? Que eles vão largar um pesqueiro desses assim no mole? Que nada! Vai ter um puta escarcéu. E a gente fica no toco.
- CÉLIA Cupincha é cupincha. Eles estão com quem está no mando. Se a gente fica em cima, eles se bandeiam pro nosso lado.
- DILMA Falar é fácil.
- CÉLIA Tu não tem bronca da bichona?
- DILMA É só o que tenho.
- CÉLIA Então manda ver.
- DILMA Eu tenho meu filho pra criar.
- CÉLIA Por ele. Só por ele. Mete a cara.
- Pausa. Dilma pega um cigarro.*
- DILMA Quer fumar?
- CÉLIA Só quero guerrear a bicha.
- DILMA É melhor tu se vestir e se mandar pra rua. Eu já estou pronta e vou firme. Sei o que faço. Estou na putaria há mais tempo que tu.
- CÉLIA Tu é escolada paca.
- DILMA Sei de mim.

CÉLIA Malandra como tu é, e tá na merda.

DILMA Estou criando meu nenê. Depois tudo muda.

Pausa. Dilma dá uma tragada e tosse.

CÉLIA Puta tosse feia!

DILMA É do cigarro.

CÉLIA Por que tu não faz um exame? Não custa nada.

DILMA Por que tu não faz?

CÉLIA Tu que tá tossindo.

DILMA Tu já se olhou no espelho? Já viu como tá amarela? É melhor tu se cuidar.

CÉLIA Eu me cuido.

DILMA Só tou falando porque a bicha disse que viu um escarro com sangue aí na pia.

CÉLIA Se viu, só pode ser teu. Tua tosse não nega.

DILMA Se o catarro estava na pia, tá na cara que era teu. Tu que tem a mania de cagar fora do penico. Acha que isso enche o saco da bicha.

CÉLIA Eu, uma ova!

DILMA Se não foi tu, não sei quem foi.

CÉLIA Deve ter sido a vaca que te pariu.

DILMA Dobra a língua, cadela esporrenta!

CÉLIA A vaca que te pariu!

DILMA Que é? Vai querer me dar um tiro também?

CÉLIA Cala a boca, vadia sem-vergonha!

DILMA Não é essa a tua embaixada? Tu não queria apagar o Giro?

CÉLIA Grita bem alto. Se não pegar nada, vai lá e me engessa pra bicha. Tu é arreglada com ele. Vai lá. Conta. O putto fica contente e te dá colher de chá. Vai lá, anda. As caguetas é que têm vez com esse filho de uma morfética, esse veado nojento, porco, salafra, ladrão do meu suor...

A porta se abre. Entra Giro.

GIRO Escutei tudinho!

CÉLIA Só podia escutar. Vive com a bunda grudada atrás da porta.

GIRO As duas putas falando mal de mim. Que merda! Que merda! Que merda! Que é que as duas têm na moringa? Titica de galinha? Que é que tu quer, Célia? E tu, Dilma? Não sou legal? As duas não fazem o que querem? O que dá na telha? As duas não falam o que querem? A Célia estava aí me xingando, xingando e a outra vaca concordando com tudo. Que merda! Que merda! Que merda!

DILMA Livra a minha cara, Giro. Eu estava com boca de siri. Não me bota nessa.

GIRO Não adianta tirar a bunda da seringa. Sou bom, esse que é meu crepe. As duas montam. Porém um dia a casa cai. É só me pegarem de ovo virado. Ontem, a Célia aprontou um puta salseiro. Eu já esqueci. Deixei pra lá. Pronto, ela já quer criar outro caso. Eu deixo tudo no barato. Mas me acham chato, porque quero ver as duas faturando. Pra isso, eu falo mesmo, sou chato. Nesse ponto, sou mesmo. Mas também, se não falo, ninguém se mexe. Ficam o dia todo flanando. Que merda! Que merda! Que merda! Olha a hora que já é. Batente! Saindo agora, no fim do dia nem dez michês vai dar, contando os das duas. Queria ver se eu fosse um filho da puta. Vamos, vamos, gente!

CÉLIA Chega, porra! Tá de pilha nova ou de pacote? Tu fala paca.

GIRO Nem escuto. Se escuto, tenho que te mandar à merda. E não vou perder tempo com briga. Se veste, Célia. E tu que já tá pronta, pinica. A vida tá custando os olhos da cara. Anda, anda! A gente precisa beliscar uma graninha enquanto pode. Ninguém sabe o dia de amanhã. Eu vou lá em cima. Na volta, quero ver freguês aqui.

Giro sai.

CÉLIA Filho da puta! Enganador! Nojento! Merecia um teco na fuça. Me empresta a grana, Dilma. Me empresta, que eu acabo com a bicha.

DILMA Sai dessa dança escamosa! Tu viu que ele até te deu moleza. Acorda de uma vez e vai se virar.

CÉLIA Tu entra nas chaves dele. Tu é mesmo uma bosta. Também, tem que ter desconto. Não tem embalo. Nem pode ter. Com o cupim roendo a caixa de catarro, fica frouxa.

DILMA Tu que tá chué. Se não for do peito, é da cuca.

CÉLIA Vê se eu tou podre, vê! Topo qualquer parada. Tenho lenha pra queimar.

DILMA Claro. Não tem nada a perder. É sozinha e tá com um pé na cova. Tem que aprontar. Mas eu tenho um filho pra criar.

CÉLIA Trouxa! Trouxa! A bicha deve ter armado alguma treta medonha nas encolhas. Só por isso é que ele quebrou minha bronca. Mas eu atucano a vida do puto. Sente essa!

Célia agarra um abajur e joga no chão.

DILMA Pra que isso?

- CÉLIA Pra ver a bicha endoidar.
- DILMA Ela dá o troco pra nós.
- CÉLIA Eu sei.
- DILMA Essa que é a tua?
- CÉLIA Pra tu ver.
- DILMA Ele vai me entralhar. E eu não tenho nada com as tuas presepadas.
- CÉLIA Se dane!
- DILMA Mas tu quer me encaveirar?
- CÉLIA Bidu que tu é.
- DILMA Que tu ganha com isso?
- CÉLIA Só assim tu toma uma decisão.
- DILMA Mas eu tou noutra. Tenho filho pra criar.
- CÉLIA Problema teu. Se a bicha te apertar, tu tem que escolher: ou me entrega, ou me empresta a grana.
- DILMA Vá pra puta que te pariu! Não sou cagueta. Mas também não te empresto grana nenhuma.
- CÉLIA Então vai levar carga dos dois lados.
- DILMA Não dá pra falar com porra-louca. (*Pausa. Dilma vai sair, para na porta.*) Abre o olho, Célia. Vê o que tu vai fazer.
- CÉLIA Tu tá podre. Vai se virar e trata de se calçar.

Dilma sai.

CÉLIA Essa Dilma é uma merda.

Célia acaba de se vestir rapidamente e sai.

Terceiro Quadro

Luz acende. Entra Giro acompanhado de Leninha, que vem com uma mala na mão.

GIRO É aqui. Tudo limpo e os cambaus. Como te falei. Pra tu ver que não sou de mentir. Nunca nenhum freguês reclamou de nada. Não é como alguns mocós que têm por aí, que são uma imundície.

Leninha avança pro meio do quarto e faz cara de nojo.

Que é? Do que tu não gostou?

LENINHA Dessa puta bagunça!

GIRO Que bagunça?

LENINHA Olha aí. Essa droga quebrada no chão.

GIRO *(vendo o abajur)* Que é isso?

LENINHA Eu é que vou saber? Cheguei nesta bosta agora.

GIRO É o abajur quebrado.

LENINHA Se vem um freguês e flagra a bagunça, pega mal.

GIRO Deve ter quebrado.

LENINHA Tá na cara, né, malandro? Se tivesse inteiro, não tava quebrado.

- GIRO Quer dizer, quebrou agora. Ou quebraram. Essa porra não ia quebrar sozinha.
- LENINHA Vai ver que foi o gato.
- GIRO Aqui não tem gato. Odeio bicho.
- LENINHA Por isso que Deus te castigou e fez tu nascer bicha. (Ri.)
- GIRO Foi uma das duas putas que quebrou. Que merda! Que merda! Isso é prejuízo. Mas que se dane! Não compro outro. Assim elas aprendem. Vão ter que trepar no escuro. Bem feito!
- LENINHA Tem freguês que prefere de luz acesa.
- GIRO E eu com isso?
- LENINHA A luz de cima fica acesa e gasta mais.
- GIRO (*rindo*) Aqui, ói! Aquelas duas vão deschavar. Elas vão ter vergonha de balançar as pelancas na cara do trouxa. (Ri.) Com abajur, ainda engana. Mas, ói! Elas não querem luz acesa. (Ri.) Já estão no bagaço. (Ri.) Têm que se enrustir. (Ri.) Há males que vêm pra bem.
- LENINHA E eu?
- GIRO Tu, o quê?
- LENINHA Não tenho nada com isso.
- GIRO Tu vai no claro. Tu pode. Tu é nova. Tu, eu não ligo que vá de luz acesa. Só quero te ver malhando.
- LENINHA Papo furado, esse teu. Eu não vou dispensar o abajur. Não é por nada. É que eu gosto de ler.
- GIRO De ler? Ler?

LENINHA É. Ler, porra! Que é que tem? Cada louco com sua mania. Tu gosta de bundar. Eu, de ler.

GIRO Mas, ler?

LENINHA É. *Grande Hotel, Capricho*, essas porras. Manja? Sou vidrada.

GIRO Mas isso é atraso de vida.

LENINHA Que posso fazer? Sou tarada.

GIRO Mas vai ler de luz acesa?

LENINHA Que tu acha? Dá pra ler no escuro?

GIRO Nunca vi. Que mania besta essa tua.

LENINHA Porém precisa de abajur. Se não, tu já viu os bodes que vai dar. As duas piranhas querendo puxar o ronco e eu aí, querendo ler. No apaga a luz, acende a luz, o caldo entorna.

GIRO Mas elas quebraram o abajur. Não vou comprar outro. Não vou gastar grana nenhuma. Meu dinheirinho não cai do céu.

LENINHA Mas tu disse que aqui era tudo legal. Tu não disse? Era grupo teu. Já vi com quem vou lidar. Com um enrolador. Prometeu de araque.

GIRO Sou positivo. Eu disse que tinha. E tinha. Só que quebraram o...

LENINHA E não tem.

GIRO Deixa eu acabar de falar.

LENINHA É que tu fala comprido. Me cansa.

GIRO Só quero dizer que se eu disse que tinha e não tem, eu boto outro, tá?

LENINHA Se vai comprar um novo, não precisa enxame. Compra e fim. E só pra te dar uma folga, me dá a grana que eu compro um bacaninha. Se deixo pra ti, tu me aparece com algum escroto de dar nojo.

GIRO Tu já chega querendo me levar no bico.

LENINHA Quero nada. Te trago a nota. Só quero é dar um capricho nessa porcaria.

GIRO Vou te dar uma colher de chá. Mas só quero ver o que tu vai render. E pro seu governo, eu estou te achando muito invocada.

LENINHA Eu sou assim.

GIRO Acho melhor mudar.

LENINHA Não mudo, não adianta.

GIRO Pior pra ti. Eu sou bom pras minhas meninas. Deixo elas à vontade. Elas têm tudo que querem comigo. Às vezes sou chato. Elas que dizem. Mas falo pro bem delas. Quero que elas se virem o quanto podem, antes que a fonte seque. E elas são loucas pra encostar o corpo. E quando ficam na sombra, eu pego no pé delas. Aí, sou chato mesmo. Mas, só aí. No resto, sou bom. Bom mesmo. Todas as putas que já se viraram em mocó meu não se acostumam com outra cafetina. Elas mesmo dizem. Saem e logo querem voltar. Trouxa igual a mim não existe. Se uma menina tem um nó na tripa, ou outra coisa qualquer, eu logo corro, vou fazer um chá, não abandono. Eu sou assim. Que posso fazer? Mas, quando me aprontam, eu me vingou. Por isso, acho bom tu saber com quem tá lidando.

LENINHA Vou saber. Quando as piranhas chegarem, elas dão tua ficha. Só que dão. Correndinho.

GIRO Mas não é bom tu ir atrás delas. Elas têm uma língua desse tamanho. Vão me pichar.

Leninha ri.

GIRO Qual é a graça?

LENINHA Nenhuma.

GIRO Então, do que tu riu?

LENINHA De nada, porra. Ri por rir.

GIRO Mas ninguém ri à toa.

LENINHA Eu rio. Às vezes.

GIRO Tu deve ser matusquela.

LENINHA Deixa pra lá. Tu não falou que deixa cada uma na sua zoeira? Falou, não falou? Então, pronto.

GIRO Tá bem, tá bem. Só que...

LENINHA Não estou vendo minha cama. Onde eu vou dormir?

GIRO Eu boto uma cama de solteiro aqui. Tu dorme nela. Pra se virar, tu usa essa.

LENINHA Tu troca lençol toda vez que sai freguês?

GIRO Não matei meu pai a soco. Troco uma vez por semana e olhe lá. Sabe quanto está a dúzia de roupa pra lavar? Uma fortuna.

LENINHA *(olhando o lençol da cama)* Que nojo! Tá encardido paca. Precisa trocar pelo menos todo dia!

GIRO Desse jeito, onde vou parar?

LENINHA Sei lá! Só sei que agora vão ser três a se embrulhar nesse lixo. Tu vai faturar às baldas. Pode bem deixar de ser muquinha e trocar o lençol todo dia.

- GIRO Vá lá. Mas só quero ver se tu rende.
- LENINHA *(vendo as fronhas do travesseiro)* As fronhas também. Olha que nojo! Algum loque de moringa cheia de brilhantina deitou aqui e emporcalhou tudo. Troca isso, troca.
- GIRO Tá bem, tá bem. Tudo pra te agradar. Só quero ver o troco.
- LENINHA Quando tu vai buscar minha cama?
- GIRO Pra se virar, já dá. Até de noite, eu ajeito tudo.
- LENINHA Hoje não vou pegar no batente. No primeiro dia, só arrumo minhas coisas. E depois, vou sair pra comprar o abajur. Por isso, é bom tu trazer minha cama logo.
- GIRO Quem tu pensa que é? Tu pensa que me dá ordens? Quem manda aqui sou eu. Sou o dono dessa merda. Gramei muito pra ter isso aqui. E sou eu que mando. Trago a cama quando achar que devo. Pensa que eu vou pôr mulher aqui pra mandar? Eu sei o que faço. E se tu falar muito, não vai ter abajur nenhum.
- LENINHA Tá. Vai ser como tu quer.
- GIRO Assim que tem que ser. Se tu falar sempre assim, tu tem tudo comigo.
- LENINHA Dá o dinheiro, que eu vou comprar o abajur. Enquanto isso, tu traz a cama pra cá. Quando eu voltar, arrumo tudo. Tá bem assim?
- GIRO Tá. Vai comprar o maldito abajur que aquelas duas vacas quebraram. *(Dá o dinheiro.)* Traz a nota. Não que desconfie de ti. Longe de mim julgar mal as pessoas. Mas é que tomo nota de tudo que sai.
- LENINHA Isso vai te fundir a cuca. É melhor ir a olho. Pra que queimar a mufa? Tudo é teu.

GIRO Mas se não tomo nota, nunca sei quanto tá indo.

LENINHA Já vou. Não esquece que na volta quero a cama aqui.

GIRO Só se o Osvaldo chegar. Ele que faz a parte da força.

LENINHA Que Osvaldo é esse?

GIRO (*com dengo*) Um homem. Ele me ajuda. Faz a parte pesada. Arrasta móvel e... às vezes...

LENINHA Te dá umas garibadas?

GIRO Que nada!

LENINHA Diz pra mim. Ele é teu gorgota?

GIRO Não. É uma pena. Ele é bem bonito. Mas não quer saber. Nem de homem, nem de mulher.

LENINHA É brocha.

GIRO Uma pena, uma pena. Mas me ajuda bem. Às vezes, o mulherio fica muito assanhado e eu mando ele botar elas na linha. Ele gosta de bater. Ele é mau. Se uma puta cai nas mãos dele, sofre paca. Ele não tem dó. É forte e mau. Um tesão.

LENINHA Mas é brocha. Bem feito!

GIRO Deus te livre dele ter que te pegar.

LENINHA Vai fazendo ele empurrar cama pra lá e pra cá. Pra mim, ele só serve pra isso.

GIRO As duas que estão aqui vão saber quem é o Osvaldo. Quebraram o abajur e até agora não me apareceram com freguês. A gente está aqui esse tempo todo e neca das duas. Tudo isso é grana que eu estou perdendo. O Osvaldo vai ter serviço.

LENINHA Cansei do teu papo. Vou buscar o abajur. Tchau!

Leninha sai.

GIRO Nojentinha, nojentinha! Que merda! Que merda! Que merda! Será que não acerto? Só vem pra cá puta tihosa. É praga. Preciso chamar um padre pra benzer essa droga.

Batem na porta devagar, Giro fica mais bicha que nunca.

Entra, entra, meu bem. (*Entra Dilma com um freguês.*) Já saio já, querida. Estou só acabando de limpar o quarto.

Giro dá uma arrumada na cama com bastante frescura. Dilma olha com pouco caso. O freguês fica meio envergonhado.

Pronto! Pronto! Pronto! Prontinho, querida! Tá tudo lindo. Tchau. Ah, ia esquecendo. Deixa eu fechar a janela pro pessoal da frente não ficar xeretando o amor de vocês.

Giro, com bastante frescura, vai até a boca de cena e puxa a cortina.

SEGUNDO ATO

Quarto Quadro

Ao abrir o pano, as três mulheres estão sentadas. Giro anda nervosamente de um lado pra outro. Osvaldo está parado junto à porta.

GIRO É assim que vai ser. Quem não quiser, que se dane! Vai ser assim e pronto. Qualquer filho da puta sabe que três rendem mais que duas. Eu falei, falei, falei, cansei de falar. Que merda! Que merda! Que merda! Ninguém me escutou. Se eu tivesse batido caixa com a parede, era a mesma coisa. Falei à toa. Agora não adianta chiar. A Leninha já tá aí. A culpa é de quem preferia ficar coçando a babaca em vez de ir se virar. Não tenho culpa. Tenho culpa, Osvaldo?

OSVALDO Não.

GIRO Claro que não. Eu não matei meu pai a soco. Não sustento burro a pão-de-ló. E preciso ganhar uma graninha enquanto posso. Já não sou novo. E não era só por mim que eu falava. A Dilma é uma que precisa. Otária como ela só, tem um filho pra criar. Trouxa! Em vez de se virar, se virar, se virar, fica entrando nas marolas da Célia. Qualquer coisinha, já pifa. Ai, ai, estou cansada. Que merda! Que merda! Que merda! Queria eu ter uma cona. Era um michê atrás do outro. Mas é sempre assim. Deus dá pão pra quem não tem dente. Eu, com uma xota, ficava rico. Que merda! Que merda! Que merda! A Célia só sabe reclamar. Na hora de pegar homem, só se escama. Mas eu quero que se danem! Ou dão duro, ou acabam mal. Vão ser três. Três é mais que dois.

CÉLIA A gente vai ficar amontoada aqui dentro.

GIRO E eu com isso? Preciso adiantar meu lado.

CÉLIA Com o couro da gente.

- GIRO Não me danei a vida toda pra abrir um asilo de puta. Este mocó custou o suor da minha cara. Agora, tem que render. E quem não estiver contente, pode se arrancar.
- CÉLIA Eu vou de pinote. Quero que tu enfie essa droga no rabo.
- GIRO Vai, vai, vai! Depois tu vai ver como dói uma saudade.
- CÉLIA Tu pensa que aqui é um céu?
- GIRO Pode não ser. Mas as outras cafetinas não fazem pelas meninas nem a metade do que eu faço. Tu lembra, Dilma, aquela vez que tu estava com cólica? Lembra? Que tu tava aí rolando e gemendo de cólica? Eu levantei da minha cama e fui te fazer um chá. Lembra? Diz, diz, diz! Não te fiz um chá?
- DILMA Fez.
- CÉLIA Grande merda!
- GIRO Grande merda, não. Fiz. Queria ver qual a dona de puteiro que faz isso pelas suas meninas. Com elas é na lenha. Se uma piranha estiver com cólica, se dane. Não se mexem. Eu, não. Levantei da cama e atendi a Dilma. Não foi, Dilma?
- DILMA Foi.
- GIRO E nem conto o frio que estava fazendo. Deixei a cama quentinha e fiz um chá pra ela. A Leninha não vai pensar que estou alegando. Fiz de coração. A Dilma sabe. Só falo pra refrescar a cuca dessa mal-agradecida. Ela vai ver o que é duro. Lá fora não tem Giro.
- CÉLIA Não embroma a menina. Tu cobrou o chá. Pensa que eu não sei? Tu cobrou.
- GIRO E tu queria o quê? Que eu gastasse meu dinheiro? Aqui, ói! Já fiz muito de levantar pra atender ela. Tu, que é puta como ela, nem se mexeu.

CÉLIA Nem vi ela gemer.

GIRO Claro, estava bêbada como uma vaca. Mas, esquece! Não vou falar à toa. Tu é tihosa. Vai embora. Vai se danar por aí.

CÉLIA E já vou tarde.

GIRO Só que antes paga o que me deve.

CÉLIA Eu te devo porra nenhuma.

GIRO E o abajur que tu quebrou?

Célia e Dilma se olham.

CÉLIA Que abajur?

GIRO O lilás. Que tu quebrou.

CÉLIA Eu, não.

GIRO Então foi a Dilma.

DILMA Eu não quebrei nada.

CÉLIA Que é isso aí?

Aponta o abajur novo.

GIRO É um abajur novo. Que tive que comprar.

CÉLIA Mas eu não tenho nada com isso.

DILMA Nem eu.

LENINHA E eu, menos ainda. Quando cheguei, a droga já estava toda quebrada. Só vi os cacos.

- DILMA Isso são coisas que acontecem. Vai ver que quebrou sozinho.
- GIRO Tá bem, Dilma. O abajur se suicidou. Se jogou do criado-mudo no chão. Tu quer que eu engula isso? Aqui, ói! Aqui, ói! Eu manjo as coisas. A Célia chegou de fogo e caiu em cima dele. Tá aí a história.
- CÉLIA Já te disse que não quebrei nada.
- GIRO Então só pode ser a Dilma.
- DILMA Tu tá cismado.
- GIRO É sempre assim. Quando aparece coisa errada, não é ninguém. Foi a mesma coisa com o escarro cheio de sangue que apareceu na pia.
- DILMA Isso foi tu que inventou.
- GIRO A tua tosse escrota também é invenção minha?
- DILMA Essa tosse é do cigarro.
- GIRO Que seja. Não vou me meter na tua vida. Mas tu que não se cuide, pra ver. Fica com tanto luxo com o teu filho e acaba levando tuberculose pra ele.
- DILMA Vira essa boca pra lá!
- GIRO Não estou agourando. Só estou te abrindo os olhos. Se não quer me escutar, não é da minha conta. O que é da minha conta eu sei cuidar. O abajur, eu vou descontar. Um de ti, outro da Célia.
- CÉLIA Vai descontar dois abajur?
- GIRO Claro. Não sei quem foi. Desconto um de cada.
- DILMA Tu não pode fazer isso. Eu não quebrei nada. Tu vai descontar uma grana que eu preciso. Tenho o meu filho pra sustentar.

Não posso ficar gastando dinheiro à toa. Eu não quebrei essa droga. Não vou pagar pelo que não fiz.

GIRO Então, quem foi?

DILMA Só sei que eu não fui.

GIRO Mas eu não sei se foi tu ou não.

DILMA Tu não pode me descontar.

GIRO Posso, sim.

DILMA Isso é sacanagem.

GIRO Diz quem foi.

DILMA Mas eu não sei. Vou dizer o quê?

GIRO Então desconto.

DILMA Não pode! Não pode! Não pode, Giro!

GIRO Posso. Posso, sim. Não posso, Osvaldo?

OSVALDO Pode e deve descontar.

GIRO Então posso. (*pausa*) A não ser que tu entregue o serviço.

DILMA Não sou cagueta.

GIRO Crepe teu.

CÉLIA Porco nojento! Tu há de morrer com câncer na bunda, filho da puta nojento!

GIRO Osvaldo, essa vaca tá folgando comigo.

OSVALDO Se acanha, piranha. Se acanha, ou te dou um cacete.

GIRO Calma, Osvaldo! Calma! Calma! Por favor, Osvaldo!

Pausa longa.

Eu não quero ser duro. Mas, que posso fazer? Ninguém quer entrar na minha. Eu sou legal. Falei pra Leninha que gosto das duas. Badalei. Pergunta pra Leninha se estou mentindo. Fiz o cartaz das duas. Eu não sou de encaveirar ninguém. Mas eu gosto de tudo no lugar. Se me aprontou, me bronqueio. Claro que o abajur quebrado me doe. Mas, eu me aguento. Me pagam e pronto. Não preciso nem saber quem foi. Desconto das duas. Dois abajures. Assim até ganho um pouquinho. Pra pagar a aporrinhação.

DILMA Que fominha que tu é! Vai me descontar e eu não tenho nada a ver com isso.

GIRO Então me diz quem foi.

DILMA Pelo amor de Deus! Eu não sei!

GIRO Tu sabe, Célia?

CÉLIA Não. Mas, se soubesse, não dedava. Se tem uma coisa que me dá nojo, é cagueta. Tenho mais nojo de cagueta do que de veado.

GIRO Tá vendo? Não foi ninguém. Desconto das duas.

DILMA Vai tirar o pão do meu filho.

GIRO Olha, Dilma, pra tu não dizer que sou sacanageiro, tu descobre quem foi e me diz. Daí, pronto, não desconto mais. Eu sei que quem fez isso fez sem querer. Mas eu tenho que saber. Se não, aparece mais coisa quebrada. O Osvaldo queria saber na marra. Não era, Osvaldo?

OSVALDO Eu queria apertar as piranhas. Daí elas se abriam.

GIRO Eu não deixei o Osvaldo fazer nenhuma maldade. Mas, esqueçam. Temos um dia inteiro pra viração. Vamos, Osvaldo. As meninas querem se arrumar.

LENINHA E o lençol?

GIRO Que tem?

LENINHA Tu não vai trocar?

GIRO Esse tá limpo.

LENINHA Não vem com onda. Tu prometeu que trocava todo dia.

GIRO Tu é muito cheia de luxo.

LENINHA Gosto de limpeza.

GIRO Frescura.

LENINHA Não é tu que vai deitar aí.

GIRO Mas o que é que tem esse lençol?

LENINHA Quero um limpo. E tem mais uma coisa. Por que tu não me falou desse escarro com sangue que tu viu? Se tu me fala, não venho pra cá. Não quero ficar com gente podre no quarto.

GIRO Ah, esquece isso. O importante é que tu fature. Se tu ganha bem, tu pode até morar em hotel. Se vira. É a tua saída.

LENINHA Eu sei o que tenho que fazer. Mas e o lençol?

GIRO Amanhã eu troco. Se tu se virar bem hoje.

LENINHA Essa que é a tua?

- GIRO Preciso ver se tu vai me dar lucro. De repente tu não faz nem pra pagar a lavadeira. Vai pra rua e mostra quem tu é.
- LENINHA Hoje não vou me virar.
- GIRO Que te deu na cachola?
- LENINHA Não é na cachola. É na tabaca.
- GIRO Tá doente?
- LENINHA Tou de pacote.
- GIRO Eu troco o lençol. Osvaldo, apanha outro lençol. (*Osvaldo sai.*) Agora tu vai se virar, né?
- LENINHA Agora vou.
- Giro sai.*
- CÉLIA Filho da puta nojento!
- DILMA Tá vendo o que tu me arrumou?
- CÉLIA Se vai ficar chiando, é melhor ir lá e me entregar.
- DILMA Não sou cagueta.
- CÉLIA Então cala o bico.
- DILMA Tu não tinha nada que quebrar a porra do abajur.
- CÉLIA Conta pra ela, conta! Depois ela vai contar pra bichona.
- LENINHA Não sou de dar engessada.
- CÉLIA Não te conheço.

LENINHA Nem eu a ti.

CÉLIA De uma coisa tu pode ter certeza, não sou arreglada com a bicha.

LENINHA E tu acha que eu sou?

CÉLIA Não sei.

LENINHA Então se fecha em copas. A única coisa que eu quero saber é quem tá escarrando sangue, quem é a podre.

CÉLIA Ela aí.

DILMA Vá à merda! Se tem alguém podre aqui, é tu mesmo. Vê a cor dela. Olhe como ela é amarela.

CÉLIA Quem tosse é tu.

LENINHA Bom, eu não quero ver ninguém na minha cama. Vou comprar álcool e creolina. Cada vez que tiver que usar uma porra daqui, desinfeto tudo. Sei lá quem está bichada. Vai ver que é as duas.

CÉLIA Tu é folgada paca.

DILMA Bem faz ela de se cuidar.

LENINHA Claro. As duas já devem ter mil doenças.

CÉLIA Trabalhar aqui não vai dar pé.

LENINHA Eu só quero sossego. Faço uns michês, ganho o tutu do rango e só. Nem me afobo. Já vi que posso chuveirar a bicha em qualquer jogada. Ela só tem bafo de boca. É trouxa. E só podia ser. Veado velho não bate bem, não sabe de nada.

DILMA Tu sabe tudo.

LENINHA Alguma coisinha eu sei. O bastante pra tirar de letra os panacas.

- CÉLIA Que tu tá fazendo na zona?
- LENINHA Me defendendo.
- CÉLIA Se tu é sabida, tu devia estar na maré mansa.
- LENINHA E não tou? Entrei nessa porque quis. É mole. Uns dois michês é mais que um mês de trampo legal. E aqui não tem deschavo. Aguentar essa bicha é sopa. Duro é ser babá de filho dos outros pra ganhar uma merda. E o que é pior é que a gente trabalha, trabalha e todo mundo acha que a gente é puta. Então, a ordem é ser puta mesmo. Mas devagar. Sem perereco. Quás-quás-quás não dá camisa a ninguém.
- DILMA Tu nunca quis casar, ter filho?
- LENINHA Tenho nojo de homem. São uns bostas. Eu quero é nada. Não ter satisfação a dar a ninguém. Tá? É isso que quero.
- DILMA Chega num tempo que tu funde a cuca. A gente tem que ter um troço pra se agarrar. Eu sei. Se eu não tivesse meu filho, já tinha feito um monte de besteiras. Eu era desse jeito antes de ter ele. Acho que até já tinha me matado. Só aguento a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que eu encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí, eu vou poder ser gente. Ter gente por mim.
- LENINHA Bela merda! Tudo é grupo. As coisas que tu devia fazer tu não faz. E engana que é por causa do teu filho. Eu não entro. Tu não faz porque não é de fazer. Quem tem cu tem medo. E tu dá a desculpa do filho. Mas vai botar ele na merda.
- CÉLIA Gostei. É isso mesmo, Leninha. Essa trouxa é assim mesmo. Eu tou a fim de estarrar a bicha. Só que preciso de uma draga. Essa aí tem a grana e não entra na minha. Era só me emprestar. Eu comprava a arma e rendia a bicha. Apagava a desgraçada. Essa porra desse mocó ficava nosso. Ela não topa. Tu topa?
- LENINHA Neca! Meu negócio é outro. Não quero nada com nada. Não quero ser dona de mocó nenhum. E nem me fale nesses lances.

- CÉLIA Por quê? Tu é de entregar?
- LENINHA Não. Tenho nojo de cagueta. Só quero que cada um trate de si. A vida de ninguém me interessa.
- DILMA Tu vai se estourar.
- LENINHA Que nada!
- DILMA A gente tem que ser junta. Uma batota só.
- CÉLIA Mas pra apagar a bicha.
- DILMA Não. Pra juntar grana e comprar um mocó. Sem cafetina, sem dono, sem mumunha. A gente trabalhando pra gente.
- CÉLIA Nessa a gente vai levar a vida toda. É mais fácil não conseguir nada. Agora, a gente pode apagar a bicha e tomar isso pra nós.
- DILMA Porra, tu não tem jeito. Com tua cabreiragem, tu já me entrutou. Já vou ter que pagar o abajur. E tu não tá contente. Não quero saber de congesta. Tenho meu filho.
- CÉLIA E vai deixar a bicha te chutar?
- DILMA Que posso fazer?
- CÉLIA Vamos encarar o puto.
- DILMA Se essa encrenca adiantasse. Mas vai ser pior pra nós.
- CÉLIA Vai, sim. A bicha vai pular mais. Ela agora se tocou que é mole. Vai engrossar.
- DILMA Então é bom a gente maneirar.
- LENINHA No papo se banha a bicha. Não viu como eu fiz ela comprar abajur novo, trocar lençol e tudo? E só na leve. Se ela aperta a

gente, diz que tá de pacote. As três. A bicha vê que não vai ter grana e se arregla. Aposto.

CÉLIA Não é nada disso. É isso! (*Célia agarra um objeto qualquer e atira no chão.*)

DILMA Por que tu quebrou essa merda? Eu que vou ter que pagar. Já não chegava o abajur?

CÉLIA Me cagueta.

DILMA Filha da puta!

CÉLIA Me entrega.

DILMA Nojenta!

LENINHA Que tu ganha com isso?

DILMA Nada. Mas eu perco!

CÉLIA Chegou a hora de dar uma decisão com a bicha. Ou entram na minha e a gente encara o veado e o brocha, ou as duas se arreglam com a bichona. Não tem mais deschavo. Não quero ninguém fazendo média.

LENINHA Eu não tou nem com a bicha, nem contigo. Tou na minha.

CÉLIA Não pode. Tu vai ver. Por bem ou por mal, tu tem que escolher.

DILMA Eu só tou com meu filho. O resto não conta. Eu quero que tudo se dane.

CÉLIA Não pode. Se tu tá com seu filho, tu tá com a bicha. E teu filho vai ser bicha. Veado. Bunda-mole. Filho de cadela é bunda-mole. Quando ele crescer, vai querer saber só dele. Vai te dar um peido. Vai cagar pra ti. É isso que tu vai arranjar. Teu filho vai ser podre que nem tu.

DILMA Porca! Nojenta! Nojenta!

LENINHA Vou de pinote. A bicha vai ficar uma vara. Quero estar na rua quando ela se tocar.

Leninha sai.

DILMA Por que tu fez isso, sua filha da puta? Por quê?

Dilma agarra Célia e a esbofeteia. Célia nem reage.

Tu vai desgraçar minha criança. É isso que tu vai fazer. Mas eu te mato. Porca! Nojenta! Eu tou criando meu filho com todo sacrifício, não é pra tu me aprontar. Sua nojenta!

Dilma bate mais em Célia, depois a atira longe.

CÉLIA Tu tá com a bicha! Tu é podre! Teu filho vai sair podre que nem tu. Bicha, que nem o Giro. Tu tá com a bicha!

DILMA Tu é louca! Louca! Louca!

Dilma sai e bate a porta. Depois de um tempo, Célia sai. A cena fica vazia por um tempo. Depois, entra Osvaldo com o lençol limpo. Vê os cacos no chão. Pensa um pouco, em seguida quebra uma porção de coisas. Ri muito do que fez e sai. Luz apaga.

Quinto Quadro

Luz acende. As mulheres estão de mãos e pés amarrados, sentadas em cadeiras. Giro anda nervosamente pelo quarto. Osvaldo está parado, sem expressão alguma no rosto.

OSVALDO Aí, eu entrei nessa merda e vi tudo quebrado. Tava escrachado que uma dessas vacas quebrou de sacanagem. Só pra te azedar a vida.

GIRO Tu já me contou essa merda umas mil vezes. Que merda! Que merda! Que merda! Por que elas fazem isso? Me diz, Osvaldo. Eu mereço essa desgraça? Eu sou legal. Só queria ajudar essas putas. Vê no que deu? Quebraram tudo. Pra que isso?

OSVALDO Pra te encher o saco.

GIRO Meu Deus, será que foi só por isso? Mas eu sou positivo com elas.

OSVALDO Inveja.

GIRO Inveja, né, Osvaldo? Inveja. É isso mesmo. Elas têm inveja de mim. Sou bicha, mas tenho esse mocó. Ele é meu. Sou o dono. Eu que mando. Mando. Mando. E elas têm inveja. Uma puta inveja. Sou veado, mas sempre tive o que essas cadelas nunca tiveram. Força de vontade. Juntei dinheiro. Juntei. Juntei. E me arrumei na puta da vida. Não foi mole. Deus sabe que não. Tive que aguentar muito tesão. Isso tive mesmo. Se fosse outro, dava todo dinheiro por um gosto. Eu, não. Não sou trouxa. Me aguentei. Juntei dinheiro e montei esse mocó. É crime isso? Se é, que Deus me castigue. Só fiz o bem. Chá pra uma, lençol limpo pra outra, esqueci as broncas da cadela e tudo. Mas a porra da inveja é fogo. Se elas pudessem, me matavam. Me matavam, Osvaldo. Me matavam. Me matavam. Tu viu o que elas fizeram com as minhas coisas. Tu viu. Quebraram tudo. E pra quê?

OSVALDO Pra te aporrinhar.

Pausa.

GIRO Pra me aporrinhar. Eu, que fui sempre legal. Mas essas vacas me pagam. Eu mato a filha da puta que fez isso. Eu mato. Que merda! Que merda! Que merda! Elas não quiseram levar papo. Eu quis. Eu só quis isso. Vinha toda a vez que podia aqui. Falava, falava. Não adiantou nada. Quebraram o abajur. Perdoei. Só falei em cobrar. Que merda! Que merda! Que merda! Não adiantou porra nenhuma. Quebraram tudo. Dei amizade. Recebi coices. Agora estou cheio. E mato. Mato. Quem fez isso?

OSVALDO Foram as três.

GIRO As três?

OSVALDO Era muita coisa quebrada. Uma só não ia quebrar tanta coisa.

GIRO As três!

OSVALDO Só pode ser.

GIRO Quero saber quem teve a ideia.

OSVALDO Pra quê, porra?

GIRO Essa é que vai se estrear. É essa que eu vou matar. Alguém tem que me contar. Tu, Dilma, me diz. Quem foi que armou esse salseiro? (*pausa*) Diz, Dilminha. Sou teu amigo. Tu lembra daquela noite que tu estava gemendo e se torcendo de cólica? Eu te fiz um chá. Levantei da cama com aquele puta frio. Só pra te atender, lembra? Não estou alegando porra nenhuma. Não sou nenhum filho da puta. Fiz o que fiz de boa vontade. De coração. Sou teu amigo. Me diz, Dilma, quem fez essa merda toda? (*pausa*) Dilma, Dilminha, me escuta, querida. Eu tenho quase certeza que não foi tu. Deve ter sido uma dessas duas. Só pode ser. Ou a Célia, ou a Leninha. Acho que foi a Célia. Ela que é tihosa. Ela que tem raiva de mim. Ela que teve peito de me encarar um dia. Foi ela. Eu devia ter mandado o Osvaldo trambicar essa cadela. Mas sou bom, perdoei. O resultado está aí. A vaca me aprontou. Botou tu e a Leninha contra mim. Quebraram minhas coisas. Tu tem um filho pra criar. Porra, tu não ia entrar em gelada. Tu não ia. Tu tem coisas paca pra perder. Se tu pega uma invertida, o que ia ser do teu filho? Me conta. Quem ia cuidar dele? O asilo? E os gorgotas dos asilos? Hein? Os fanchonas dos asilos? Os guardas dos asilos são todos uns papacus. Eu fiquei bicha no asilo. Não foi o guarda. Foi um garoto grande que me pegou. Gamei. Vai ser assim com teu filho. Ele vai ser veado. Veado como eu. Logo como eu, que tu tem raiva, nojo e tudo. Que nem eu, que quero ser teu amigo. Teu filho vai ser veado. Veado. Porque não vai ter quem cuide dele. O Osvaldo vai te acabar aqui.

DILMA Pelo amor de Deus, acredite, Giro! Eu não tenho nada com essa porra. Não quebrei nada. Só quero me virar. Ganhar dinheiro pra criar meu filho. Não sei de nada. Não quebrei. Não sei quem foi.

GIRO Sabe. Sabe. Sabe.

DILMA Não sei, Giro. Só sei do meu filho. Meu negócio é com ele. Eu não quero me sujar. Eu sou puta, mas sou limpa. Nunca ia poder encarar meu filho, se entrutasse alguém. Eu me guardo limpa pra um dia eu e ele desferrarmos dessa porra. Mas eu e ele. Tem que ser. Sozinho ninguém é ninguém. E de que ia me servir quebrar tuas bugigangas? Em que essa merda ia adiantar o lado do meu filho? Não fui eu! Juro por essa luz que me ilumina que não fui eu! Pela saúde do meu filho! Quero que ele seja o veado mais escroto do mundo, se eu estou mentindo.

Pausa.

GIRO Eu sei que não foi tu.

DILMA Obrigado, Giro. Obrigado.

GIRO Tu tem esse teu filho. Mesmo com toda raiva que tu tem de mim, tu não ia me sacanear. Tu é bunda-mole.

DILMA Eu não tenho raiva de ti.

GIRO Tem. Tanto tem, que não quer me entregar a Célia.

DILMA Eu não sei se foi ela.

GIRO Eu sei.

DILMA Então fala com ela, porra!

GIRO Acontece que eu quero escutar da tua boca.

DILMA Eu não sei de nada.

GIRO Que pena que tu é mais amiga dela do que de mim. Que merda! Que merda! Que merda! (*pausa*) Dilma, eu sempre fui legal contigo. A Célia só te sacaneia. Tu tá nessa fria por causa dela. Teu filho vai se danar por causa dela.

Dilma chora.

Teu filho vai ser veado por causa dela.

DILMA (*em prantos*) Eu não sei! Não sei! Se tu diz que sabe, por que tu quer saber de mim?

GIRO Quero confirmar.

DILMA Não sei!

GIRO Osvaldo, essa vaca tem que saber.

Osvaldo chega perto de Dilma. Como quem não quer nada, encosta o cigarro aceso nela. Dilma grita de dor.

DILMA Ai, ai, filho da puta! Nojento! Veado! Filho da puta! Ai, pelo amor de Deus!

GIRO Espera, Osvaldo. (*pausa*) Quem foi, Dilminha?

DILMA Não sei! Juro que não sei!

GIRO Osvaldo, é contigo mesmo.

DILMA (*aterrorizada*) Não! Não! Não!

OSVALDO Tá apavorada, putana? (*Ri.*)

DILMA Não sei! Não sei! Não sei!

Osvaldo pega um alicate e vai apertando o seio de Dilma.

- DILMA Ai, meu filho! Meu filho! Eu sou limpa! Ai, ai! Limpa... limpa... ai... ai... (*Desmaia.*)
- OSVALDO Ela desabou. Não aguentou o repuxo. (*Ri.*)
- GIRO É tihosa. Que merda! Que merda! Que merda! Tudo por causa do filho. Uma bosta de um filho. Uma ideia de jerico. Puta com filho. Limpa? Ela é limpa. Puta limpa. Ela é puta, Osvaldo. Igual às outras. Acho que a Célia ameaçou matar o filho dela, se ela cagueteasse. Só pode ser isso. Mas a Leninha não tem filho. Não tem porra nenhuma.
- LENINHA Eu não sei de nada. Juro que não sei. Porra, tu sabe que eu não sei. Tu sabe. Eu, quando cheguei aqui, já encontrei a droga desse abajur quebrado. Tava aí quebrado. Eu ainda lembro. E tu te lembra. Tu não tinha visto. Eu que te mostrei os cacos no chão. Todos quebrados. Eu que te falei pra comprar outro. Fui eu, Giro. Eu. Eu. Eu. Não quebrei. Não sei quem foi. Juro que não sei. Eu até te acho legal. Tu me arranjou as coisas direito. Me comprou o abajur. Trocou lençol. Tu é legal, Giro. Eu não te xavequei. Não fui eu. Não fui eu. Eu não sei quem foi. Tu sabe que eu não sei. Giro, não faz onda comigo. Eu não sou cagueta. Também sou limpa. Mesmo que eu soubesse, eu não dava o serviço. Não sou cagueta. Sou limpa. Não sei de nada. Não sei! Não sei!
- GIRO Ela sabe, Osvaldo.
- LENINHA Juro! Juro que não sei!
- GIRO Não vai apagar ela antes dela contar, Osvaldo.
- OSVALDO Mete ela no cambau. Ela não aguenta.
- LENINHA Puta sacanagem, Giro. Tu vai deixar ele fazer esse papel comigo? Giro, sou tua chapa!
- GIRO Quem foi?

LENINHA Não sei! Já disse que não sei!

Oswaldo começa a montar o cambau. Pau de arara: duas cadeiras, com um pau no meio.

Não, Giro! Livra minha cara. Meu negócio é tirar uma onda. Nada mais. Só gosto de ler umas revistas. Não entro em batota. Tu sabe. Porra, Giro! Giro! Tu sabe que não fui eu. Tu sabe.

GIRO Cala essa matraca! (*pausa*) Quem foi?

LENINHA Não sei! Não sei! Não sei!

GIRO Mete ela no pau de arara!

OSVALDO Pra já.

LENINHA Não, Giro! Não deixa! Não deixa! Eu não sei! Eu não sei! Giro, eu não sou cagueta! Nunca entreguei ninguém. Giro, não fui eu! Não fui eu!

Leninha se debate, mas Oswaldo a arrasta.

(chorando, desesperada) Não fui eu, Giro! Pelo amor de Deus. Não fui eu! Não fui! Ai, ai, ai, eu não sei de nada!

Já quase no cambau, Leninha berra.

Eu entrego! Eu entrego!

Giro segura o braço de Oswaldo. Os dois ficam esperando.

Não sou cagueta, não sou. Tu sabe quem foi, Giro. Pra que tu quer me sujar? Pra quê?

GIRO Se racha! (*pausa*) Se tu quer se livrar, se abre. (*pausa*) Prefere o cambau?

LENINHA Não!

GIRO Então entrega!

Pausa.

LENINHA Foi a Célia!

Oswaldo larga Leninha, que cai no chão.

GIRO Eu sabia, eu sabia, eu sabia! Foi essa filha da puta! Foi ela! Nojenta desgraçada! Vaca miserável! Tu vai me pagar. Tu vai me pagar. Sua vaca!

CÉLIA Cagueta nojenta! Tu tá contente? Cagueta! Puxa-saco sem-vergonha! Entregadora! Que tu pensa que vai ganhar com isso? Pensa que livrou tua cara? Tu vai continuar na merda. Vai continuar esparro. Vai se danar. Filha da puta! Nojenta!

GIRO Cala essa boca! Tu pensa que eu não sabia que era tu a desgraçada que me sacaneava? Trouxa! Eu estava na campana. Só quis que ela te dedasse pra todas ficarem sabendo que não podem se fiar umas nas outras. São todas vacas.

CÉLIA Agora tou me tocando.

GIRO Só que agora é tarde.

CÉLIA Olha, Giro, eu te pago essas coisas que quebrei. Nem fui eu que quebrei tudo. Tu sabe. Tu mesmo quebrou ou mandou quebrar a maioria das coisas. Tu sabe disso. Eu quebrei umas bugigangas. Mas não tem nada. Pago tudo. Não quero mais saber desses negócios. Não adianta mesmo. Tu livra minha cara e eu te pago. Pago em dobro.

GIRO Oswaldo, ela vai acabar me dobrando.

CÉLIA Te pago três vezes. Quer? Tu fica com toda minha grana. Eu não te apronto mais nenhuma sacanagem.

Oswaldo vai armando o revólver.

CÉLIA Te pago quatro vezes. Trabalho pra ti. Vou mudar. Vou me virar às baldas. Eu não sou podre. O escarro com sangue era da Dilma. Ela que tá bichada. Trambicada. Ela fica aí falando do filho, das coisas que vêm, porque tá podre, não tem peito de encarar. Tá podre. Se não tivesse, ela entrava na minha. Mas eu... eu pago... Juro que pago... Tu pode crer... Oswaldo, segura as pontas! Deixa eu falar... Giro, eu vou te pagar.

Oswaldo atira em Célia até acabar a carga do revólver. Pausa longa.

GIRO Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. Não seja mau, Oswaldo. Solte as meninas. Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo, gente. Que merda! Que merda! Que merda! Vai, Oswaldo, vai buscar coisas limpas, limpa toda essa droga. (*Oswaldo vai sair.*) Espera, Oswaldo. Não esquece de tirar a cama da Leninha. Ela vai ficar no lugar da Célia. Agora não precisa mais da caminha. Uma dá. Vamos, Oswaldo. Se mexe. (*Oswaldo sai.*) Leninha, Dilma, reage, gente! Esqueçam tudo. Vamos se virar. A Célia mereceu. Só aprontava. Vão pra rua. Vão se virar. Na volta, ninguém mais se lembrará dela. Juro. Quando chegarem aqui com fregueses, o Oswaldo já limpou tudo. Vão, meninas. A putaria é assim mesmo. Vamos. Eu vou apressar o Oswaldo. A putaria é assim mesmo. É assim mesmo. É assim mesmo. Que merda! Que merda! Que merda!

Giro sai. Pausa muito longa. Dilma, aos poucos, fica em pé. Se ajeita como pode. Olha pra Leninha durante um longo tempo.

DILMA Eu... eu tenho um filho. Me agarro nisso. No meu filho. Eu preciso. Não eu. Eu por ele. Talvez eu nem veja o tempo bom. Mas por ele. Vale a pena. Eu vou. Vamos.

Pausa.

LENINHA Onde vamos?

DILMA Onde vamos?

LENINHA Onde vamos?

Pausa longa.

(orando) Meu Deus, onde vamos?

Onde vamos?

Onde vamos?

O gado pasta dormindo.

Para o poeta, o castigo.

Para o santo, a forca.

Para o profeta, a cruz.

Para o condutor, bala.

Onde vamos?

Onde vamos?

Onde vamos?

O jato encurta a distância.

A solidão aumenta o tempo.

Cedo ou tarde, a morte está à espreita.

Onde vamos?

Onde vamos?

Onde vamos?

O herói ganha medalhas e agonia.

Nos restos dos festins, os cães coçam as pulgas.

Choram as viúvas.

A lua está mais perto.

A canalha, contente.

Onde vamos?

Onde vamos?

Onde vamos?

Os faróis que nos guiam são pálidos

Onde vamos?

Onde vamos?

Onde vamos?

Pausa longa. Aos poucos, a luz vai apagando.

fim



**QUERÔ, UMA
REPORTAGEM
MALDITA**

Essa peça é uma adaptação feita em 1979, pelo próprio autor, de seu romance do mesmo título, publicado em 1976. Só foi encenada em 1992, pelo Grupo Tapa, em São Paulo, direção de Eduardo Tolentino de Araújo. As músicas do espetáculo foram compostas por Leo Lama.

Personagens

CANTORA; NELSÃO; SARARÁ;
QUERÔ; REPÓRTER; VIOLETA;
LEDA; JU; TAINHA; DELEGADO;
MULHERES; FREGUESES DO
CABARÉ

Um cabaré de baixa categoria, “O leite da mulher amada”. Ao abrir o pano, Cantora canta, em ritmo típico de zona, “A pomba roxa ardente”.

CANTORA Ei, chegue mais perto
 bem mais perto
 mais perto, mais perto
 Eu tenho o coração aberto
 Tenho entre as pernas uma fornalha
 Sou a pomba roxa ardente
 a grande mãe indecente
 a irmã ausente
 a santa bandalha
 sempre calada, no cio
 sempre alerta de plantão
 pra falar de amor
 com quem de amor
 não tem recordação
 Venha como tantos vieram
 feridos de amor me procuraram
 tentando embrulhar a solidão
 nos pálidos lençóis do meretrício
 Amar é meu ofício
 Ou será meu vício
 Amo com sofreguidão
 Venha ser mais um
 entre tantos
 a se sentir o único
 e eu não esquecerei nenhum
 e não há quem me esqueça
 Martelarei sua cabeça
 pra sempre, eternamente
 com a pomba roxa ardente
 que é festa, lar, esposa adorada
 Venha, venha como todos
 Venha se divertir
 Venha se nutrir
 no leite da mulher amada

Venha, venha como todos
Eu te espero
Eu te quero
Entre as pernas tenho uma fornalha
Eu sou a pomba roxa ardente
a grande mãe indecente
a irmã ausente
a santa bandalha

Os fregueses do cabaré dão pouca atenção à Cantora, conversam entre eles ou com as mulheres. Nelsão e Sarará, dois policiais, estão misturados com os fregueses, bebendo à vontade. De repente, entra o Querô. Está visivelmente transtornado. Com o olhar, percorre o ambiente e por fim se fixa no Nelsão e no Sarará. Depois de um tempo, Querô grita, nervoso:

QUERÔ Oi, ô da polícia, como é que é?

A Cantora para de cantar e todos se voltam para o Querô. O Nelsão se levanta, tenso, e ameaça avançar em direção ao Querô.

NELSÃO É o filho da puta do Querô.

Sarárá contém o Nelsão.

SARARÁ *(afetado)* É mesmo. Nosso chapinha Querô.

NELSÃO Está folgado. Dando bandeira.

SARARÁ É. O garoto está meio aparecido. Mas não tem nada, não. Com o tempo ele aprende a ser mais maneiro. Ele é pivete ainda. Mas acaba aprendendo. Tenho quase certeza que acaba. Chega mais, Querô. Eu e o Nelsão estamos aqui mesmo te esperando. Fazia tempo que tu não se apresentava.

QUERÔ *(sem sair do lugar)* Agora tou aqui.

SARARÁ Tá. Tou te vendo.

QUERÔ E vim a fim de acertar nossas contas.

Pausa longa.

SARARÁ *(rindo)* Assim é que é. Legal. Não te falei, Nelsão, que o Querô não ia deixar a gente em falta? Não falei? Eu sabia. Tinha quase certeza. Falei pro Nelsão: Ele demora, atrasa, mas acaba vindo pro apontamento. Compareceu. Pivete bom. Não tem bronca. Nenhuma. Querô, tu é gente fina. *(Ri.)* Olha só a cara de assustado dele, Nelsão. *(Ri.)* Chega mais, Querô. Relaxa. Acho que ele tá com medo de ti, Nelsão. *(Ri.)* Vem pra cá, pivete, tá tudo bem. O Nelsão só é bravo pra quem falha com a gente. Tu atrasou, mas veio. Dá o nosso e pode ficar aqui como se estivesse na tua casa.

Pausa longa.

NELSÃO Como é que é, pivete? Vai ficar aí plantado?

QUERÔ Não, rato nojento! Vou dar o teu. O que tu merece. A tua parte tá aqui. *(Puxa a arma e atira no Nelsão.)* Toma, filho da puta! Toma!

Há um corre-corre entre os fregueses. Nelsão, mesmo baleado, saca a arma. Querô avança atirando. Nelsão cai. Sarará, abaixado atrás de uma mesa, atira no Querô. Acerta o ombro e a perna do Querô, que revida atirando no Sarará. Atingido no braço, Sarará se joga no chão. Há muita gritaria, alvoroço.

Ninguém chega perto de mim. Ninguém encosta que eu grampeio. Já fiz o serviço. Já ganhei quem eu queria. Mas ninguém chega em mim, que leva teco. Vou de pinote.

Querô sai. Cantora começa a cantar nervosa.

CANTORA Tenho entre as pernas uma fornalha
eu sou a pomba roxa ardente
a grande mãe indecente
a irmã ausente
a santa bandalha

Luz apaga no cabaré e acende no Repórter, que está sentado num canto do palco.

REPÓRTER *(dirigindo-se ao público, em tom de narrativa)* São milhares de menores abandonados que perambulam pelas ruas da cidade onde moro. Diariamente, centenas deles praticam crimes contra o patrimônio e contra a segurança dos cidadãos contribuintes. Diariamente, esses cidadãos contribuintes exigem soluções para o problema dos menores abandonados, sem contudo querer abrir mão dos seus privilégios, dos seus tesouros, dos seus confortos. Por isso, eu preferi ignorar o crime do cabaré “Leite da mulher amada”. Sabia que lá um menor de idade matara um policial e ferira outro. E era o bastante para eu não me interessar pelo assunto. Porém (e sempre tem um porém), o chefe de reportagem do jornal onde trabalho me escalou pra fazer a cobertura do caso. Foi então que, por dever de ofício, eu comecei a escrever essa reportagem maldita.

Luz acende num quarto imundo e mal iluminado. Querô está ferido, deitado numa cama, mas com o revólver na mão. A seu lado está um gravador. O Repórter se aproxima dele.

QUERÔ Pra que essa merda, ô do gibi?

REPÓRTER Pra ficar bem gravado tudo o que você disser. Pra não se perder nada.

QUERÔ Pra que isso agora? Pra quê? Tu vai pôr tudo no gibi? Tudo o que eu contar? Minha vida? Essa merda toda?

REPÓRTER Se puder pôr tudo o que você falar, eu ponho.

QUERÔ Não pode, né?

REPÓRTER Não. Acho que não.

Pausa.

QUERÔ Tou sabendo. É um puta de um jogo sujo. Um puta de um jogo porco, nojento, sujo. Uma merda. Pra que tu veio aqui, ô do gibi? Sabe, tudo isso é frescura. Só tou falando contigo porque foi a Ju que te trouxe. Mas pra que tu quer saber dessa merda toda da puta da minha vida? Eu sei como é. Na bosta do teu jornal, eu tou fazendo e acontecendo. Sei como é. Querô, o Perigosão. Matador de tira. Fodido. Tu e os outros filhos da puta como tu preparam o presunto pros ratos fritarem a gente. Olha, do gibi, eu quero que se foda! Não vou mais a lugar nenhum com essa porra dessa perna. Ela já não tá mais doendo. Já não sinto essa porra dessa perna. Aqui no ombro é que a dor é de lascar. Puta que pariu! Dói paca. Já queimei fumo às pamparras, do gibi. Mas não adianta. A dor é tanta, que corta a onda. Eu tou braseado. Só sinto sede. Meus olhos estão ardendo. Tou ardido. Todo ardido. Se os tiras não vierem logo, eu não vou estar aqui quando eles pintarem. Eu estou me acabando. Loguinho vou falar com Deus. Ou com o Diabo. Essas coisas existem, do gibi? Quero que se fodam. Eu estou fodido. Como sempre.

O Repórter se levanta, vai até o Querô e coloca um pano molhado na testa dele.

(bravo) Para com essa merda! Essa porra molhada só me dá frio. Para com isso! Eu já morri, do gibi. Não adianta mais nada. Minha perna tá podre. Eu sinto o fedor. Tu não sente? Esse fedor me enjoa o estômago. Minha garganta tá seca. Ai, meu Deus do céu, quem pode alguma coisa por mim?

REPÓRTER Olha, Querô, eu posso tentar falar com os tiras.

QUERÔ Vai te fuder! Vai falar com a puta que te pariu! Tás pensando que eu sou algum bunda-mole? Olha aqui, do gibi, eu sei das coisas. Sei das coisas todas. Se eu saio daqui vivo, eu estou fodido. Só saio morto. Se saio vivo, os filhos da puta tiram meu retrato, me metem na cadeia, depois me pegam lá dentro e me barbarizam. Me fritam. E essa porra dessa perna, ô do gibi? Que é que tu acha que eles vão fazer com ela? Ela tá podre. Fedida de podre.

Tu acha que eles vão gastar remédio com ela? No cu, pardal! Eles cortam a perna podre. É isso que eles fazem. Ai, que puta dor que eu sinto no ombro. Eu estou com a garganta ardendo. Água. Me dá água, do gubi. Água.

Repórter dá água para o Querô.

QUERÔ Água não adianta. Nada adianta pra essa porra dessa sede. A minha garganta tá pegando fogo. Eu não tive escolha. Juro por essa luz que me ilumina. Não tinha jeito. Nenhum. Eu nunca fui nada. Fui sempre um bosta. Não sou nada. *(Começa a chorar.)* Um monte de merda. Eu tou chorando. Vê? Eu tou chorando como um filho da puta qualquer.

Repórter acaricia a cabeça de Querô.

REPÓRTER Chora, Querô. Vai te fazer bem.

QUERÔ Vai fazer bem pra puta que te pariu! Pra mim nada faz bem. Porra, não sei por que a Ju foi te trazer aqui.

REPÓRTER Ela só quer te ajudar.

QUERÔ Ajudar? Te trazendo aqui? Vai ver que tu é rato. Rato desbaratinado. *(bravo)* Olha aqui, filho da puta, se tu é rato, vou te pegar. *(Aponta o revólver para o repórter.)* Tu vai ser o primeiro a ir pro beleléu. Juro por essa luz que me ilumina. Eu devia ter visto pelo papo. Qual o nome, onde nasceu, quem é o pai, quem é a mãe... Que é que tu vai ganhar sabendo essas coisas, rato? Diz, tira. Te refresca saber essa bosta toda? Diz, tira! Diz!

REPÓRTER Eu não sou tira, Querô. Sou repórter. Repórter de um tempo mau. Quando as pessoas como você são perseguidas, não têm chance nenhuma de escapar de uma vida miserável. Quero contar a sua história. Te ajudar.

QUERÔ Tu acha que pode me ajudar?

REPÓRTER Acho que não. Mas talvez... os que vêm depois... quem sabe?

QUERÔ Qual é? E eu com isso?

REPÓRTER É. Você não tem nada com isso.

Pausa.

QUERÔ Tenho muita sede. Muita sede. Tou ardido. Meu ombro dói. Me dá água, do gibi. Me dá água.

Repórter serve água para Querô.

Ai, meu Deus... Vou morrer, do gibi? Sei que vou... A Ju... Ela quer ajudar. Sei que quer. Olha, do gibi, tem muito filho da puta no mundo... mas pode crer... a Ju é gente fina. Ai, como dói essa porra! A perna não dói. Tá podre. Vou morrer... Diz, do gibi... como tu achou a Ju?

REPÓRTER A Madame Violeta falou dela.

QUERÔ Aquela vaca perebenta!

REPÓRTER Ela disse...

QUERÔ Que é minha madrinha, me criou... Vaca nojenta! (*pausa*) E como tu soube da vaca perebenta?

REPÓRTER A cantora do cabaré me deu uma dica.

QUERÔ Ela me sacava? Então os ratos logo estão aí... Sei que vêm. É só enterrarem o Nelsão e vêm na minha captura... É assim que vai ser...

Repórter vem para sua posição inicial e se dirige ao público.

REPÓRTER De repente, me pareceu que o Querô se conscientizou que não tinha mesmo escapatória. E também, com paciência, fui

ganhando sua confiança. Sei lá. O certo é que, por livre vontade, sem que eu tornasse a insistir, ele começou a contar sua vida. Ele estava sentindo muitas dores, febril, às vezes acho que delirava. Misturava todos os casos, sem ordem cronológica.

Repórter volta para junto do Querô.

QUERÔ Eu vim na pior. O filho da puta do meu pai encheu de porra a filha da puta da minha mãe e se arrancou. Deixou a desgraçada no ora-veja. E se o corno largou a grana na mesa antes de sair, não teve estrilo. Não sei por que minha mãe não me soltou num purgante, ou não deu um nó nas trompas. Eu virava anjo. Estava na melhor. Quem me contou foi a Ju. Era colega da minha mãe no puteiro da Violeta. A Ju... a Ju é gente fina... Ela me contou tudo... tudo...

Luz apaga no Querô e no Repórter e acende no puteiro da Violeta. O ambiente é feérico. Homens e mulheres dançam em ritmo alucinante. No fundo, sentada numa cadeira de balanço, vestida com roupas exóticas, está Madame Violeta, risonha e atenta a todos os movimentos. De repente, Leda sente uma tontura e cai. A música para de estalo. Os homens e as mulheres se aproximam de Leda.

LEDA Já tou legal.

JU Levanta, então.

1ª MULHER A Violeta já viu.

VIOLETA (*aproximando-se*) Era só o que faltava. Que é que tu tem?

LEDA Nada, nada. Já passou.

VIOLETA Como nada? Caiu de podre? Aqui, ó! Tu tá é bêbada. Vagabunda! Tu bebeu de novo.

LEDA Não bebi. Juro, Dona Violeta.

VIOLETA Tu me conhece. Conhece a casa. Bebeu, mando embora. Bêbado aqui basta freguês.

LEDA Juro que não bebi.

VIOLETA Deixa eu cheirar tua boca. Anda. Deixa. (*Cheira.*) Não bebeu. Não tem cheiro. Sentiu tontura? Isso é enjoo. Tu tá grávida, Leda? Tu tá grávida, desgraçada? Responde, puta filha da puta! Tá grávida?

LEDA Não, não.

VIOLETA Tá, sim. Sei que tá. Tu não me engana. Por que não falou? Por que não foi logo tirar essa porra? Tu tá querendo ter filho. Eu sei. Mas isso é problema teu. Vai arranjar sarna pra se coçar e eu quero que tu se dane. Mas não vai ser aqui na minha casa que tu vai parir. Aqui, não. Criança em casa de puta não presta. Espanta a freguesia.

LEDA Eu vou embora, eu sei me cuidar.

VIOLETA Só que antes de ir, vai ter que pagar o que me deve. Não vai sair, assim, sem mais nem menos. Te vendi roupa, aluguei o quarto, vendi a comida. Tu me deve e vai pagar. Nem tu, nem ninguém melhor que tu vai me fazer de trouxa. Se tu der pinote, mando uns caras atrás de ti. Com um chute na barriga, tu caga o bagulho na hora. Entendeu? Depois, pode ir pros quintos dos infernos.

LEDA Eu pago. Ainda dá pra trabalhar por uns tempos.

VIOLETA Então trabalhe. Trabalhe. Trabalhe sem parar. Só quero o meu. Trabalhe.

Explode música. Todas as mulheres dançam freneticamente. Leda dança cada vez com mais dificuldade. As mulheres tentam apoiá-la e dão conselhos.

JU É melhor tirar esse filho.

1ª MULHER É loucura ter esse filho.

2ª MULHER Que tu vai fazer com ele?

3ª MULHER Puta não pode se dar esse luxo.

4ª MULHER Besteira, Leda. Sai dessa.

5ª MULHER Conheço uma parteira legal.

Música para de estalo.

LEDA Eu quero ter meu filho. Eu quero ter meu filho. Eu quero. Eu posso. Eu tenho direito. Eu quero ter meu filho.

VIOLETA Mas o que é que vai ser teu filho? O que é que vai ser o filho da puta? Um santo, um gênio, um general? O que é que vai ser teu filho atirado nesse mundo louco de cada um pra si?

LEDA (*serenamente*) Eu não sei o que será meu filho. Só sei que quero ter meu filho.

VIOLETA Louca! Egoísta! Vamos, trabalhe. Trabalhe.

Explode música. As mulheres dançam. Ouvem-se tiros fora de cena. A música para. As mulheres ficam imóveis. Querô entra no palco perseguido pelo Nelsão, pelo Sarará e por outros homens. Querô é cercado e agredido violentamente pelos homens, menos pelo Sarará, que tranquilamente assiste ao espancamento sacudindo um relógio de pulso, que segura pela pulseira. Depois de Querô ter apanhado muito, Sarará dirige-se a ele.

SARARÁ Chega. Pode deixar. Agora é comigo e com o Nelsão. Ele vai conversar. Sei que vai. Tenho certeza que vai. Não vai, pivete bom? Claro que vai. Caiam fora!

Saem os homens, menos Nelsão. Sarará se aproxima de Querô, que geme. Continua balançando o relógio. Espera um tempo.

SARARÁ Pode se abrir. Eu já sei de tudo. O Tainha contou. Pra mim e pro Nelsão. (*balançando o relógio na cara do Querô*) Tu roubou o relógio do gringo e deu pro Tainha. Foi tu. O tal de Querô. Não foi?

QUERÔ Eu, não.

SARARÁ (*apertando a barriga de Querô*) Foi. Eu sei que foi. Tu afanou o gringo. Achei legal. Quando o Tainha me contou, não quis acreditar. O Nelsão tá aqui pra não me deixar mentir. Falei: Mas o que é isso, Tainha? Tu acha que eu vou engolir esse papo? Vai enganar pra mim e pro Nelsão que um cagateco sozinho afanou o gringo? Aí, o Nelsão falou pra ele não mentir. E o Tainha jurou pela puta da mãe dele que foi tu. Tu, o pivete Querô. E não outro. Aí, eu disse pro Nelsão: Vamos conferir esse pivete de futuro. E te achamos. Agora fala. Foi tu, não foi?

QUERÔ (*ofegante*) É xaveco desse Tainha que eu nem conheço. Não fui eu porra nenhuma. E se fosse, eu não ia dar relógio pra Tainha nenhum.

SARARÁ (*bravo*) Fala direito, Querô. Quero conversar contigo direito. Não fica bancando o fixo. Nelsão, o pivete é um fixo. Leva jeito. Mas agora já me torrou o saco. Explica pra ele que eu sou o Sarará e que não adianta ele vir com mas-mas.

Nelsão levanta o Querô do chão e lhe dá dois murros na barriga. O Querô cai. Nelsão chuta o Querô.

(mansamente, balançando o relógio) Foi tu, não foi, Querô?

QUERÔ Não afanei nada. Juro.

SARARÁ Mas o Tainha não ia mentir. (*pausa*) Presta bem atenção, Querô. O Tainha é escolado. Anda pelas quebradas do mundaréu há mais

tempo que tu. Tem janela. Saca eu, saca o Nelsão. Eu não sou porra nenhuma. Não gosto de violência. Mas o Nelsão é foda. Foi lutador de boxe. Deu porrada, mas também levou muito soco na cabeça. Ficou meio devagar. Sonado mesmo. Quer conversar, não sai muito papo, aí ele fica nervoso. Começa a bater. *(pausa)* Tá entendendo? Eu sei que tá. Tenho quase certeza que tá. Querô é um garoto esperto. Mas, pra encurtar o assunto, o Nelsão é capaz de matar um jumento com um soco. Se toca só se ele te dá um croque na moringa. Pensou? O Tainha sabe disso. Ele não ia enganar pra mim e pro Nelsão que foi tu. Se não foi, a gente volta lá e ele toma um talo. O Tainha é um fixo. Como tu. Mas não comigo e com o Nelsão. Agora escuta: foi tu. Eu sei. Mas quero escutar da tua boca. Aí, barra limpa. Não tou querendo deixar o Nelsão te machucar, porque vou me interessar pelo teu futuro. Tás entendendo? Pode se abrir. O Tainha já te dedou.

Pausa longa. Sarará balança o relógio na cara do Querô, como se o estivesse hipnotizando. A luz começa a piscar, o Querô fica de pé e vai até o meio do palco, onde está o Tainha.

QUERÔ Tu me dedou, Tainha?

TAINHA Que tu queria? Aquele filho da puta do Nelsão quase me mata.

QUERÔ Mas tu me dedou?

TAINHA E daí?

QUERÔ Tu é um filho da puta. Um cagueta. Tu jurava que era fixo. Eu botei fé em ti.

TAINHA Segura essa, pivete. Segura, que é do jogo. Pra ti vai ser mole. Tu é de menor. Entra e sai. Eu tou fodido se eles me ganham. Devo paca. Tem sujeira pra cacete. Se entro, sabe quando vou sair? Nunca. Sou de maior de idade, tenho que responder as broncas. Vai por mim. Guenta essa. Tu é fixo. Não abre. Fica fixo. Tu vai ganhar moral. Quando tu voltar, te dou situação.

- QUERÔ Tu me entregou. Tu é nojento.
- TAINHA (*bravo*) Olha aqui, pivete. Tinha que ser. Era eu ou tu. E se foda! Pra tu vai ser mole. Agora se entope. Se pretende me esculachar, eu te arrebento.
- QUERÔ Tem volta.
- TAINHA Quando quiser. Já ou agora?
- QUERÔ Nada como um dia atrás do outro.
- TAINHA Não esquenta, Querô. Não entruta ninguém. Inventa uma história e se garante.
- Pausa longa. Tainha se afasta. A luz pisca. Nelsão e Sarará se aproximam do Querô.*
- SARARÁ Foi tu ou não foi?
- QUERÔ Fui.
- SARARÁ Tá vendo, Nelsão? Querô não é fácil. Afanou o gringo. Sozinho?
- QUERÔ Eu não afanei gringo nenhum.
- SARARÁ Ai, ai, ai, ai... Tu falou que foi tu. Eu ouvi, o Nelsão também. (*Sará e Nelsão se entreolham.*) O gringo te viu, te deu o relógio e foi na polícia chiar só pra te sacanear? Foi assim?
- QUERÔ Ele deu tudo pra eu enrabar ele. O gringo é bichona. Bicha escrota. Deu o relógio e tudo que tinha.
- SARARÁ E aí deu o estrilo?
- QUERÔ Porque eu deixei ele em falta. Peguei os badulaques e caí fora. Pode crer. Eu não sou chegado a essa raça. Perobo me dá nojo.

Só fingi que ia entrar na dele porque estava a perigo. Juro que foi assim.

Pausa. Sarará e Nelsão ficam sérios. De repente, Sarará ri e Nelsão o acompanha.

SARARÁ Foi assim mesmo. Sei que foi. Tenho quase certeza. Querô, pivete acordado. Sabe se mexer. Eu e o Nelsão suando a camisa pra ganhar um troquinho e tu aí faturando na manha. Papacu de bicha gringa. Sempre com a grana em cima. Só esse relógio vale uma nota grande. Legal. Agora escuta, Querô. Vou te recolher, que eu e o Nelsão temos que mostrar serviço. Tu chega lá pro delegado e mete cascata. O relógio e tal, vendi, não sei na mão de quem... Percebe? Se tiver pau, mantém a história. Besteira devolver esse relógio pro gringo bicha. Tu segura essa. Não vai ser difícil pra ti, que é fixo. Quando tu sair, eu e o Nelsão estamos aí pra te dar boa situação. A gente faz acordo, pode crer. Agora não se zangue, mas o Nelsão vai te dar um trato, pro teu bem. Pra tu chegar no xadrez com fama de fixo. Manda ver, Nelsão.

Sará ri e Nelsão bate duro no Querô. A música explode, as mulheres voltam a dançar. Sarará e Nelsão vão saindo. Querô se vira pra Leda.

QUERÔ Por que, mãe? Por que tu tinha que me parir? Eu não consigo entender. Por que tu me pariu?

Querô vai saindo. Leda chora. Música para.

JU É melhor tirar essa criança, Leda.

1ª MULHER É loucura puta ter filho.

2ª MULHER Que vai ser do teu filho?

3ª MULHER Nesse mundo só tem maldade. Besteira meter filho nele.

Leda vem pra frente do palco e canta "Meu precioso bem".

LEDA Eu quero tanto, tanto
 ter um precioso bem
 que seja meu, meu
 muito meu, meu
 amor garantido
 meu amor sentido
 Mas não sinto ninguém
 meu precioso bem
 na cidade populosa
 me faça venturosa
 única na multidão
 que se consome de solidão
 Eu quero tanto, tanto
 ter um precioso bem
 que seja meu, meu
 que ele seja alguém
 que vista a camisa do meu time
 que me compreenda e me redima
 de no amor ter sido mal amada
 que seja meu bem
 meu precioso bem
 carne da minha carne, meu bem
 sangue do meu sangue, meu bem
 Vem, não tarda, vem
 Eu quero tanto, tanto
 um precioso bem
 Meu amado filho, vem

As mulheres estão paradas. Leda pega uma criança recém-nascida e a exhibe para as mulheres. Leda carrega também uma sacola.

- 1ª MULHER É lindo.
- 2ª MULHER É um sonho.
- 3ª MULHER Como eu queria ter um pra mim.
- 4ª MULHER Vai bancar a louca como a Leda?

JU Como vai chamar?

LEDA Jerônimo.

JU Xi... Jerônimo?

1ª MULHER Tem nome mais legal que esse.

LEDA Jerônimo mesmo. Eu conheço uma parada de nome legal. Mas em todos eles sempre tem um desgraçado filho de corno pendurado. Vai ser Jerônimo. Vou batizar. A madrinha vai ser a Violeta.

1ª MULHER Jerônimo até que é legal.

JU Mas a Violeta de madrinha?

LEDA (*abraçando a Ju*) Tu é a segunda mãe dele, Ju. A Violeta é de araque. É só pra ela deixar ele ficar aqui uns tempos. Tou na pior. Depois me arrumo e dou pinote. Ai a gente batiza ele de novo. Não fica triste. Minha chapinha é tu. Sempre. De fé.

JU (*enxugando as lágrimas*) Eu sei... É a vida.

LEDA Ah, Ju... Pega ele. Vê, é fofinho.

Ju pega a criança. Entra a Violeta. Ao ver a Leda, Violeta se encrespa.

VIOLETA Apareceu? Que veio fazer aqui? Espero que tenha vindo me pagar. (*Vê a criança com a Ju.*) Que é isso? Não vai dizer que é teu?

LEDA Claro que é meu.

VIOLETA Bela merda tu arranjou.

- LEDA *(furiosa)* Escuta aqui, cadela empestada! Há muito tempo que tou pra te dizer uns negócios. Tu é uma vaca nojenta. A cafetina mais escrota de todas as quebradas. Tu que é uma merda. Tu é machona, greluda, ensebada. Tu pensa que a gente não sabe que tu tem que pagar mulher pra roçar contigo, como qualquer otário?
- VIOLETA Cala essa boca, sua nojenta. E tira essa merda daqui. Antes paga o que me deve.
- LEDA Saio quando quiser, porca velha, nojenta. Tu prendeu minha mala, fiquei quieta. Me esculachou, fiquei quieta. Mas meu filho tu não vai esculachar. Agora tou à vontade, porca velha. Pari. Sou mulher. Sou mãe. Fala que meu filho é uma merda. Fala. Fala, e eu te arreberto no meio. Sua merda! Merda das merdas!
- VIOLETA *(irônica)* Tu pensa que eu vou me rebaixar entrando na tua? Tás enganada comigo, Leda. Vou te dar um jeito. Hoje mesmo falo com os homens. Eles vão te ganhar, bêbada escrota. Vai ser cana dura. E aí? Como fica? Tu lá dentro e teu filho entregue às traças. Vai ser merda mesmo. Ou tu pensa que ele vai contigo pro xadrez?
- LEDA Filha da puta!
- VIOLETA O melhor pra ti é botar essa merdinha na porta de um convento e voltar pra zona, que é teu lugar.
- LEDA Vou te aprontar uma treta.
- VIOLETA Vai mesmo?
- LEDA Tu vai ver.
- VIOLETA Será que vou?

Leda abre a sacola, tira mamadeira e outras coisas de criança, e pega uma garrafa.

LEDA É querosene.

Leda destapa a garrafa e bebe. As mulheres berram. Ju se desespera. Leda bebe. Grita de dor. Leda larga a garrafa, cai no chão contorcendo-se de dor. Todas ficam paradas. Leda rola de dor até morrer. Pausa longa. Ju, com a criança nos braços, volta-se para Violeta. As mulheres ameaçadoramente vão cercando a cafetina.

VIOLETA Eu não tive culpa.

JU Tu é uma cadela sarnenta.

VIOLETA Ela... bebeu o querosene... porque quis. Todas viram.

JU Tu é um monstro escroto.

VIOLETA Eu não forcei ela a nada. Juro. Eu só queria assustar ela. Eu até gostava dela.

JU Tu matou ela, cadela.

VIOLETA Eu, não. Não fui eu. Eu gostava da Leda. Ela era porra-louca, mas eu ia por ela. Ela tava bêbada. Eu só queria que ela parasse de fazer escândalo.

1ª MULHER Tu vai pagar por isso, Violeta.

2ª MULHER Vai se danar.

3ª MULHER Nós vamos te ralar, sua cafetina escrota.

4ª MULHER Assassina nojenta!

3ª MULHER Tem que pagar pelo teu crime.

As mulheres vão cercando Violeta. Ela, apavorada, vai se esquivando. Aproxima-se da Ju e agarra a criança.

VIOLETA Deixa ele comigo. Eu crio ele. Eu crio ele como se fosse meu filho. Juro. Eu batizo ele. Eu vou criar ele como um filho. Juro por Deus. Quem daqui tem condição de ficar com o menino? Só eu. Eu crio ele como um filho.

As mulheres relaxam e se afastam, ficando uma ao lado da outra. Violeta então levanta a criança como se a mostrasse a Deus.

Segundo o que está escrito na lei do Senhor, eu consagro esse menino.

MULHERES *(em coro)* Que assim seja. Que Deus seja louvado.

VIOLETA Será chamado Jerônimo. E com seus braços trabalhará valorosamente. Será humilde de coração e temente a Deus Todo-Poderoso, que não lhe deixará faltar o pão de cada dia.

MULHERES *(em coro)* Ilumine-o, Senhor, com a vossa luz. Que seja lúcido em seus conflitos, justo em seus combates, generoso em seus dons. Que saiba sobretudo renunciar em favor de um mundo que há de ser construído. Purifica-lhe o coração, Senhor, para que ele possa, livre e digno, oferecer amor no final dos tempos.

VIOLETA Que assim seja.

As mulheres vão saindo, de preferência cantando uma música sacra. Ju pega a criança da Violeta. Luz apaga nas mulheres e acende num senhor com ar severo. Violeta aproxima-se dele, senta-se à sua frente.

Ele é meu afilhado. Eu criei ele como se fosse meu filho. Meu próprio filho. Juro, meu senhor, que não medi sacrifício por ele. Peguei ele com dias de nascido. A mãe... Ah, a mãe... Uma louca. Bebeu querosene. Ela sabia do meu coração grande. Deixou ele lá em casa. Sabia que eu ia me compadecer e criar o menino como meu próprio filho. Foi o que fiz. Eduquei ele muito bem educado. À antiga. Dentro de todo respeito. Não foi fácil.

Sou uma mulher sozinha. Mas ele, meu senhor, só me dá desgosto. Já estou velha... cansada... não tenho mais a mesma energia. Outro dia fui repreender ele, por andar em más companhias, e ele me agrediu. (*Chora.*) Eu, que o criei como filho e que quero ele como um filho. Mas não é do meu sangue... Se puxou pela mãe... ou pelo pai... quem sabe? Só Deus sabe... Mas o que sei é que agora deu pra roubar. Quem sai aos seus não degenera... Cresceu um pouco... Não posso mais com ele. Vai para a rua, anda em más companhias, é um ladrão. Ah, meu filho, um ladrão... Doutor, ele está lá em casa. De dia fica lá... Dorme de dia... o dia inteiro. Se o senhor quiser... por favor... é pro bem dele... Eu já estou desacorçada. Sei que no asilo, no reformatório, ele endireita... Eu não quero ver meu afilhadinho... (*Chora.*) Eu sofro do coração... A qualquer momento, eu... Bem, doutor... Isso não interessa. Só não quero ver meu afilhado se tornar um bandido.

Luz apaga na Violeta. E o próprio homem severo pode continuar de delegado. Querô está na frente dele, ladeado pelo Sarará e pelo Nelsão.

DELEGADO Nome do pai?

QUERÔ Não tenho pai.

DELEGADO Pai desconhecido. Nome da mãe?

QUERO Leda Paixão.

DELEGADO Seu nome.

QUERÔ Jerônimo da Paixão.

DELEGADO Tem apelido?

QUERÔ Querô.

NELSÃO Querô, o caralho! Teu apelido é Querosene. Ele é Querosene porque a mãe se empapou de querosene e morreu. (*Ri muito.*)

QUERÔ Querosene é a puta que te pariu!

Nelsão dá um tapa no Querô.

SARARÁ Tá vendo, doutor? Parece um cagateco, né? Mas é cobra criada. Foi ele mesmo que afanou o relógio e os outros badulaques do gringo. Já confessou tudo. Só não sabe o que fez do relógio e dos outros badulaques da vítima. O dinheiro, gastou. Não parece, mas esse aí é um perigoso. Eu e o Nelsão levantamos a ficha dele. Fugiu do reformatório de menores e era da corriola de um tal de Tainha. Deve ter muito que contar.

DELEGADO Então desce ele. Vê o que arrancam desse sacana.

SARARÁ Só que tem um porém. Ele é menor.

DELEGADO Então vai com jeito. Depois a gente entrega pro juiz.

Luz apaga no delegado e acende no Repórter, que se dirige ao público.

REPÓRTER E o Querô foi espremido, empilhado, esmagado de corpo e alma num cubículo imundo, com outros meninos. Meninos todos espremidos, empilhados, esmagados de corpo e alma, alucinados pelos seus desesperos, cegados por muitas aflições. Muitos meninos, com seus desesperos e seus ódios, empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma no imundo cubículo do reformatório. E foi lá que o Querô cresceu.

Luz apaga e acende na cama onde Querô está deitado. Repórter aproxima-se e vai trocar a fita do gravador.

QUERÔ Ô do gibi, por que a toda hora tu para essa merda?

REPÓRTER Pra trocar de fita.

QUERÔ Porra, falei paca.

REPÓRTER Já está legal. Se quiser, pode continuar.

QUERÔ Não quero merda nenhuma. Só queria que os ratos chegassem logo de uma vez. Era só o que eu queria. É só o que eu quero. Que eles cheguem logo. Se demoram, eu vou tar grogue... Não vai nem dar pra apertar o gatilho. Ai, meu Deus, como dói esse ombro. Nunca senti tanta dor na puta da vida. Acho que tem mais de duas tochas dentro de mim. Dói muito. Umhas quatro tem. A perna tá legal. Mas no ombro a brasa tá ardida. Ai, meu Deus!... Deus existe, do gibi? Tu acredita em fantasma? Eu sei lá. Eu já vi fantasma... Ontem à noite... aqui... veio... meus fantasmas todos. O Tainha... A primeira vez que eu vi... fantasma... Tu não acredita em porra nenhuma, né?

REPÓRTER Pode falar à vontade, Querô. Eu estou ouvindo. Não se sabe nunca direito sobre essas coisas.

QUERÔ Eu sei... Eu sempre... sempre, não, às vezes, eu via o fantasma da minha mãe. A primeira vez que ela me apareceu... foi no reformatório... Eu tava na surda. Eu devia ter fome, canseira, sono, mas não sentia nada disso. Sentia um puta enjoo na boca do estômago, uma fraqueza nas pernas, calorão na cabeça e uma puta sede. Como agora. Me dá água, do gibi. (*Bebe.*) Mas lá eu tava pior, do gibi. Juro que era pior. Meu sangue estava frio. E eu tinha um puta medo. Medo de rato, de barata, das muquiranas. Medo de ser esquecido pra sempre naquela maldita cela surda. Eu pensava... Porra, do gibi, como eu não gosto de pensar. Mas pensava: Se durmo, me fodo. Esses bichos me roem até as tripas. Tinha que pensar. Pensar. Ficar acordado e pensar. Por que tem rato, barata no mundo? Por que as pessoas têm que se meter na vida dos outros? Que graça tem uma mulher beber querosene? Esse Nelsão, eu queria matar ele. Sempre quis. Sempre, do gibi. Ele riu da minha mãe. E eu ali naquela merda. Merda. Merda fedida. Assombrado. Chorei. Chorei e chamei minha mãe. (*Querô vai ficando sentado na cama. Começa a gritar.*) Mãe! Mãe! Mãe!

Luz começa a piscar e a girar. No outro canto do palco aparece Leda, sentada diante de um espelho cheio de lâmpadas, como de um camarim. Ela está muito bem-vestida e arrumada. Vira-se para Querô e canta, sedutora.

- LEDA Eu quero tanto, tanto
ter um precioso bem
que seja meu, meu
muito meu, meu
amor garantido
meu amor sentido
- QUERÔ (*interrompendo Leda*) Por que, mãe, por que... tu me pôs no mundo?
Vê o que tu fez comigo. Ah, mãe, eu nunca fui o mais forte, nem
o mais bonito, nem o mais sabido. Só me trato de favor. Como de
esmola. Durmo de esmola. E isso não presta. Isso deixa a gente ruim.
- LEDA Eu sei, eu sei, meu nenê... Me perdoa... Eu queria tanto, tanto,
ter alguém como você... Alguém que fosse por mim... Mas, meu
filho, eu não tive força pra esperar tu crescer pra me valer...
pra... Oh, meu filhinho... Foi tanta sacanagem que me fizeram...
(*chorosa*) Não deu pra esperar. Era duro, meu filho. Todas as
noites eles vinham em bando, como os porcos andam na floresta,
e arrotavam suas vantagens, bebiam seus triunfos, depois me
arrastavam pra cama, arrancavam meu vestido, mordiam meu
corpo, cuspiam suas aflições no meu ventre, babavam como
porcos que eram. Depois atiravam dinheiro na minha cara, como
se fosse gorjeta, como se estivessem gratificando por favor alguém
que lhes deu gozo. E riam, riam, meu filho. Riam de mim. Que
ficava ali jogada, despida, sem forças pra me vestir, sem forças
pra sonhar... com o amor e seus prazeres... Eu me sentia um lixo,
um lixo, meu filho. A última das mulheres. Às vezes nem mulher
eu me sentia. (*Chora.*) Parecia que eu ia desfalecer... Então... eu
pensava em ti, em ter você... te abrigar no meu ventre... te parir...
me sentir mulher... mãe... pura... mãe... ter um filho meu...
meu precioso bem... E era nessa esperança que eu me nutria, me
erguia e ia trabalhar... Aí, senti que tu estava dentro de mim... e
gozava... só antevendo tua chegada... Mas eles, meu filho, vieram
com fúria, aos bandos, como os porcos andam na floresta... E
não respeitaram... rasgaram minhas roupas, me arrastaram
pra cama, morderam meu corpo, me cuspiram suas aflições,
jogaram o dinheiro nojento na minha cara e me empurraram,
me empurraram para a garrafa de querosene e me empurraram

e me forçaram a beber aquela bebida amarga, aquele fel, que me queimou inteira. E eu rolava em brasa viva e eles riam, riam, riam... e eu te chamava, te chamava... (*pausa*) Por culpa deles eu não pude te esperar... (*Chora.*) Perdão, meu filho.

QUERÔ Mãe... minha mãe... deixa comigo. Eu tou crescendo. E a raiva crescendo em mim. Eu vou fazer a cobrança. Juro, mãe, pela luz que me ilumina. Vou ser o Querô, a zorra encarnada. Vou mandar ver. Eu não choro, mãe. Eu sou o Querô. Vou à forra. Com todos. Que entre um no rabo do outro e venham pra cima de mim. Um por um, mãe. Um por um. Mãe... Não... Mãe...

Luz pisca, Leda vai sumindo. Querô, delirando, vai se afastando até se deitar na cama.

(*delirando*) Mãe... Eu vou matar. Matar. Mãe... Mãe... Um por um... Um por um...

REPÓRTER (*tentando conter o Querô*) Calma, Querô, calma. Bebe água.

QUERÔ (*assustado*) Os ratos... Eles chegaram? Eles vieram me pegar?

REPÓRTER Não. Fique calmo, Querô. Você tá com muita febre. Bebe água. Deixa eu molhar sua testa.

QUERÔ O Nelsão... Eu sempre quis matar aquele filho da puta. Juro. Eu cresci na bosta do reformatório... Dei o pinote... Fui procurar a Ju.

Luz acende no quarto da Ju. O Querô está sentado na cama. A mulher está muito nervosa.

JU Foi loucura, Querô. Agora eles te pegam e te quebram de pancada. Tu tem que se mandar. Vai ter que ir embora dessa cidade. Ah, meu Deus, tu vai ficar longe de mim. No reformatório pelo menos eu ia te ver. Mas sabe lá agora se a gente vai se cruzar outra vez nessa vida. (*Chora.*) Mas é assim que tem que ser. Hoje eu dou um duro e descolo uma grana. Amanhã tu te manda.

QUERÔ *(carinhoso)* Que nada, Ju.

JU *(brava)* Que nada, que nada! Não se discute, Querô. Tu tem que se arrancar.

QUERÔ Olha, Ju, eu vim pra fazer um acerto. O tal de Nelsão, o Sarará, o Tainha vão dançar. Perdi muito tempo na galera. Foi dose. Vai ter a forra.

JU Tira isso da cabeça, Querô. Não tem forra nenhuma. Esquece. Se cuida. Vai ser gente. Pelo amor de Deus. Que iria dizer tua mãe? A Leda era gente boa. Ela brigava, aprontava, mas depois tava tudo bem.

QUERÔ Ju... Um dia, lá no reformatório... eu tava na surda... eu vi minha mãe...

Pausa.

JU Fala essas coisas, não. Só de tu falar, já fico toda arrepiada.

QUERÔ Vi. Juro que vi.

JU Guarda pra ti isso. Não presta mexer com os mortos.

QUERÔ Pra ti posso falar. Tu é... é... gente fina. Ela falou comigo, pode crer. Eu não tenho mais raiva da minha mãe. Nenhuma. Agora eu entendo ela. Agora sei por que ela me botou no mundo. Ela queria alguém por ela. De verdade. Eu...

JU Mas eu sempre te disse que a Leda... Ah, Querô, não fica botando minhoca na cabeça. Tu tem que se mandar daqui e se ajeitar.

QUERÔ Não é nada disso, não. Só agora eu entendo. Só agora. Pena que não deu pra minha mãe esperar. Mas tu vai ver, Ju. Tu vai ver. Vou meter as mãos nas armas e cagar e pisar em meio mundo. De arma, vou virar o jogo. Por essa luz que me ilumina. Vou arrebitar tudo quanto é filho da puta.

JU Mas, pombas, tu tá louco. Será que tu não cresce?

QUERÔ Cresci. Cresci. A raiva cresceu em mim. Por enquanto, tenho só a raiva. Mas vou meter a mão nas armas e não vou respeitar ninguém. Tu vai ver, Ju.

JU Eu não quero nada disso. Não quero ver. Vai pra longe dessas quebradas. Se arruma. Se arruma como gente. Era isso que a Leda queria. Que tu se fizesse gente. Ouve bem, Querô. Eu tou arreada, cansada, no bagaço. Farta do puteiro. Mas não tenho bronca de nada, de ninguém. Não espero nada. Só podia ter uma alegria. Só uma. Era te ver, tu, que eu quero como se fosse meu filho, ajeitado na vida, trabalhando, criando filho teu, com mulher, casa, tudo como gente direita, como a Leda, tua mãe, ia querer te ver. Só isso que eu queria.

QUERÔ Ju... Ju... vou dar pra ti o que não dei pra minha mãe. Tu sai desse batente escroto.

JU *(chorando)* Não é nada disso... nada disso. Toma tua linha, filho.

Entram Sarará e Nelsão. Querô se encolhe. Ju para de chorar e fica na frente de Querô.

SARARÁ *(rindo)* Te achei, pivete bom. Olha ele aí, Nelsão. Mal saiu de cana e já veio atrás de rabo de saia. Só que veio se tratar com uma galinha velha. Tou lhe dizendo, Nelsão, Querô é malandro. *(Ri.)* Só que tem mau gosto. Esse bagulho tá com nada. Mas isso é da conta dele, né, Nelsão? Pra nós o que conta é que deram a dica: Ele tá lá. E tá mesmo.

JU Que estão querendo aqui?

SARARÁ *(rindo)* A galinha velha se amarrou no pinto rico do pivete. Cai fora, putona! Cai fora! Nós temos um papo com o pivete.

Nelsão agarra a Ju.

QUERÔ Não bota a pata nela, seu filho da puta!

Querô avança para o Nelsão. É dominado e recebe uma tremenda surra. Sarará contém a Ju, torcendo-lhe o braço.

JU Pelo amor de Deus, deixem o menino. Ele... ele é que nem meu filho... Não bate nele, que eu te mato, seu corno!

SARARÁ Cala a boca, piranha!

JU Pelo amor de Deus! Socorro! Socorro!

Nelsão se vira e derruba a Ju com dois socos.

SARARÁ É isso aí, Nelsão. Agora podemos levar papo com nosso chapinha Querô.

Nelsão levanta Querô e o joga na cama.

SARARÁ Agora escuta, Querô. Escuta bem. Faz um esforço. Tu tá meio grogue, meio amarelo. Mas isso não é nada. O Nelsão só te cutucou. Tu tá mal é de comer a lomba dessa piranha. Tu tem que meter uns fortificantes no peito, se não acaba chué. Sabe, uma batida de ovo com mel, conhaque e leite levanta até pau de defunto. Mas deixa pra lá. O assunto é o seguinte. Tás me ouvindo? Sei que tá. Tenho quase certeza. Tu se pinoteou do reformatório. E fez bem. Aquilo lá não dá camisa a ninguém. Agora eu e o Nelsão vamos te dar estia. Somos teus chapas. Podíamos te recolher, mas não vamos. Nem nós, nem ninguém. Eu e o Nelsão te garantimos. Tá contente? Mas amigo é pra essas coisas. Vamos te deixar à vontade. Tu pode deitar e rolar. Vai se dar bem com a tua malandragem. Naquela tua manha. Pode ser xavecando gringo bêbado, suando bicha, batendo carteira. Tu que sabe. Boto fé na tua competência. Eu e o Nelsão toda noite te esperamos lá no “Leite da mulher amada”. Tu vai lá e dá uma quina pra mim, uma quina pro Nelsão. Uma milha pra ti, ajudado por essa piranha, é baba de

quiabo. Entendeu? Tenho quase certeza que entendeu. Um milhão, Querô. Um milhão toda noite. Essa grana vai ajudar eu e o Nelsão, que não temos nenhuma puta velha pra adiantar nosso lado. Temos que dar duro no batente. E não é fácil, não. Querô, a vida anda custando os olhos da cara. Vamos, Nelsão. Mas, antes, dá um até-logo pro nosso sócio.

Nelsão dá dois socos na barriga do Querô. Sarará ri. Os dois saem.

JU Tu tem que se arrancar, Querô.

QUERÔ Não, Ju. Tenho mais é que ficar.

JU Pelo amor de Deus, fuge. Vou me mexer, arrumar dinheiro. Hoje mesmo tu pega a reta.

QUERÔ Que nada! Tu viu... Tenho um apontamento com os homens.

JU Vai dar moleza pra eles? Tu tá louco? Depois eles vão querer que tu cagete gente. Não pode, Querô. Tu é um fixo. Não pode se arreglar com esses filhos da puta.

QUERÔ Eu sei, Ju. Deixa comigo.

A luz apaga na Ju e acende no Tainha. Querô se aproxima.

TAINHA Qual é a tua, Querô?

QUERÔ Preciso levar um papo contigo.

TAINHA Que tu quer comigo? Quando tu foi em cana, fez uma onda, não sei o quê, tal e coisa. Achei até que se tu fosse de alguma merda, tinha me feito naquele dia.

QUERÔ Naquele dia eu não era. Agora sou mais eu. Sei das coisas.

TAINHA Quê? Só porque fugiu do reformatório? Tás com nada. Parece um pedidor de esmola. Tás mal.

QUERÔ Tu tá legal.

TAINHA E tou mesmo. Sou o Tainha. Sempre fui.

QUERÔ Cagueta tem vida boa.

TAINHA Escuta aqui, ô Querosene, se te arrebitaram o rabo lá no reformatório, é melhor tu se acostumar e virar dadeiro. Porque se pensa que vai folgar comigo, tás enganado.

QUERÔ Querosene, veado, cagueta, boi de bico, penico de tira e filho de uma cadela, é a puta que te pariu! Tu pensa que tá bonito, mas pode se danar aqui mesmo.

TAINHA Olha como fala, Querosene de merda! Quem tu pensa que sou? Um bunda-mole do teu naipe? Te meto a mão na cara e te esculacho. Por isso, cuidado comigo, veadinho de reformatório.

QUERÔ Tou te estranhando, Tainha. Pra arreglado de tira, tu tá falando muito grosso.

TAINHA Pois é, Querosene. Tou perdendo um tempo contigo de dó. Tu tá um lixo. Olha tua roupa, teu sapato. Que merda! Vê eu. A beca. O pisante. E o que tu come? Lavagem? Resto do China? Pergunta pra mim onde eu como. Só do bom e do melhor. Me trato. Mas mereço. Sou esperto. Agora tu pega sobra. Tem mulher? Não. Eu tenho montes delas.

QUERÔ Que tu faz pra arrumar grana? Chupa cona de puta rampeira?

Tainha mete a mão no bolso da japona e tira um saco plástico.

TAINHA Vivo disso.

QUERÔ Coca?

TAINHA Pois é. Passo pra uns meninos que cuidam disso. Tou bem. Trato direto com o dono do pedaço. Não vou te dizer quem é.

Mas tu manja ele. O homem vai por mim. Me deu um ponto pra cuidar. A grana corre. Um pouco fica na minha mão. Dá pro gasto. O luxo, o mulhero me garante. Sou gostoso.

QUERÔ De rabo. Mas não mexe. Vende essa bosta onde?

TAINHA Onde der. Ou tu queria que eu abrisse uma loja pra vender o pó? Tem que ser nas encolhas, otário. Bandeira é sujeira.

QUERÔ Só que no esquisito tu pode se dar mal. Bunda-mole como tu é, fica mostrando o saquinho, acaba só com os dedos. Te tomam tudo.

TAINHA Quem tiver culhão pode correr dentro. Comigo não, Querosene. Nem tu, nem ninguém tira chinfra. Se me invoco, apronto. Se quiser, pode vir.

QUERÔ Se acanha, bestalhão, e para de bancar o homem.

Tainha puxa um revólver.

TAINHA Olha pra isso, Querosene. Que me diz agora?

Pausa longa.

QUERÔ (*admirado*) Onde tu arrumou?

TAINHA É do trampo. O homem me deu. Só pra garantir o ponto. Pode aparecer algum otário como tu e querer me bagunçar. O homem acredita em mim. Mas pode ter quem duvide. Com o trinta e oitão, não tem quás-quás-quás pro meu lado.

QUERÔ Porra, até tou acreditando em ti, Tainha.

TAINHA É pra acreditar mesmo. Sou mais eu. Agora, tu tem que se mancar. Fazer que nem eu. Quando posso, sou leão. Quando não posso, sou raposa. Mas se tu, que tá na bosta, ficar se

bacaneando, vai se avacalhar mais. Vai acabar caído na guia com cachorro mijando na tua cara.

QUERÔ Tu deu sorte.

TAINHA Sorte, o caralho! Fui esperto, Querosene. Esperto.

QUERÔ É... Tu é vivo.

TAINHA Sou mesmo. Ainda bem que reconhece.

QUERÔ Que marca é?

TAINHA Taurus.

QUERÔ Trinta e oito.

TAINHA Valente.

QUERÔ Como abre o tambor?

TAINHA Aperta aqui. (*Abre.*) Pronto.

QUERÔ (*chegando mais perto*) Quantas balas cabe aí?

TAINHA Seis.

QUERÔ Tem todas?

TAINHA Por enquanto.

QUERÔ Deixa eu ver.

Querô mete a cabeça bem perto do revólver, agarra a arma e dá uma cabeçada no Tainha, ficando com o revólver.

TAINHA (*caído*) Que sacanagem é essa, Querosene?

Querô dá um pontapé no Tainha.

QUERÔ Querosene é a puta que te pariu! Eu só quero ver essa merda. Seu cagueta nojento! Eu sou o Querô. Pra ti sou Seu Querô. Viu bem? Seu Querô.

TAINHA Tu vai me sacanear?

QUERÔ Não. Só quero ver essa porra.

TAINHA Tu tava vendo.

QUERÔ Quero ver do meu jeito.

TAINHA Se tu pedisse, eu mostrava.

QUERÔ Não enche o saco. Tou olhando e quero sossego.

Pausa longa.

TAINHA Já é tarde.

QUERÔ Quero que se dane. Não vou a lugar nenhum. Não tenho pressa.

TAINHA Mas eu tenho. Preciso me mandar.

QUERÔ Se aguenta aí.

Pausa.

TAINHA Poxa, Seu Querô, tenho que ir.

QUERÔ Vai. Não tou te segurando.

TAINHA Então dá o revólver.

QUERÔ Pega.

Tainha vai pegar o revólver, Querô dá uma porrada com o cano na mão do Tainha.

QUERÔ Mandei tu pegar no meu pau.

Pausa. Tainha finge que acha graça.

TAINHA Dá pra cá o revólver. Tenho que ir.

QUERÔ Que nada, Tainha. Antes de tu ir, tu vai me chupar o pau.

TAINHA Tu não pode fazer isso comigo.

QUERÔ Só que posso e vou fazer. Tu é cagueta e vai se esculachar de vez.

TAINHA Pô, Querô...

QUERÔ Seu Querô!

TAINHA Pô, Seu Querô...

QUERÔ Quietto. Cala a boca. Bicha. Escroto. Cagueta. Só fala quando eu mandar. *(pausa longa)* Tu já atirou com essa merda?

TAINHA Não. É novinha.

QUERÔ Então vou tirar o cabaço.

Mira na testa do Tainha. Luz pisca e o Tainha vai caindo lentamente, com os olhos arregalados. Quando chega no chão, luz volta ao normal. Querô se abaixa junto dele, recolhe o saco plástico. Vai sair, volta, fecha os olhos de Tainha. Luz apaga no Querô e no Tainha e abre no cabaré "Leite da mulher amada". Cantora canta "A pomba roxa ardente".

CANTORA Ei, chegue mais perto
bem mais perto

mais perto, mais perto
Eu tenho o coração aberto
Tenho entre as pernas uma fornalha
Sou a pomba roxa ardente
a grande mãe indecente
a irmã ausente
a santa bandalha
sempre calada, no cio
sempre alerta de plantão
pra falar de amor
com quem de amor
não tem recordação
Venha como tantos vieram
feridos de amor me procuraram
tentando embrulhar a solidão
nos pálidos lençóis do meretrício
Amar é meu ofício
Ou será meu vício
Amo com sofreguidão
Venha ser mais um
entre tantos
a se sentir o único
e eu não esquecerei nenhum
e não há quem me esqueça
Martelarei sua cabeça
pra sempre, eternamente
com a pomba roxa ardente
que é festa, lar, esposa adorada
Venha, venha como todos
Venha se divertir
Venha se nutrir
no leite da mulher amada
Venha, venha como todos
Eu te espero
Eu te quero
Entre as pernas tenho uma fornalha
Eu sou a pomba roxa ardente
a grande mãe indecente

a irmã ausente
a santa bandalha

Os fregueses do cabaré dão pouca atenção pra Cantora. Conversam entre eles ou com as mulheres. Nelsão e Sarará estão misturados com os fregueses bebendo à vontade. De repente, entra o Querô. Está visivelmente transtornado. Com o olhar, percorre o ambiente. Uma das mulheres, que está sentada de costas, se levanta e, dançando, se aproxima do Querô. É a Leda. É uma visão, que só o Querô vê. Ela dança sedutora em volta dele, bem sensual.

LEDA (sedutora) Meu filho... Vem, meu filho... Vem... vem... vem...

QUERÔ (muito excitado sexualmente, gritando) Oi, da polícia, como é que é?

Querô, que traz a arma dentro da calça, aperta-a como se fosse seu sexo.

NELSÃO É o filho da puta do Querô.

Leda, dançando, provoca o Querô. Sarará contém o Nelsão.

SARARÁ (afetado) É mesmo. Nosso chapinha Querô.

NELSÃO Tá dando bandeira.

Leda excita Querô, se enrosca nele. Só ele vê.

SARARÁ É. O pivete tá meio aparecido. Mas não tem nada, não. Com o tempo ele aprende a ser mais maneiro. Acaba aprendendo. A gente ensina. (para o Querô) Eu e o Nelsão tamos aqui mesmo te esperando. Fazia tempo que tu não se apresentava.

Querô não sai do lugar. Continua sendo excitado pela Leda.

QUERÔ Agora tou aqui.

SARARÁ Tá. Tou te vendo.

QUERÔ E vim a fim de acertar nossas contas.

Pausa longa. Leda ri e some.

SARARÁ *(rindo repentinamente)* Assim é que é. Legal. Não te falei, Nelsão, que o Querô não ia deixar a gente em falta? Não falei? Eu sabia. Tinha quase certeza. Falei pro Nelsão: Ele demora, atrasa, mas acaba vindo pro apontamento. Compareceu. Pivete bom. Não tem bronca. Nenhuma. Querô, tu é gente fina. *(Ri.)* Olha só a cara assustada dele, Nelsão. *(Ri.)* Chega mais, Querô. Relaxa. Acho que ele tá com medo de ti, Nelsão. *(Ri.)* Vem pra cá, pivete, tudo bem. O Nelsão só é bravo pra quem falha com a gente. Tu atrasou, mas veio. Dá o nosso e pode ficar aqui como se estivesse na tua casa.

Pausa longa.

NELSÃO Como é que é, pivete? Vai ficar aí plantado?

QUERÔ Não, rato nojento. Vou dar o teu. O que tu merece. A tua parte tá aqui. *(Puxa a arma e atira no Nelsão.)* Toma, filho da puta. Toma.

Há corre-corre entre os fregueses. Nelsão, mesmo baleado, saca a arma. Querô avança atirando. Nelsão cai. Sarará, abaixado atrás de uma mesa, atira no Querô, acerta o ombro e a perna do Querô, que revida atirando no Sarará. Atingido no braço, Sarará se joga no chão. Há gritaria, alvoroço. Leda, no palco do cabaré, canta “Meu precioso bem”.

Ninguém chega perto de mim. Ninguém encosta, que eu grampeio. Já fiz o serviço. Já ganhei quem queria. Mas ninguém chega em mim, que leva teco. Vou de pinote.

Leda ri. Cantora canta “A pomba roxa ardente”. Sai Querô. Luz apaga no cabaré e acende na cena do Querô com Ju.

Ju... Ju... Fiz eles.

JU Pelo amor de Deus, tu tá baleado!

QUERÔ Mandei o Nelsão pras picas. Mandei, Ju. O Sarará também recebeu uma. O Nelsão dançou. Fui eu, Ju.

JU Tu tem que se cuidar. Tá perdendo todo o sangue. Querô, que é que tu foi fazer? Agora eles vêm com tudo. Vou te moitar. Cuida dessas balas e depois some no mundo. Vem, Querô. Dá pra andar? Vem comigo. Meu Deus, se eles te pegam...

QUERÔ Se me pegam, que se dane! Que se dane, Ju! Fiz meu papel. Não me entreguei. Não me rendi. Ju, fiz e aconteci... Fiz minha parte... Eu fiz... Sou um fixo...

Ju fica parada. O Querô vai berrando que é um fixo até a cama ao lado do Repórter. Querô, em delírio total, berra alucinado.

Mãe! Mãe! Eu sou um fixo! (*Surge Leda, que gargalha.*) Eu fiz minha parte... Mãe...

Leda ri. Querô tenta abraçá-la. O repórter quer segurá-lo, ele se livra e persegue Leda, que dança pelo quarto seguida pelo Querô desesperado. Leda ri, sedutora. Aparecem Violeta, Nelsão, Tainha, as mulheres, num grande balé obsessivo, que atormenta Querô.

Eu fiz minha parte... Eu matei, eu matei... Eu mato... Eu sou o Querô... Eu sou o Querô...

Querô persegue Leda e se defende dos obsessores. Por fim, esgotado, cai na cama e chora. O balé some.

Ai... Ai, do gibi... Eu tou sufocando... Tenho sede... Me dá água... Eu... eu... tou...

Repórter dá água para Querô e o ajeita na cama.

QUERÔ Eu quero dormir, do gibi. Se eles... Me ajuda... Se eles chegarem, tu me acorda... Não deixa eles me pegarem dormindo... Tenho

medo de dormir. Se eu dormir, me acorda. Se eu dormir... Me ajuda... Tu... Me pega água... Me molha o olho. Eu tô com frio. Eu toda hora vejo minha mãe... É tanta zorra. Tu acredita em fantasma? É tudo besteira... Eu é que fico cismado. E o Tainha também, toda hora eu vejo... Porra, não se perdeu nada. Ele era cagueta. Mãe... minha mãe... Não gosto de cagueta... A história que eu mais gostava... de escutar a Ju contar... era a de um vagal encardido... que arrancou a língua de um cagueta que entregou ele. Eu... tou com sono... Se eu dormir... Eu...

Querô morre.

REPÓRTER Querô! Querô! Querô!

O Repórter cobre o corpo do Querô com os trapos. Fica um tempo como se rezasse. Apanha o gravador e vem para a boca de cena. Os homens, comandados pelo Sarará com o braço na tipoia, cercam a Ju.

JU *(chorando)* Me mata! Me mata! Mas não posso... não posso... Ele é como meu filho... como meu filho...

SARARÁ *(terrível)* Onde ele está? Onde ele está?

JU Não! Não! Pelo amor de Deus!

SARARÁ Onde ele está?

JU Não sei.

SARARÁ Ela sabe.

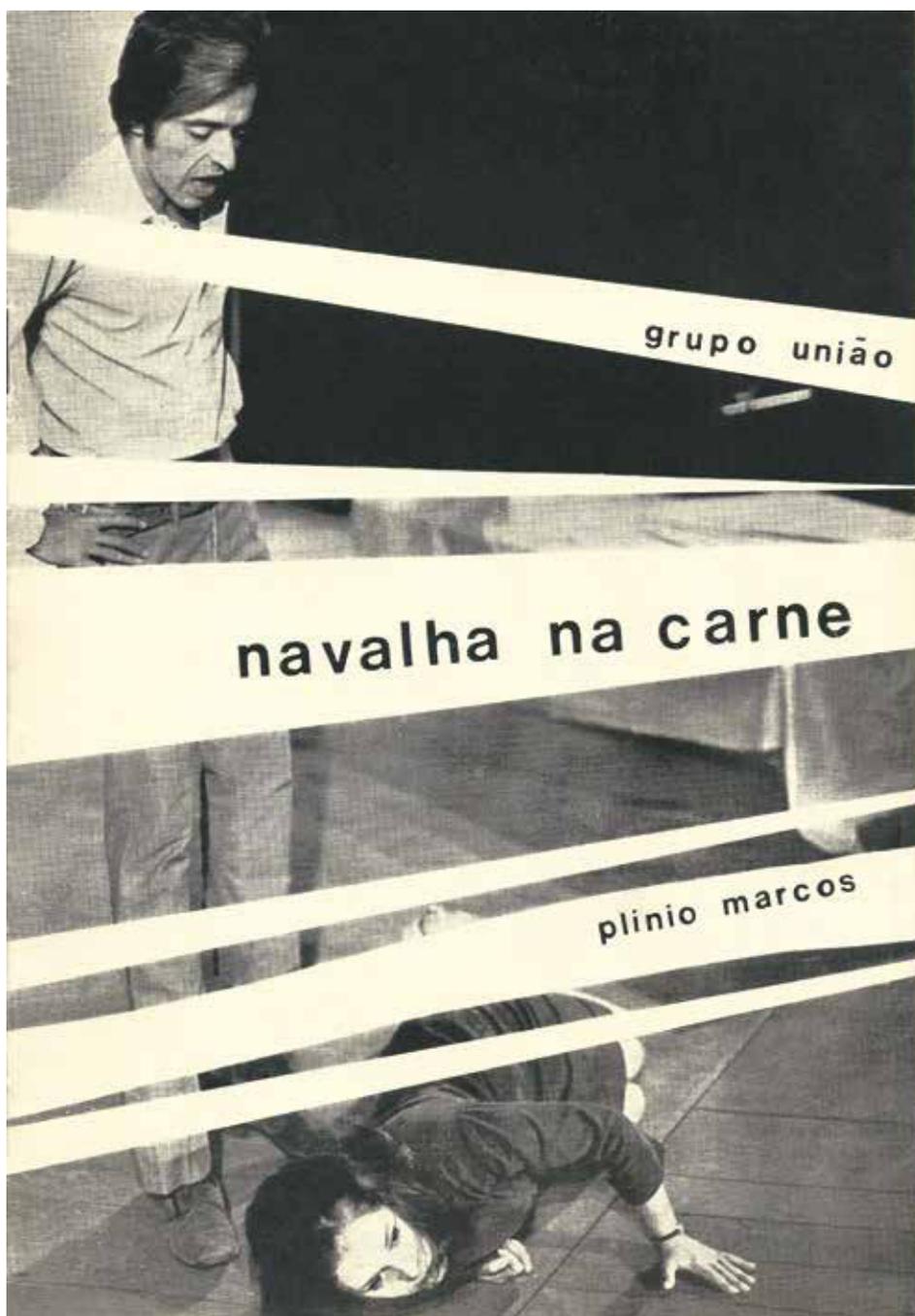
Os homens agarram a Ju pelo braço e a giram. Tem início o balé da tortura. Por fim, Ju é atirada no chão. Os homens se voltam para o Querô e descarregam suas armas nele. Depois os homens vão saindo lentamente, um a um. O silêncio deve ser quebrado apenas pelos soluços da Ju. Depois de um tempo, o Repórter, serenamente, se dirige ao público.

REPÓRTER Era de tardezinha, quando os homens, com suas armas, encontraram o Querô. Mas já não era necessário despejarem o veneno de suas metralhadoras no corpo inanimado. Querô já estava caído para sempre. Assim mesmo, despejaram ódios no pequeno bandido. E ele ficou lá caído para sempre. Ou caído até o dia em que, animado pela virilidade espiritual transformadora, ele e outros como ele se ergam das cinzas onde se sufocam, das chamas onde se ardem, das fomes onde se desesperam, dos cubículos onde são empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma, nos sórdidos recantos onde se degeneram, e venham cobrar de nós, cidadãos contribuintes, as ofensas todas que, em nome de nossos tesouros, de nossos privilégios, de nosso conforto, fizemos à dignidade humana.

fim



ICONOGRAFIA



Capa do programa de Navalha na carne, direção de Jairo Arco e Flexa, 1967 (São Paulo)

GRUPO UNIÃO

Navalha na Carne

de

Plínio Marcos

Wado Paulo Villaça

Neuza Sueli Ruthinéa de Moraes

Veludo Sérgio Mamberti

Direção **Jairo Arco e Flexa**
Cenário **Clóvis Bueno**
Superintendente **Odavlas Petti**
Produção **Walderez de Barros**
Iluminação **Domingos Fiorini**
Contra-regra **Irson L. Araújo**

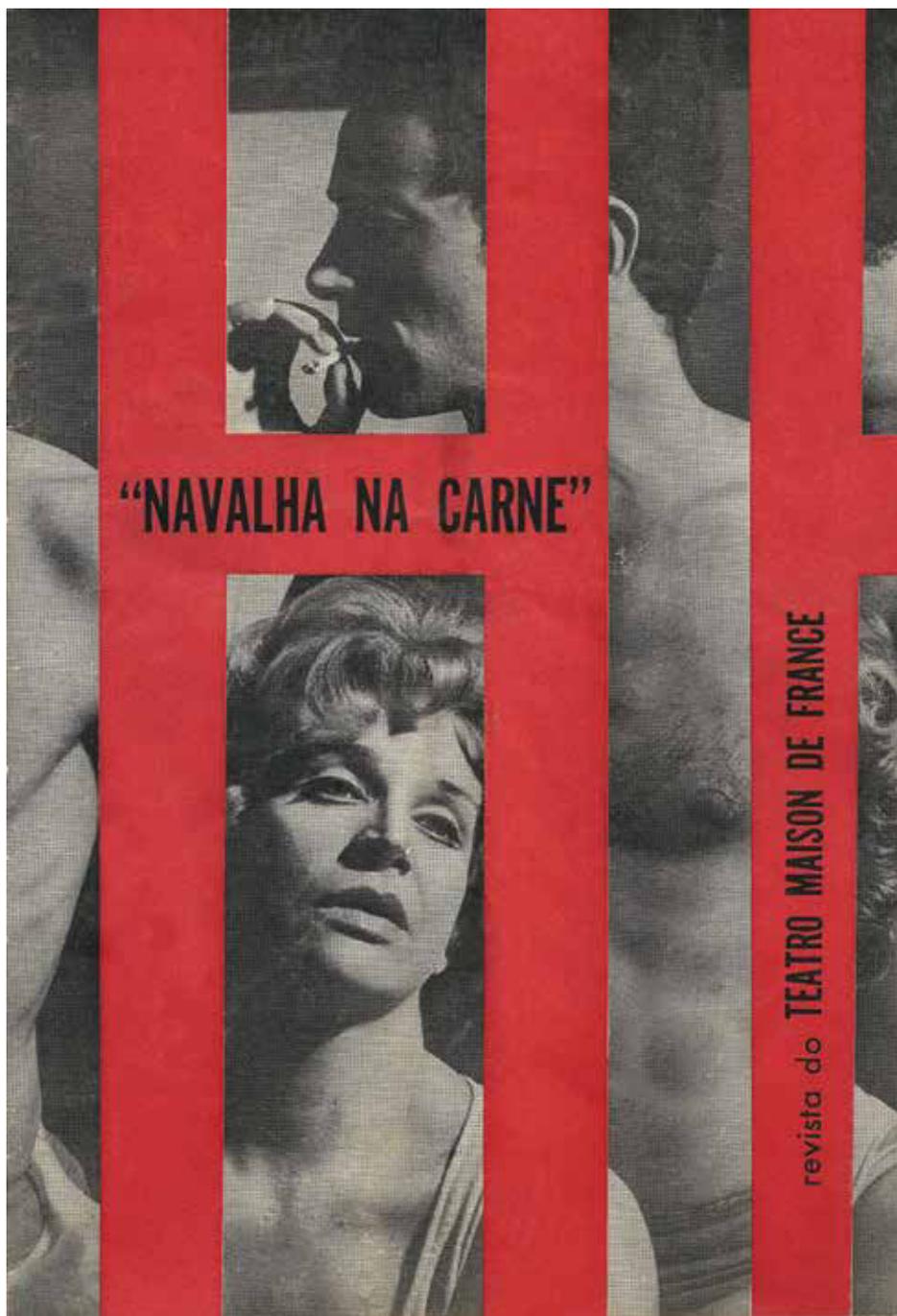
Os atores vestem roupas de **India Sport**.
Ruthinéa é penteada por **Margarida Cabeleireiros**

Ficha técnica da montagem de Navalha na carne, 1967 (São Paulo)



Foto: Derly Marques

Paulo Villaça e Ruthinéa de Moraes em Navalha na carne, 1967 (São Paulo)



Capa do programa de Navalha na carne, direção de Fauzi Arap, 1967 (Rio de Janeiro)

"Navalha na Carne"

Peça em um ato de

PLÍNIO MARCOS

Wado

Neusa Suely

Veludo

Nelson Xavier

Tonia Carrero

Emiliano Queiroz

Cenário e Figurinos

| Sarah Feres

Chefe de montagem

Eletricista

Encarreg. do Guarda Roupa

Contra-Regra

Diretor de Produção

Elias Contursi

Antonio de Francis

Florisa Xavier

Severino Mendes

Carlos Kroeber

Direção de FAUZI ARAP

bom teatro e dietil tornam mais doce sua vida



Foto: Luiz Paulo Lima

Tônia Carrero, Emílio Queiroz e Nelson Xavier em Navalha na carne, 1967 (Rio de Janeiro)

*pesquisar relação com Giro
não é "causação real"!*

grupos -

1

PRIMEIRO ATO

PRIMEIRO QUADRO

AO ABRIR O PANO, DILMA ACABA DE FECHAR A PORTA DE SAÍDA, COMO SE DESPEDISSE ALGUÉM. VOLTA CONTANDO A GRANA COM EXPRESSÃO DE DESÂNIMO, SENTA-SE NA CAMA E FICA OLHANDO O VAZIO. ESTÁ BEM APAGADA. DE REPENTE, A PORTA É ABERTA DE SOPETÃO. DILMA LEVA UM GRANDE SUSTO. ENTRA GIRO.

GIRO (rindo.) - Puta susto que tu levou!

DILMA - Por que tu não bate antes de entrar?

GIRO - Queria te pegar no flagra.

DILMA - Essa que é a tua?

GIRO - Sabia que ia te encontrar aí sentada como uma vaca prenha./ Não quer mais nada. Estou na campana. Assim não dá pedal. Tu e a / outra não querem porra nenhuma. Que merda! Que merda!

DILMA - Não viu que o freguês se mandou agorinha?

GIRO - Aqui, ó! Ele saiu há um cacetão de tempo.

DILMA - Só porque tu quer.

GIRO - Estou na paquera. Não sou trouxa. Se dou sopa, sou passado/ para trás. E vi bem quando o pinta se mandou.

DILMA - Conversal O freguês saiu neste minuto. Ainda nem me lavei.

GIRO - Claro, fica aí sentada pensando, pensando, nem vê o tempo passar. Se tu fosse esperta, nem se lavava. Encarava um loque atrás do outro, de qualquer jeito.

DILMA - Não sou porca.

GIRO - Grande merda! Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é trocar o óleo. O resto que se dane. É só fazer aí, aí, aí, e deixar andar. Eles saem certos que agradaram. E é melhor pra ti. Vai por mim, que tu vai ver como chove na tua horta.

DILMA - Ou na tua.

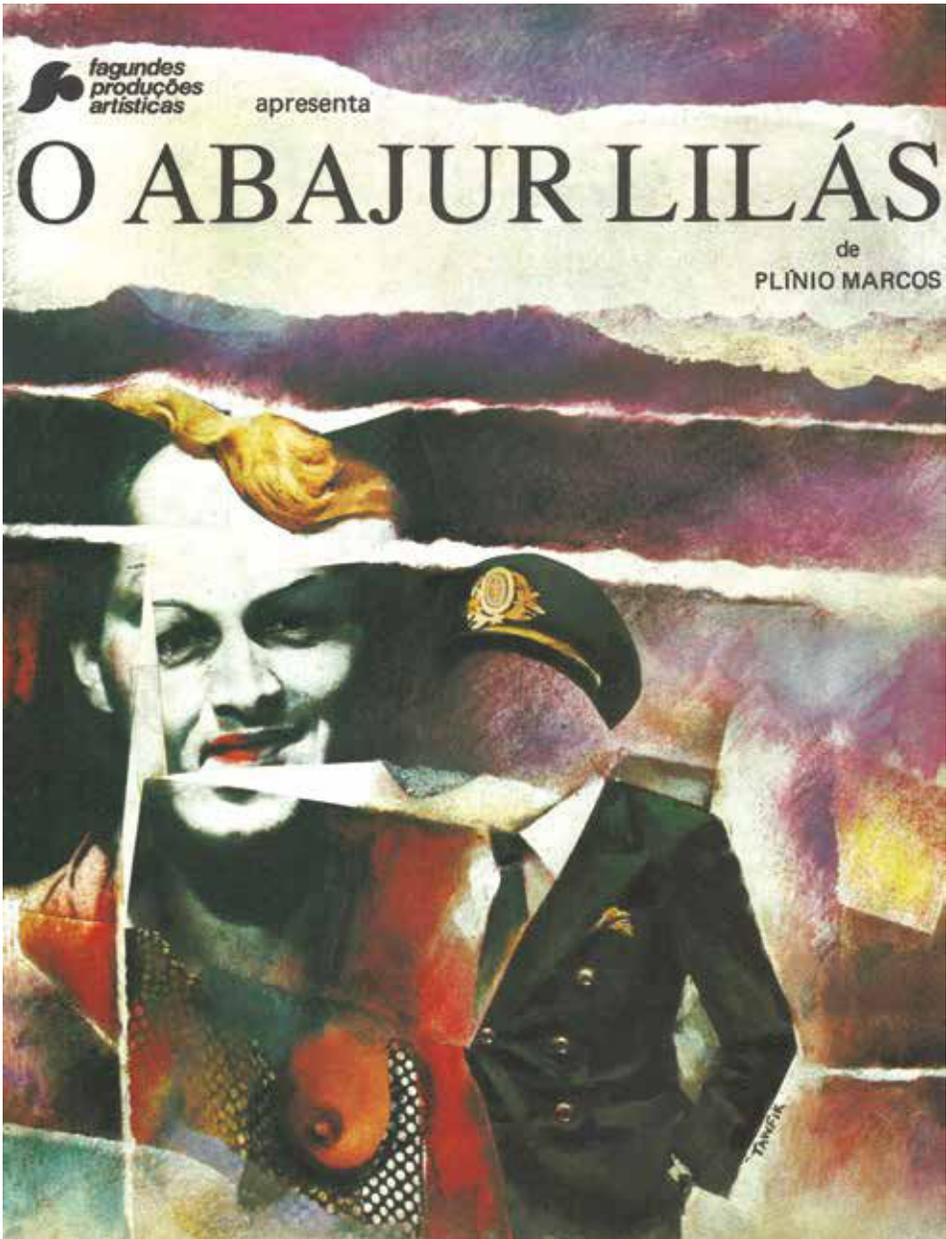
GIRO - Na dos dois. A gente é sócio, porra!

DILMA - Bu entro com o batente e tu pega a grana.

GIRO - Queria eu poder fazer michê. Não ia dar moleza. Fazia uns / vinte michês por dia. E de cara alegre.

DILMA - Com a tua cara, tu ia morrer de fome.

GIRO - Claro, estou velho. Mas, já tive meu tempo. Fui de fechar



Capa do programa de O abajur lilás, direção de Fauzi Arap, 1980



APRESENTA

“O ABAJUR LILÁS”

de

PLÍNIO MARCOS

Elenco por ordem de entrada

DILMA – Walderez de Barros
GIRO – José Fernandes de Lyra
CÉLIA – Annamaria Dias
LENINHA – Claudia Mello
OSWALDO – Zé Carlos Cardoso

PRODUÇÃO: ANTONIO FAGUNDES
CLARISSE ABUJAMRA

DIREÇÃO: FAUZI ARAP

Este espetáculo estreou no Teatro Municipal
Castro Mendes em Campinas em 25 de junho de
1980 e transferiu-se para o Teatro Aliança
Francesa em São Paulo em 2 de julho de 1980.



Foto: Ruth Toledo / Arquivo Multimídias CCCSP

José Fernandes de Lyra e Walderez de Barros em O abajur lilás, 1980



Foto: Ruth Toledo

Walderez de Barros e Annamaria Dias em *O abajur lilás*, 1980

UMA REPORTAGEM MALDITA (QUERÔ)

peça de PLÍNIO MARGCS

(UM CABARÉ DE BAIXA CATEGORIA, "O LEITE DA MULHER AMADA". AO ATRÁS DO PANO, CANTORA CANTA, EM RITMO TÍPICO DE ZONA, "A POMBA ROXA ARDENTE".)

CANTORA - Ei, chegue mais perto
 bem mais perto
 mais perto, mais perto
 Eu tenho o coração aberto
 entre as pernas uma fornalha
 Eu sou a pomba roxa ardente
 a grande mãe indecente
 a irmã ausente
 a santa bandalha
 sempre calada, no cio
 sempre alerta de plantão
 para falar de amor
 com quem do amor
 não tem recordação
 Venha como tantos vieram
 feridos do amor me procuraram
 querendo emburhar a solidão
 nos pálidos lençóis do meretrício
 Amar é meu ofício
 Amo, amo com sofreguidão
 Venha ser mais um
 um entre tantos
 tantos a se sentir o único
 e eu não esquecerei nenhum
 e não há quem me esqueça

Grupo Tapa
apresenta
QUERÔ
UMA REPORTAGEM MALDITA

de Plínio Marcos

QUERÔ - UMA REPORTAGEM MALDITA
Autor: Plínio Marcos
Diretor: Eduardo Tolentino de Araujo
Figurinos: Lola Tolentino
Música: Leo Lama
Arranjos p/ piano: Luiz Gustavo Petri
Trilha Sonora: Octávio Machado
Luz: Wagner Freire

ELENCO:
Aiman Hammoud : Repórter
Amélia Bittencourt : Violeta
Brian Perido : Tainha
Clara Carvalho : Prostituta
Daniel Reus : Policial
Denise Weinberg : Ju
Esmari Moraes : Néldio
Guilherme Sant'anna : Sarará
Gustavo Engácia : Querô
Helionair Manzo : Pianista
Marcia Dill : Prostituta
Paulo Gardini : Policial
Wagner Veiga : Delegado

Participação Especial
Walderez de Barros : Leda

APÓIO:
O REI DO RIO
ARTISTAS PARA SÃO PAULO E REGIÃO S. L.T.A.
AVON
PARREIRINHA
Alliance Française

FICHA TÉCNICA
Cenografia de luzes : Arvid Goldman
Preparação acrobática : Paulo Vasconcelos
Dança de salão : Sandra Cruz
Tiro : Marcelo Rollim
Tai-chi-chuan : Jaime Kuki e Mestre Li

Coordenação de montagem de luz : Wagner Freire
Montagem : Dácio Alves e Valter Machado
Operação de luz : Valter Machado

Contratadas : Alice Camas, Ieda Ferreira e Rosa Vieira
Cenário : Ieda Ferreira
Cabelereiro : Pepe - 'Sais' e 'Saud Cabelereiro'

Pinura de arte e cenográfica : Equipe Juvenil Iremé dos Santos

Perfuma : Benedito Leite

Produção : Grupo Tapa
Divulgação : Ana Cabosano
Administração : Theresza Freitas

Ao atores e os atores deste espetáculo usam produtos de maquiagem e moda AVON.

Programa de Querô, uma reportagem maldita, montagem do Grupo Tapa, 1992



Foto: João Caldas

Walderez de Barros e Gustavo Engrácia em Querô, uma reportagem maldita, 1992

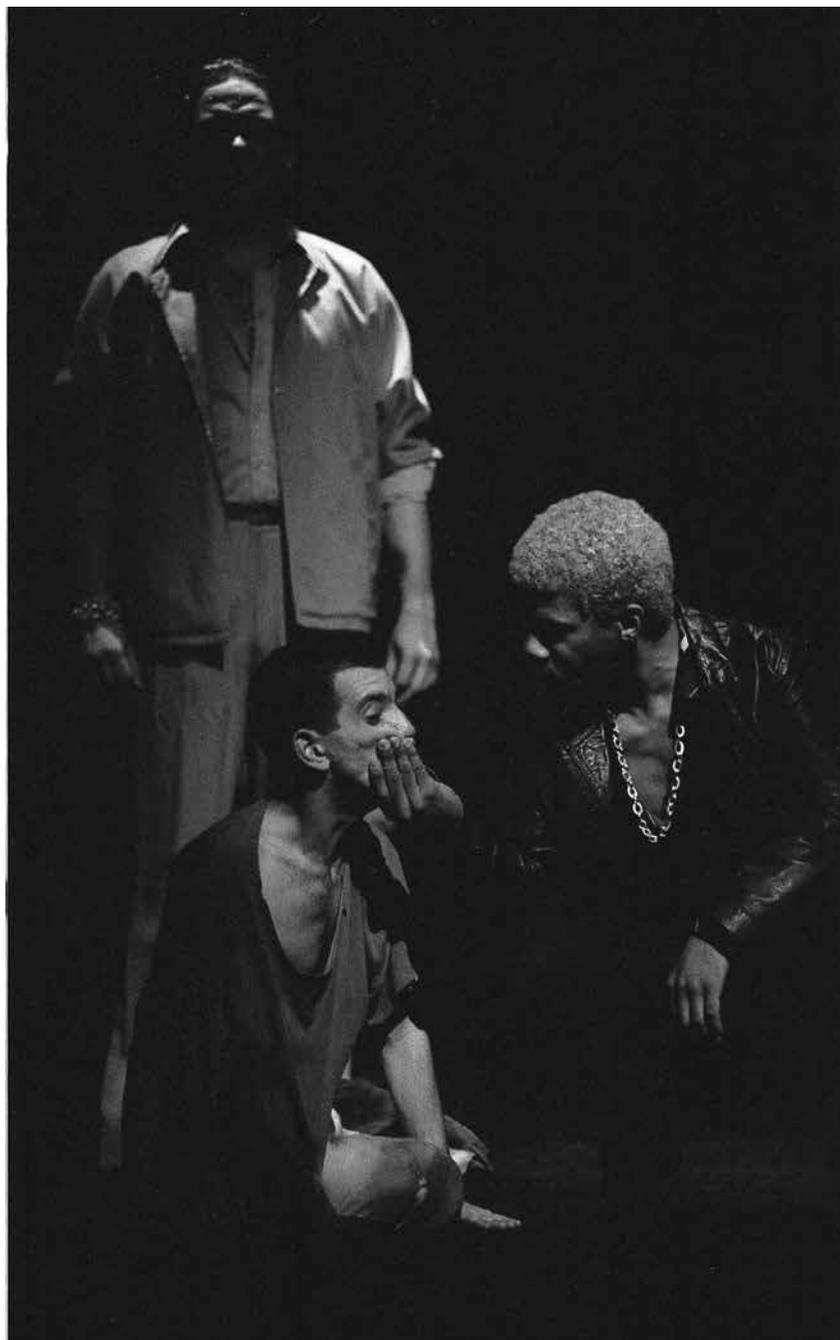


Foto: João Caldas / Arquivo Multimeios CCCSP

Ernani Moraes, Gustavo Engrácia e Guilherme Sant'Anna em Querô, uma reportagem maldita, 1992

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 na Televisão Tupi, de São Paulo, além de prestar 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; Ety 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.

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 mundarêu*; *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, intitulando-o *Quebradas do mundarêu*.

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, Benê Silva, Marco Antonio Rodrigues, Carol Freitas, Tanah Corrêa, entre vários outros.

Escreve *Signo da discoteque*, que estreia no mesmo ano, 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*, que estreia no mesmo ano, dirigida por Odavlas Petti e 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 *História 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 Escreve e publica 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 Cury, 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*.

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 uma 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 Una 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.

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.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro, volume II: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013.

FIGARO, Roseli (Org.). *Na cena paulista, o teatro amador*. Circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945). São Paulo: Ícone, 2008.

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.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Memórias do teatro de Santos*. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

ITAÚ CULTURAL. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1956.

_____. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. (Org.). *O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60*. In: Cadernos 4. São Paulo: Idart, 1981.

PRADO, Décio 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.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: (1895-1964)*. São Paulo: Quirón; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1976.

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.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Pontes, 1991.

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.

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

D'AVERSA, Alberto. *Teatro com rito profano e consequências*. *Anhemi*, São Paulo, v. XII, n. 126, maio 1961.

FAURY, Mára Lúcia. *Uma flor para os malditos: a homossexualidade na literatura*. Campinas: Papirus, 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.

MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine VII*. São Paulo: Annablume, 2006.

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, Belmiro Fenandes; VÁRZEAS, Marta. (Orgs.). *Retórica e teatro: a palavra a em acção*. Porto: U. Porto editorial, 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, 1964.

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.

TEATRO DE ARENA. *1ª Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

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.

_____. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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).

_____. 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).

_____. 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).

_____. 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).

_____. 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).

_____. 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).

_____. 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).

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

ENEDINO, Wagner Corsino; SILVA, Agnaldo Rodrigues; BULHÕES, Ricardo Magalhães. *Plínio Marcos: o signo de um tempo mau*. Campinas: Pontes, 2016.

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.

_____. *Plínio Marcos e Ozualdo Candeias: marginal e maldito*. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine*, VIII. São Paulo: Annablume, 2007.

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 barra do catimbó: II – Nascimento de Jorginho Catimbó*. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1977. Folhetim, p. 12-13.

_____. *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.

_____. Plínio sem cortes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1977. Folhetim, p. 2-6.

_____. Obra literária/roteiro/filme. Escritores em depoimento. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 20, 1972.

_____. *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.

_____. Verde que te quero verde. In: TEATRO DE ARENA. *1ª Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

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, Décio 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: *Exerício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Navalha na carne. In: *Exerício 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. Plinio 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: Fumo, 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. A zebra. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Milagre na cela*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ASSOCIAÇÃO CARIOCA DE CRÍTICOS TEATRAIS. *Teatro 75: anuário*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

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.

CAMARGO, Joracy. *Teatro de Joracy Camargo*. São Paulo: Livraria Martins, 1961.

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.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

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, Décio 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

GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles, história e dramaturgia em cena: década de 70*. São Paulo: Annablume, 1993.

PACE, Eliana. *Leilah Assumpção: a consciência da mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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.

BRECHT, Bertold. *Caracter popular del arte y arte realista*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979. p. 52-73.

_____. Charla durante el ensayo. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

_____. La dialéctica proletaria. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

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.

CACCIAGLIA, Mario. *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma: Bulzoni, 1980.

CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira 1960-1980*. São Paulo: UFMG, 2014.

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.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

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.

GROSZ, George. El arte y la sociedade burguesa. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

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. El teatro como profesión de fe. In: In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

_____. *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.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e impresso na Edigráfica no primeiro semestre de 2017.

