

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

GABRIELA COSTA DOS SANTOS FORTANELL

**A ORALIDADE NO TEXTO TEATRAL “O ABAJUR LILÁS”, DE
PLÍNIO MARCOS**

São Paulo, SP
2014

GABRIELA COSTA DOS SANTOS FORTANELL

**A ORALIDADE NO TEXTO TEATRAL “O ABAJUR LILÁS”, DE
PLÍNIO MARCOS**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa, sob orientação do Professor Doutor Dino Fioravante Preti.

São Paulo, SP

2014

Dissertação apresentada como requisito necessário para obtenção título de Mestre em Língua Portuguesa.

Gabriela Costa dos Santos Fortanell

Monografia apresentada em ____/____/____

Orientador (a) Prof.(a). Titulação. Nome do Orientador

1ª Examinador (a) Prof.(a). Titulação. Nome do Examinador

2ª Examinador (a) Prof.(a). Titulação. Nome do Examinador

À minha mãe Vanda, que
sempre me motiva e nunca me deixa
desistir.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Dino Preti, pela orientação, sabedoria, compreensão e paciência durante esse longo processo.

Às Professoras Doutoras Ana Rosa Ferreira Dias e Jahilda Lourenço de Almeida, pelas críticas e sugestões feitas ao trabalho no exame de qualificação.

À minha mãe, pelo amor incondicional e incentivo diário.

Ao meu pai, pelos conselhos e toda a educação a mim concedida.

Aos meus irmãos Raphael e Camila, pelo amor e amizade.

Ao meu marido José Luís e ao meu pequeno Henrique, por caminharem ao meu lado, dando-me força e coragem.

RESUMO

Atualmente, a língua falada e a escrita são analisadas de forma conjunta e não mais dicotomicamente como outrora se fazia. Por meio de estudos atuais, é possível inferir que muitas características dessas manifestações da língua são compartilhadas. A ocorrência de tal fenômeno dependerá do nível de formalidade exigido, do gênero em que o discurso está inserido, entre outros fatores.

Tendo como base esta perspectiva, a presente dissertação busca investigar de que maneira as marcas de oralidade apresentam-se em um texto teatral, mais precisamente, na peça *O Abajur Lilás*, do dramaturgo santista Plínio Marcos, e quais são os motivos que justificam este uso.

Para a realização desta pesquisa, apoiamos-nos na teoria da Análise da Conversação e da Sociolinguística.

Palavras – chave: oralidade, texto teatral, gírias, violência.

ABSTRACT

Nowadays, the spoken and written language are analyzed jointly and not dichotomously as once they were. Through recent studies, it is possible to infer that many features of these manifestations of language are shared. The occurrence of this phenomenon depends on the level of formality required, on the genre in which the speech is inserted, among other factors.

Based on this perspective, this dissertation investigates how the marks of orality are presented in a theatrical text, in this case, in the play *O Abajur Lilás*, from the playwright Plinio Marcos, and what are the reasons that justify this use.

For this research, we rely on the theory of Conversational Analysis and Sociolinguistics.

Keywords: orality, theatrical text, slang, violence.

SUMÁRIO

Considerações iniciais.....	10
Capítulo 1. Corpus	
1.1 Apresentação do <i>corpus</i>	13
1.2 Contextualização histórica.....	16
1.3 Vida e obra de Plínio Marcos.....	21
Capítulo 2. Referencial teórico	
2.1 Apresentação.....	24
2.2 Língua falada e língua escrita.....	27
2.2.1 A conversação.....	29
2.3 A Sociolinguística.....	31
2.4 Análise da Conversação.....	33
2.5. A variação linguística.....	35
2.5.1 A gíria.....	37
2.5.1.1 A gíria e a marginalidade.....	39
2.5.2 O vocábulo injurioso e obsceno.....	40
2.6 O texto teatral.....	41
2.6.1 A articulação da linguagem no texto teatral.....	43
2.6.2 A comunicação no texto teatral.....	44
2.6.3 O texto teatral como obra literária.....	50
2.6.4 A compreensão da oralidade no texto teatral.....	53
2.7 A oralidade e a performance.....	58

Capítulo 3. A violência

3.1 O marginal e a violência.....	64
3.2 O discurso da violência: opressores e oprimidos.....	68

Capítulo 4. Análise da obra *O Abajur Lilás*, de Plínio Marcos

4.1 Apresentação.....	71
4.2 Os marcadores conversacionais em <i>O Abajur Lilás</i>	73
4.3 Nível morfológico.....	77
4.3.1 Deformação dos significantes.....	78
4.4 Nível lexical e semântico.....	80
4.4.1 As gírias nos diálogos de <i>O Abajur Lilás</i>	80
4.5 Expressões populares presentes em <i>O Abajur Lilás</i>	85
4.6 Os vocábulos injuriosos e obscenos nos diálogos de <i>O Abajur Lilás</i>	89
4.7 A violência presente em <i>O Abajur Lilás</i>	94
Considerações finais.....	96
Referências bibliográficas.....	98
Anexo.....	105

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O teatro possui uma tradição oral e popular, apresenta um tipo de linguagem que é plural, dinâmica e original. Assim, o texto dramático, sendo visto como literatura, cujo destino é ser representado, acaba se tornando, desta maneira, texto cênico ou peça de teatro, apenas quando há representação.

Logo, o texto dramático, sendo um conjunto de signos textuais e linguísticos, faz com que o leitor entre em contato com distintos mundos (reais, ficcionais, lúdicos e/ou reflexivos), que remete à representação ou *performance*.

Dessa maneira, o texto dramático e o texto cênico instauram entre si um diálogo e uma interação, tendo cada um seu significante e sua natureza, culminando em expressões de maneiras diferentes, em cada representação.

Nesse aspecto, é possível notar que os textos teatrais, sendo vistos como produtos da literatura, possuem traços e marcas características da modalidade oral da língua. O que acaba servindo para os estudiosos como relevantes fontes no processo de transmissão da memória cultural e linguística de um povo.

Desse modo, este estudo propõe-se a analisar a oralidade no texto teatral *O Abajur Lilás*, de Plínio Marcos. O *corpus* escolhido caracteriza-se pela presença marcante de uma linguagem típica do submundo, já que se trata de personagens marginalizados e excluídos pela sociedade. Com isso, buscamos em nossa análise investigar o uso das gírias, dos vocábulos injuriosos e da violência provocada por meio dos diálogos das personagens da peça.

Para a elaboração de nossa pesquisa, apoiamo-nos nas perspectivas da Análise da Conversação e na Sociolinguística.

Para melhor organização de nossos estudos, dividimos nossa pesquisa em três capítulos: *corpus*, referencial teórico e análise da gíria e expressões injuriosas nas falas das personagens de “Navalha na carne”.

No primeiro capítulo, há um breve resumo da obra e das personagens, um pouco sobre o contexto histórico e a vida de Plínio Marcos, destacando também suas principais obras e sua luta contra a censura.

No segundo, entramos nas teorias utilizadas para a realização da pesquisa. Iniciamos o capítulo com um breve comentário sobre a Análise da Conversação e a Sociolingüística, teorias que nos serviram de base para toda a análise. E, em seguida, entramos nos temas abordados: a variação linguística, a gíria e o vocábulo injurioso.

No terceiro, consideramos necessário comentar sobre a violência presente na obra e o discurso dos opressores e oprimidos.

No quarto e último capítulo, iniciamos com nossa análise dos diálogos presentes na obra. Selecionamos algumas gírias e vocábulos injuriosos e buscamos suas definições e origem e buscamos analisar as marcas de oralidade presentes na obra.

CAPÍTULO 1: *CORPUS*



“Eu me orgulho de representar uma classe que sai pelas ruas em passeata para lutar contra a opressão”

Plínio Marcos

1.1 Apresentação do *corpus*

Os problemas e as injustiças sociais sempre foram alvo da atenção de Plínio Marcos. Incomodado com o contexto em que vivia, Plínio passou a vida preocupando-se em retratar, por meio de suas personagens, uma crítica violenta às atmosferas sociais e as relações nelas existentes. Cada uma de suas personagens teve como função denunciar os problemas da marginalidade, a violência e a opressão que sofriam.

Nosso *corpus* para este trabalho é o texto teatral de Plínio Marcos, de três atos, “O Abajur Lilás”, escrito em 1969.

A peça conta a história de Dilma, Leninha e Célia, três prostitutas, que vivem sob o domínio de Giro, um cafetão homossexual.

Dilma, a mais velha das três, tem um filho para criar. Detesta o que faz, mas a prostituição é o único meio de poder dar ao filho uma vida diferente da miséria em que ela vive. Célia é alcoólatra e gasta todo o dinheiro que recebe em pinga. Leninha é a prostituta mais nova e aparece apenas no terceiro ato.

Giro, o cafetão, também teve uma vida difícil e o bordel foi o único bem que conseguiu conquistar em toda a sua vida. O bordel é uma espécie de troféu para o Giro, apesar de ser um lugar sujo e mal frequentado.

O clímax da história se dá quando um abajur novo que Giro comprou aparece quebrado e, assim, ele usa seu capanga Osvaldo para torturar as mulheres e descobrir quem quebrou o seu novo abajur. Leninha, a mais nova das prostitutas revela a Giro que foi Célia a responsável pelo estrago do abajur. Como consequência de seu ato e para servir de exemplo para as outras duas, Célia é assassinada.

A peça foi vista como uma crítica à Censura e à ditadura militar. Explica muito bem o autor da biografia de Plínio Marcos, Oswaldo Mendes:

A peça era mesmo uma escarrada metáfora sobre o poder e as relações entre quem manda e quem é forçado a obedecer. O poderoso pode ser paternal ou truculento, a depender de como as pessoas respondem às suas vontades. Se essas pistas levam a imaginar uma parábola sobre o AI-5, não há por que se surpreender. E se os censores, muitas vezes rotulados de tolos e imbecis, perceberam o que o autor dizia nos desvãos de uma história de submundo, isto é pouco provável, a julgar pelos argumentos usados para a proibição. Ao mirar a moral e os bons costumes, sem querer eles passaram batido na denúncia política, que se lia por trás da narrativa de Plínio Marcos. (2009, p. 275)

A primeira leitura da peça foi na residência do casal Paulo Goulart e Nicette Bruno. E contava com a presença de Plínio Marcos, Walderez de Barros, João José Pompeo, Ruthneia de Moraes e Antonio Abujamra.

No início de 1970, *O Abajur Lilás* foi oficialmente proibido pela Censura em todo o território nacional. O autor se autodenomina morto para a dramaturgia nacional depois de duas de suas obras serem censuradas:

Acabo de rasgar o Abajur Lilás, e Oração para um pé de chinelo. Aos 36 anos de idade sou um cara que morreu para a dramaturgia nacional.

Em março de 1975, o “técnico de censura” José Antonio Costa aceitou a liberação da peça com algumas condições e cortes. O autor entendeu que fazer alguns cortes na sua peça implicaria em uma parceria e como nunca deu parceria a nenhum censor, recusou e preferiu continuar na luta pela liberação.

A primeira exibição de “O abajur lilás” veio após dez anos de censurada. Em abril de 1980 veio a liberação e em junho a peça estreou no teatro Municipal Castro Mendes, de Campinas, e em julho, no teatro Aliança Francesa, em São Paulo, sob direção de Fauzi Arap. No elenco, estavam Walderez de Barros, José Fernandes de Lyra, Cláudia Mello, Annamaria Dias e Zé Carlos Cardoso, contando ainda com a produção de Antonio Fagundes.

Como sintetizou Ilka Marinho Zanotto, “as circunstâncias fizeram de O *abajur lilás* mais do que uma simples peça, uma bandeira”



APRESENTA

“O ABAJUR LILÁS”

de

ELÍCIO MARCUS

Elenco por ordem de entrada

DILMA – Walderez de Barros
GIRO – José Fernandes de Lyra
CÉLIA – Annararia Dias
LENÍNIA – Cláudia Mello
OSWALDO – Zé Carlos Cardoso

PRODUÇÃO: ANTONIO FAGUNDES
CLARISSE ALUJAMBA

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
Francosa em São Paulo em 2 de julho de 1980.

1.2 Contextualização histórica

Os anos 60 e 70 foram marcados por muitas transformações políticas e sociais, principalmente no ano de 1964, em que ocorreu o golpe militar.

Foi um período de muita violência, caracterizado pela submissão do povo em relação ao governo. Os cidadãos eram proibidos de participarem de manifestações políticas e até mesmo culturais.

Abajur Lilás, escrita em 1969, foi produzida nesse período negro da história do Brasil. Período o qual teve início em 1930 com a tomada do poder por Getúlio Vargas e encerrou-se com o início da falência da ditadura militar em 1980.

Para situarmos com mais clareza essa época, é necessário retrocedermos um pouco no tempo para compreendermos melhor cada fase da ditadura militar iniciado pelo governo getulista.

Em 1930, militares e civis, descontentes com o sistema político do Brasil, organizaram um golpe no qual Getúlio Vargas assumiu o país como presidente provisório até 1934. Em 1934, conseguiu que o Congresso Nacional o elegeisse como presidente legítimo até 1938. Em novembro de 1937, após um período de muito conflito, os militares novamente intervêm, acabam fechando o congresso e decretam que Getúlio continue no poder por mais sete anos. Esse período ditatorial foi denominado de “Estado Novo”.

O objetivo da ditadura getulista era, ao mesmo tempo, implantar medidas que favorecessem ao crescimento industrial, implantar um plano de governo que se identificava com a ideologia do nacionalismo econômico do fascismo. Muitos setores da população se revoltaram diante dessas medidas, gerando uma forte repressão política, a extinção de todos os partidos políticos e levou a oposição para a clandestinidade.

A arte e a cultura também reagiram contra a opressão cultural. Nessa época surgiram várias manifestações culturais. O teatro ganha força e expressão e foi nesse período que surgiram as primeiras companhias estáveis, em torno de atores de forte comunicação popular.

A derrota do autoritarismo nazista com o fim da II guerra mundial foi o estopim para que os ideais de liberdade reprimidos pela ditadura aflorassem. No início de 1945, intelectuais organizaram um manifesto exigindo total liberdade de expressão, fim da ditadura e eleição por voto direto e secreto. Os partidos políticos se reorganizaram. Os estudantes organizados pela UNE – União Nacional dos Estudantes – promoveram passeatas e comícios como tentativa de acabar com a ditadura.

Pressionado por uma redemocratização do Brasil, Getúlio Vargas foi deposto pelo exército em 1945. O General Eurico Gaspar Dutra, ex-ministro do ditador, foi eleito em seu lugar. Seu governo foi marcado ainda por resquícios da ditadura. Apoiado pelas forças armadas, o sucessor de Getúlio colocou o partido comunista na ilegalidade, fechou vários sindicatos e cassou o direito político de seus parlamentares. Apesar da repressão, houve, de forma lenta, o crescimento dos movimentos populares.

Em 1948 foi o ano de surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia, também, conhecido como TBC. Apesar de nessa época o TBC se preocupasse mais com a estética e em espetáculo voltados para a burguesia, preparou futuros atores que deram continuidade a grupos independentes com tendência mais populares para a década seguinte.

Dutra governou por cinco anos. Em 1950, o ex-ditador Getúlio Vargas, e agora senador, elege-se presidente. De 1951 a 1954, o Brasil passou por um período muito conturbado. Período o qual marca o fortalecimento de movimentos sociais e o início da reação das classes populares contra a elite dominante, protegida pelo exército nacional.

Essa turbulência tem reflexos no meio artístico. A produção desse setor é direcionada em busca de uma identidade voltada para a cultura nacional. No teatro, a criação do Teatro de Arena foi a primeira experiência de usar o teatro como um instrumento político.

Com o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, o país mergulhou em uma profunda crise política e econômica. O vice-presidente Café Filho assumiu o poder, entretanto, com a saúde debilitada, deixou o poder com apenas um ano e três meses de mandato. O sucessor de Café Filho foi Carlos Luz, porém o exército depôs o presidente, que se demonstrou impotente para conter o conturbado cenário político. Imediatamente, o Congresso Nacional elegeu Nereu Ramos, em novembro de 1955, como presidente da república, como forma de garantir a posse dos candidatos legitimamente eleitos, entre eles, Juscelino Kubistschek.

Em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubistschek assumiu o poder em um momento delicado da história política do país. Seu governo foi marcado por grandes realizações. O presidente da época tinha como lema “cinquenta anos de progresso em cinco de governo”.

No período de 1956 até 1961 o país apresentou um rápido desenvolvimento industrial e agrário, contudo sem alicerces econômicos seguros. No final de seu governo, o país estava endividado e a inflação atingiu parâmetros absurdos.

Novamente, o país sentia o peso de mais uma crise política.

Foi a eleição e Jânio Quadros que trouxe ao Brasil a esperança no futuro político e econômico.

Jânio encontrou o país mergulhado em uma dívida externa enorme, uma inflação assustadora e uma classe política corrupta. Seu plano consistia em conter gastos, retomar o desenvolvimento do país e combater a corrupção. Para isso, precisou tomar atitudes drásticas. Congelou os salários, restringiu o

crédito e cortou subsídios à importação. Além disso, aproximou-se a países que não pertenciam ao FMI.

Sem apoio da população e nenhum apoio político, Jânio Quadros estava em uma posição ingovernável, por esse motivo, após seis meses de governo, renunciou.

Após esse período conturbado com a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart assume a presidência. João Goulart assumiu o poder em período extremamente delicado, já que a saída de Jânio criou uma grave situação de instabilidade política.

O atual presidente foi acusado de ter planos ligados ao partido comunista e por propor reformas radicais, o que desagradou aos grupos de direita. O início de seu governo foi marcado por uma crise econômica e planos fracassados por serem mal estruturados. O país tem sua segurança comprometida. A falta de apoio governamental e de grupos sociais juntamente com sua descredibilidade no exterior, um golpe militar derruba João Goulart.

Com isso, os militares, pela primeira vez e violentamente, assumiram o cargo da presidência do Brasil e durante 21 anos o país viveu uma ditadura com duas linhas diferente: a linha “moderada” e a linha “dura”.

Esse longo período de ditadura começou com a linha “moderada” e Castelo Branco foi quem assumiu o poder. Em 1967, Castelo Branco cede às pressões dos militares seguidores da linha “dura” e assim, o marechal Costa e Silva recebeu a faixa presidencial.

Em seu governo todas as informações chegadas ao Brasil eram controladas a fim de manipular a opinião pública.

O endurecimento do regime não conseguiu impedir as atividades artísticas. O teatro continuou ativo. Em plena ditadura militar, em 1966, Plínio

Marcos estreia *Dois perdidos numa noite suja*, com grande sucesso. E em 1967, *Navalha na carne*, *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*.

As revoltas continuaram e a partir desse sentimento de repressão começaram a surgir grupos de trabalhadores, estudantes e de intelectuais que lutavam pelos seus direitos de cidadãos. O estopim para uma revolta muito maior foi o tiro disparado por um militar que causou a morte do estudante Edson Souto.

A luta armada contra o governo Costa e Silva se intensificou e as censuras e a repressão do povo também. E durante todo esse confronto, uma grave doença atinge o presidente, que acaba o afastando do poder. O vice-presidente Pedro Aleixo foi impedido, pelos militares, de assumir o cargo. E, em 1969, uma Junta Militar é formada para assumir o cargo.

No mesmo ano o general Garrastazu Médici assume o cargo de presidente do Brasil. Seu governo foi beneficiado pelo “milagre brasileiro”, que foi o auge econômico do país. No entanto, seu governo caracterizou-se por uma ditadura extremamente repressiva e violenta, com punições como torturas e assassinatos aos que praticavam qualquer atividade social que era considerada contrária ao seu regime.

Em 1974, Médici foi sucedido por Ernesto Geisel, que era seguidor da linha “moderada” da ditadura militar. A repressão ainda permanecia no país, porém de maneira mais branda. Mesmo assim, o descontentamento popular com o governo era cada vez maior e as manifestações eram cada vez mais fortes. Vendo que era impossível seguir no poder, a junta militar indica para o poder o general João Baptista de Figueiredo, em 1979.

Figueiredo foi o último presidente da ditadura, recebendo a faixa presidencial na reta final dessa fase repressiva do governo brasileiro.

1.3 Vida e obra de Plínio Marcos

Plínio Marcos de Barros nasceu na cidade de Santos, no estado de São Paulo, em 29 de setembro de 1935.

Não estudou muito, apenas completou o terceiro ano primário. Os problemas na escola vinham pelo fato de ele ser canhoto e após muitas reclamações dos professores, o pai de Plínio lhe deu uma nova ocupação, vender livros espíritas numa banca. Durou pouco, então seu pai o colocou para aprender encadernação, mas como Plínio não tinha nenhuma habilidade com isso, seu chefe o mandou buscar livros velhos em uma banca de São Paulo, que após serem encadernados, Plínio teria o trabalho de vendê-los. Foi assim que ele se tornou camelô.

Também trabalhou como funileiro, bancário, muambeiro, soldado, biscateiro, ator, palhaço e até tentou uma carreira de jogador de futebol na Portuguesa Santista.

Sua carreira como autor e escritor começou aos quinze anos, quando era palhaço de um circo e foi descoberto por Pagu (Patrícia Galvão), que lhe deu uma oportunidade de estreiar como ator em uma peça infantil. Após essa experiência, Plínio Marcos, aos 22 anos, escreveu sua primeira peça teatral: *Barrela*, que foi inspirada em notícia de jornal.

Barrela foi apenas o primeiro de muitos outros trabalhos do autor, dentre os mais conhecidos, além deste, estão: *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *Uma reportagem maldita (Querô)*, *Quando as máquinas param*, *Homem de papel* e a nossa peça de pesquisa, *O abajur lilás*.

Sua primeira peça foi censurada pela ditadura militar e não pode ser encenada. Somente vinte anos depois de escrita, um grupo teatral chamado “O Bando” a realizou. Além de sua primeira peça, Plínio Marcos teve mais 17 peças vetadas durante os vinte e um anos de ditadura militar.

Observa-se que em biografias do autor Plínio Marcos, ou em opiniões de grandes críticos do teatro brasileiro, o que se observa é sempre a mesma coisa: o poder e a criatividade de uma escrita que se aproxima tanto da realidade vivida pelo próprio autor e também pela sociedade em geral.

Assim, “O santista Plínio Marcos de Barros trazia as suas crônicas um de seus principais interesses como autor teatral: o retrato dos excluídos pela sociedade e o repúdio do poder em relação a esse panorama” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.17).

Se anteriormente os dramaturgos tinham a preocupação de escrever apenas mostrando o povo, a sociedade intitulada “alta”, o texto deste autor aparece como contraposição de tal estilo, e de acordo com Decio de Almeida Prado (2008, p.103) as obras de Plínio Marcos: “Não constituíam propriamente o povo e o proletariado, nas formas dramáticas ate então”.

O autor buscava por meio de seus textos, mesmo que de uma maneira sucinta, apresentar uma mensagem que pudesse alcançar as autoridades fazendo com que tornasse pública a voz dos “excluídos”, e que por mais que não tivesse o retorno desejado, ainda assim tinha realização ao escrever seus textos.

De acordo com Maia, Contreras e Pinheiros (2002) “O texto de Plínio é um tapa na cara da sociedade e suas limitações. Mais do que isto, é um soco na boca do estomago, e` navalha na carne, uma visão sem piedade, mas com muito amor e humanismo” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.75-76). Os autores ainda colocam que os textos de Plínio eram inconfundíveis:

Para reconhecer um texto de Plínio Marcos não é necessário ler mais de dois parágrafos. Sua linguagem é tão peculiar quanto seu teatro, e também quanto a sua vida. Nele vida e obra jamais serão coisas distintas [...] Um dos elementos recorrentes no texto de Plínio é o uso da gíria, e o forte de sua escrita é a temática marginal (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.30).

No que tange à multifacetada literatura do Brasil, Plínio Marcos vai ao encontro de tal segmento, sendo que, além de promover a abertura de portas para uma literatura que não está preocupada em agradar, é também tido como o “pai do palavrão” na literatura nacional, uma vez que: “Plínio também desenvolveu uma literatura carregada de conceitos, elementos, signos que atravessam a cultura popular, que é dinâmica e diversa no Brasil” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.31).

O dramaturgo santista, que gosta de ser conhecido como um “contador de histórias”, utiliza um aproveitamento oral enorme, mostrando o falar do povo em geral e, particularmente dos marginais do submundo. Diz o autor que quer contar a história de seu povo; desse povo que a vida esqueceu, que só tem o que há de pior.

Conforme dá ênfase o próprio autor:

Os marginalizados têm toda a minha simpatia, porque eu também sou marginalizado da sociedade brasileira e eu gosto de escrever em favor das maiorias perseguidas, esmagadas, e o povo brasileiro é marginalizado de sua própria história. O povo brasileiro não tem condições de influir nem no seu próprio destino.[...] Então é sobre eles que eu escrevo (PLÍNIO MARCOS, 1978)

De um modo geral, naquela época havia uma aproximação muito grande da arte com a violência, porém, das diversas obras criadas, nenhuma mostrava tanta autenticidade como as de Plínio. Sua autenticidade fica muito clara, pois está vinculada à representação escrita da língua falada; esse recurso foi usado para haver uma proximidade natural da fala, tornando seus diálogos muito fiéis ao registro linguístico dos indivíduos sociais que almeja representar.

Plínio Marcos morreu em São Paulo, aos 64 anos de idade, por falência múltipla dos órgãos.

CAPÍTULO 2: REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Apresentação

Para a elaboração de nossa pesquisa, apoiamo-nos nas perspectivas da Análise da Conversação e na Sociolinguística.

A Análise da Conversação estuda a prática mais comum no cotidiano das pessoas: a conversação. Seu estudo iniciou-se nos anos 60 e até meados dos anos 70 tinha como maior preocupação o estudo da descrição das estruturas da conversação e seus mecanismos organizadores.

Hoje em dia, a Análise da Conversação preocupa-se, principalmente, com as especificações dos conhecimentos linguísticos, paralinguísticos e socioculturais. Sua função é responder perguntas como:

- De que maneira as pessoas se entendem ao conversarem?
- É possível saber se estão se entendendo?
- Como criam, resolvem e desenvolvem certos conflitos interacionais?

(Conf. Marcuschi, 1986)

Assim, estudaremos os diálogos teatrais dentro desta perspectiva, pois os atores, ao darem voz às suas personagens, dão ao texto escrito a vivacidade da fala por meio de diálogos mais espontâneos e naturais.

Por esse motivo, muitos pesquisadores têm analisado esses tipos de diálogos como uma representação da conversação, pois as falas que estão no *script* se tornam, no palco, falas muito próximas de nosso dia-a-dia, já que apresentam elementos característicos da língua falada como: repetições, paráfrases, palavras truncadas, pausas, marcadores conversacionais (né?, como?, viu?, ah...), entre outros.

Com base em Goffman, Ryngaert afirma:

(...) o estudo de um texto conversacional permite formular hipóteses sobre a teatralidade mínima indispensável para que as trocas possam se efetuar de maneira satisfatória. Se é preciso um contexto para que a conversação exista, é um contexto mínimo que se deve construir no momento da passagem ao palco de um diálogo de teatro, pelo menos se admitirmos que a fala de um personagem jamais é arbitrária. (p. 107)

Outra perspectiva em que nos apoiamos para a realização deste trabalho é a Sociolingüística. A Sociolingüística é um modelo teórico-metodológico que assume o “caos” linguístico como objeto de estudo. Seu estudo iniciou-se com o americano William Labov que, ao perceber os conflitos causados pela língua falada, por esta ser heterogênea e diversificada, decidiu criar uma teoria para a variação linguística.

Tendo em vista que cada grupo social possui um nível específico de fala, seja influenciado pelo ambiente, tema, estado emocional, idade etc., neste trabalho, estudaremos a linguagem de baixo prestígio, repleta de gírias e de vocábulos injuriosos. São pessoas marginalizadas, excluídas da sociedade e que utilizam a única forma de linguagem que conhecem, a linguagem do submundo.

Nos diálogos entre as personagens percebemos que o contexto geográfico (bordel) pode ser responsável pelas variações linguísticas destas personagens. A linguagem utilizada reflete a condição precária em que vivem, sem nenhum *status* social.

Outro fator relevante que pode justificar o uso de uma língua de baixo prestígio é a profissão de cada um deles. Todos estão ligados à prostituição; temos três prostituta, um cafetão e um capanga. Por esse motivo, a linguagem que utilizam não é influenciada pelo gênero, idade ou grau de escolaridade dessas personagens.

Durante todo o diálogo entre essas cinco personagens, podemos perceber que o maior interesse é a humilhação, a agressão verbal. A conversação apenas existe para que um tente humilhar mais o outro, deixando o real objetivo da peça de lado (descobrir quem quebrou o abajur).

2.2 Língua falada e língua escrita

Para a realização de um estudo mais aprofundado da oralidade na literatura, consideramos de extrema importância destacar algumas diferenças entre a língua falada e a língua escrita. Com isso, apoiamos-nos em Marcuschi (2007) sobre a Análise da Conversação. Seus estudos comprovam a impossibilidade de dividir em padrões rígidos a fala e a escrita em duas modalidades distintas. Isso porque, apesar de suas inúmeras distinções, “tanto a fala como a escrita apresentam *continuum* de variações, ou seja, a fala varia e a escrita varia” (Marcuschi, 2007:42). Com isso, não seria plausível considerar tais diferenças:

Uma tipificação textual que iria desde a conversa distensa do dia a dia, até a exposição científica tensa ou o pronunciamento oficial de uma autoridade, no caso da língua falada; e desde a informalidade de uma carta familiar até a elaboração de um texto literário ou de um artigo científico, no caso da língua escrita.

Mas, se observarmos qualquer desses tipos de texto em que se notam diferenças e semelhanças entre fala e escrita, seria impossível afirmar que existe uma perfeita correspondência entre eles, de tal forma, por exemplo que a linguagem de uma carta familiar pudesse ser a representação exata da linguagem do dia-a-dia. (Preti, 2004: 125).

Quando escolhemos para nosso *corpus* um texto teatral, decidimos analisar indícios da língua falada em um texto literário. Isso não quer dizer que encontraremos a realidade da língua falada, como por exemplo, falas sobrepostas, correções, hesitações.

Na realidade, um texto teatral nos permite identificar características que são mais comuns na língua falada do que na língua escrita, como por exemplo as gírias, os xingamentos, frases inacabadas e os marcadores conversacionais. Essas características típicas de um texto teatral se aproximam da fala natural.

Vale ressaltar que a fala não pode ser reproduzida perfeitamente pela escrita, pois alguns elementos típicos da oralidade não são possíveis identificar em textos escritos, tais como os gestos, o olhar, os movimentos corporais, entre outros. Em contrapartida, a escrita também apresenta elementos peculiares e que não estão presentes na fala, tais como o tamanho, o tipo, a cor e o formato das letras. Marcuschi (2007:17) explica que

oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dois sistemas linguísticos nem uma dicotomia.

Com base nas considerações de Marcuschi podemos levar em conta que a língua é heterogênea porque tem a possibilidade de sofrer variações.

Ademais, podemos afirmar que a fala é uma prática oral que é adquirida naturalmente nas relações sociais. Já a escrita foi criada pelo homem, mais tardiamente, e está presente em quase todas as práticas sociais.

O autor ainda aponta que em contextos sociais básicos como a escola, o trabalho, o dia-a-dia, a família e a vida burocrática, a escrita é utilizada juntamente com a fala. Os propósitos para o uso da escrita em cada um desses contextos são variados.

2.2.1 A conversação

Na língua falada ocorrem muitos tipos de situações comunicativas que envolvem locutor e interlocutor.

Há a situação que conhecemos como interação *face a face*, isto é, quando há uma proximidade física entre falantes e ouvintes. Esta ocorre tanto nos monólogos (aulas, palestras, discursos etc.) quanto nas conversações formais e informais, alternando-se os papéis conversacionais, incluindo os *feedbacks*, isto é, “o conjunto de sinais preceptivos, sinais retroalimentadores que permitem conhecer o resultado da emissão da mensagem: se foi recebida ou não, compreendida ou não” (Urbano, 2011: 58).

E há também a interação *não face a face*, quando existe uma distância física entre o falante e o destinatário, porém com contato imediato e presença dos *feedbacks*. Esta ocorre em conversas telefônicas, via tv, rádio e videoconferência.

Uma característica típica da fala conversacional, tanto na interação *face a face* como na que não acontece *face a face*, é a presença dos marcadores conversacionais. Esses elementos funcionam como conectivos, ajudam a dar coesão e coerência e a construir o texto falado. Dessa forma, funcionam como articuladores, tanto das unidades cognitivo-informativas do texto quanto dos seus interlocutores.

Urbano (2011:60) organizou um quadro resumido com exemplos desses marcadores:

Quadro de marcadores verbais

do Falante (orientam o ouvinte)			do Ouvinte (orientam o falante; retroalimentadores; <i>feedbacks</i>)		
Início de turno	Início de frase	Início de turno	Início de frase	Início de turno	Início de frase
<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>
<i>olha</i>	<i>então</i>	<i>olha</i>	<i>então</i>	<i>olha</i>	<i>então</i>
<i>veja</i>	<i>aí</i>	<i>veja</i>	<i>aí</i>	<i>veja</i>	<i>aí</i>
<i>bom</i>	<i>daí</i>	<i>bom</i>	<i>daí</i>	<i>bom</i>	<i>daí</i>
<i>eu acho</i>	<i>agora</i>	<i>eu acho</i>	<i>agora</i>	<i>eu acho</i>	<i>agora</i>
<i>per aí</i>	<i>e</i>	<i>per aí</i>	<i>e</i>	<i>per aí</i>	<i>e</i>
<i>mas</i>	<i>mas</i>	<i>mas</i>	<i>mas</i>	<i>mas</i>	<i>mas</i>
<i>certo, mas</i>	<i>assim</i>	<i>certo, mas</i>	<i>assim</i>	<i>certo, mas</i>	<i>assim</i>
<i>sim</i>	<i>quer dizer</i>	<i>sim</i>	<i>quer dizer</i>	<i>sim</i>	<i>quer dizer</i>
<i>como assim?</i>	<i>eu acho</i>	<i>como assim?</i>	<i>eu acho</i>	<i>como assim?</i>	<i>eu acho</i>
<i>etc.</i>	<i>etc.</i>	<i>etc.</i>	<i>etc.</i>	<i>etc.</i>	<i>etc.</i>

A partir do quadro acima, percebemos que esse marcadores são típicos da língua falada. Entretanto, nos texto teatrais é muito comum encontrarmos marcadores conversacionais. Essa estratégia utilizada pelos dramaturgos tem como objetivo aproximar os diálogos das personagens à fala natural, dando mais espontaneidade e naturalidade à fala.

2.3 A Sociolinguística

A Sociolinguística configura-se como um ramo da linguística que faz o estudo das relações entre língua e sociedade e enfatiza o caráter institucional das línguas, isto é, faz um estudo do comportamento linguístico dos membros de uma comunidade e a forma como se determina por meio das relações sociais, culturais e econômicas que existem.

No geral, a Sociolinguística apresenta-se como o ramo da linguística que estuda a língua do ponto de vista de sua relação com a sociedade, tanto por um recorte geográfico, quanto social ou histórico. Segundo Monteiro (2000), o objeto de estudo da mesma é a diversidade linguística.

Nesse aspecto, Mollica e Braga (2003) caracteriza a Sociolinguística como

[...] uma das subáreas da Linguística e estuda a língua em uso no seio das comunidades de fala, voltando atenção para um tipo de investigação que correlaciona aspectos linguísticos e sociais. Esta ciência se faz presente num espaço interdisciplinar, na fronteira entre língua e sociedade, focalizando precipuamente os empregos linguísticos concretos, em especial os de caráter heterogêneo. (p. 7)

Nota-se que as autoras fazem a proposta de uma conceituação dos estudos sociolinguísticos colocando tal disciplina como sendo mais uma área da linguística. Outra questão relevante é que as autoras indicam que a disciplina em questão se refere aos estudos linguísticos concretos e fazem uma abordagem oposta aos estruturalistas.

A Sociolinguística promove um trabalho junto à diversidade linguística, relacionando as influências extralinguísticas à língua. Os estudos de tal matéria podem ser divididos entre a macrossociolinguística e a microssociolinguística.

De acordo com Monteiro (2000), macrossociolinguística diz respeito às relações entre a língua e a sociedade de maneira ampla. Assim, configuram-se como estudos da macrossociolinguística o bilinguismo, os problemas que se fazem presente nas línguas minoritárias, etc. Já a micro-sociolingüística faz uma abordagem da influência dos aspectos sociais nas estruturas linguísticas.

O surgimento da sociolinguística se deu por meio da união dos estudos associados à cultura social e o estudo da língua. Dessa forma, o que a sociolinguística faz é o estabelecimento das relações entre as variações da fala e as diferenças sociais, “entendendo cada domínio, o linguístico e o social, como fenômenos estruturados e regulares”. (CAMACHO, 2001,p. 50).

Este termo, sociolinguística, foi fixado no ano de 1964, em um congresso em Los Angeles (UCLA), do qual faziam parte diversos estudiosos que tratavam da relação entre linguagem e sociedade.

2.4 Análise da Conversação

A Análise da Conversação estuda a prática mais comum no cotidiano das pessoas: a conversação. Seu estudo iniciou-se nos anos 60 e até meados dos anos 70 e tinha como maior preocupação o estudo da descrição das estruturas da conversação e seus mecanismos organizadores.

Hoje, a Análise da Conversação preocupa-se, principalmente, com as especificações dos conhecimentos linguísticos, paralinguísticos e socioculturais.

Segundo Marcuschi (1986), a Análise da Conversação tem como objetivo observar os “aspectos envolvidos na atividade conversacional”. Isso significa, tentar compreender de que maneira as pessoas se entendem em um ato conversacional, como saber se realmente emissor e receptor estão se entendendo, como é desenvolvida a conversação, como receptor e emissor atingem uma conversação coordenada e uma compreensão mútua.

Para que a conversação seja uma ação de fato efetiva e bem sucedida é preciso interação entre os falantes.

A interação não é apenas realizada pela alternância das falas. Também é necessário que haja interesse, engajamento tanto do emissor quanto do receptor pelo tema da conversação, isso indica que a conversa está fluindo e atingindo pontos comuns. Por meio dos olhares, de gestos e por marcadores conversacionais, pode-se perceber quando um ato conversacional está sendo bem sucedido.

Dentro desta perspectiva, estudaremos os diálogos teatrais. Escolhemos o texto teatral, pois os atores, ao darem voz às suas personagens, dão ao texto escrito a vivacidade da fala por meio de diálogos mais espontâneos e naturais.

Por esse motivo, escolhemos analisar esse tipo de diálogo como uma representação da conversação. Isto ocorre porque as falas que estão no *script* se tornam, no palco, falas muito próximas de nosso dia – a – dia e apresentam elementos característicos da língua falada, como repetições, paráfrases, palavras truncadas, pausas, marcadores conversacionais (né?, como?, viu?, ah...).

2.5 A variação linguística

A mudança é uma característica própria da língua. Silva (2005:183) afirma que “o *uso* propicia *variações linguísticas*, decorrentes da constante renovação da vida social e estas vigoram por certo tempo, o que gera o fenômeno conhecido por *mudanças linguísticas*.”

Cada falante possui suas próprias variáveis. Há variáveis por questões geográficas, sociais, econômicas e culturais. Outras variáveis, no entanto, são típicas dos contextos de comunicação em que se insere o falante em seu dia-a-dia. Esses são chamados de *níveis de fala*.

Os níveis de fala se referem às posições de maior e menor prestígio da linguagem, são as chamadas situações formais e informais de fala. Dizemos que quanto mais próxima à norma a linguagem se encontra, sua linguagem é de maior prestígio. Quanto mais distante, é uma linguagem de menor prestígio.

Com isso, a norma culta é a variante de maior prestígio e a norma popular de menor prestígio. Conforme Preti (1999), a norma culta tem as seguintes características:

1. É a variante de maior prestígio social na comunidade;
2. É realizada com relativa uniformidade pelos membros do grupo social de padrão cultural mais elevado;
3. É a que cumpre o papel de impedir a fragmentação dialetal;
4. É ensinada pela escola;
5. É usada na escrita em gêneros de discurso formal;
6. É a que mais se aproxima dos padrões de prescrição da gramática tradicional;
7. É mais empregada na literatura;
8. É empregada pelas pessoas cultas, em diferentes situações de formalidade.

Em nosso estudo, os falantes pertencentes ao *corpus* escolhido para análise utilizam uma linguagem de menor prestígio. Trata-se de pessoas

excluídas da sociedade, com baixa escolaridade e pouca cultura. Por esse motivo, a maioria das variantes presentes no texto é típica de pessoas marginalizadas e com pouca escolaridade.

2.5.1 A gíria

A gíria é um fenômeno social e urbano, típico da língua falada. Este fenômeno vem ganhando força e já deixou de ser um vocábulo utilizado apenas pelos jovens ou por grupos de menor prestígio social, expandindo seu uso para todas as idades e até nas mídias ele ganhou seu espaço.

É muito comum, no entanto, ouvirmos o emprego da gíria no comércio, nos programas televisionados, nas salas de aula das escolas e das universidades, entre outros. Este fato pode ser compreendido diante do caráter expressivo e criativo da gíria, fazendo dela a linguagem mais apropriada em momentos menos tensos da conversação.

A princípio, funcionava como uma linguagem secreta, um código de determinados grupos sociais. O objetivo desses grupos era não serem entendidos por quem não pertencesse à sua comunidade, além de dar a esses grupos uma posição superior aos que não compreendessem esse códigos. Para esse tipo de fenômeno, dá-se o nome de *gíria de grupo*. Alguns exemplos são pessoas ligadas à música, ao esporte, à dança, presidiários, prostitutas, traficantes, entre outros. Já as gírias que, ao entrarem em contato com a sociedade no geral, têm seus significados conhecidos popularmente, são denominadas de *gíria comum* e passam a ser pertencentes ao vocabulário popular.

Preti (2004) afirma que a gíria é um vocábulo efêmero porque está sempre se renovando. Sempre teremos novas gírias aparecendo e desaparecendo em nossa linguagem. Uma gíria somente é incorporada ao dicionário quando permanece na linguagem popular, caso contrário, ela é esquecida.

No entanto, mais do que um vocabulário popular, ela passa a ser um vocabulário expressivo, que reflete um comportamento cultural:

O percurso semântico do vocábulo gírio mostra que ele se torna um recurso importante para

expressar sentimentos como crítica, ironia, ridículo, desprezo e humor. (Preti, 2004).

O vocabulário gírio faz parte da personalidade dos falantes, assim como as roupas, o corte de cabelo. O modo desses indivíduos se comunicarem entre si é uma identidade, o que os torna diferentes, originais.

2.5.1.1 A gíria e a marginalidade

O estudo da gíria, por ser um “fenômeno tipicamente sociolinguístico” (Prete, 2006:66) deve considerar os fatores sociais. A linguagem gíria nascida como forma de expressão de grupos restritos, como no caso de grupos isolados socialmente que a utilizam como forma de defesa e/ou agressão contra a sociedade que os discrimina, representa uma visão do mundo do marginalizado.

Sob esse aspecto, Prete (1984) afirma:

A linguagem gíria, além de instrumento de defesa/agressão, é uma forma original de comunicação que busca entendimento apenas entre os indivíduos do grupo, porém como o grupo vive em uma comunidade maior, muitos vocábulos gírios se incorporam na linguagem comum, tornando-se conhecidos pela grande comunidade, perdendo seu caráter particular e às vezes até secreto, daí a sua constante renovação para manter seu objetivo de contestação e agressividade.

A necessidade de manter a linguagem secreta ao grupo restrito faz com que exista uma renovação de seus vocábulos porque, com o passar do tempo, eles passam a ser difundidos na linguagem comum. Por esse motivo, a linguagem gíria é efêmera e constantemente recriada, fato que dificulta sua documentação e estudo. Desse modo, Prete afirma que

A gíria de grupo apresenta como característica básica a sua forma criptológica, sugerindo no seu uso que os interlocutores pertencem a uma parcela especial da comunidade. No momento em que aumenta a sua popularidade, tornando-se conhecida dos falantes em geral, essa gíria despersonaliza-se e perde sua condição de *signo de grupo*.

2.5.2 O vocábulo injurioso e obsceno

O vocábulo injurioso e obsceno faz parte da linguagem afetiva, pois serve como um meio de expressar emoções ou desabafo.

De uma forma geral, esses vocábulos estão relacionados à sexualidade e ao corpo, geralmente de maneira vulgar e depreciativa. E, assim, servem como forma de expressarmos desprezo, ironia, agressividade.

Tratar desse tipo de linguagem, ainda, é tratar de tabus, já que, assim como a gíria, o vocábulo injurioso e obsceno carrega em si aspectos morais, éticos e sociais.

Diferentemente da gíria, esse tipo de linguagem é mais limitada, pois possui um número muito menor de vocábulos e expressões. E não pertence a um grupo social específico, sendo utilizado como um código secreto e específico de determinado grupo. O vocábulo injurioso é usado em todos os grupos sociais. Porém, sua maior incidência se dá nas classes menos favorecidas social e intelectualmente.

Nesse sentido, pode-se dizer que a linguagem injuriosa, na maioria das vezes, obscena, surge nas classes mais pobres que, por sofrerem injustiças sociais, como falta de emprego, moradia, alimento, utilizam essa linguagem como forma de desabafo, aliviando a tensão diária:

Talvez, uma das causas prováveis dessa vulgarização da linguagem obscena seja o desenvolvimento descontrolado das grandes cidades aliado à aguda crise econômica que gera a insatisfação popular, a violência e o aumento dos conflitos sociais. (Preti, 1984).

Em nosso *corpus* pode-se observar uma grande ocorrência desse tipo de linguagem, pois trata-se de personagens marginalizados, excluídos socialmente e com baixa escolaridade.

2.6 O texto teatral

Um texto teatral pode ser considerado um gênero textual, pois possui características muito peculiares. É um texto literário o qual é distinto de outros textos pela forma da linguagem.

Esse tipo de gênero valoriza os diálogos. Há características de um texto narrativo, entretando não apresenta, no geral, um narrador. As descrições das ações, do espaço, dos atributos físicos das personagens, dos figurinos, até mesmo das intenções das falas são dadas por meio de rubrica. Esta tem como objetivo orientar os atores e o diretor. O público, ao assistir a um espetáculo teatral, não tem acesso às informações dadas nas rubricas.

Os fatos em um texto teatral ocorrem por meio dos diálogos ou até mesmo de um monólogo, ou seja, a fala de um só ator. Neste trabalho, o texto teatral estudado caracteriza-se pelos diálogos entre cinco personagens.

De acordo com Urbano (2005), a obra dramática tem duas faces. Para que elas se realizem, são necessários “dois tipos de texto: um texto escrito (*script*) para ser falado ou à espera de voz viva e outro oralizado no palco como dramatização do *script*. Esse tipo de obra só pode ser apreendida completamente na sua materialidade escrita e cênica.” (p. 196).

Nesse sentido, é importante ressaltar que o ator comunica-se com a plateia por meio da palavra, que se torna um instrumento da arte literária. A palavra também pode ser o veículo que permite ao ator causar na plateia determinado sentimento ou sensação, assim como a trilha sonora, a iluminação e o trabalho corporal.

Contudo, por ser a fala o destaque do texto teatral, ele não pode ser visto apenas como um objeto de estudos literários, pois se revela também como um conjunto de práticas discursivas que podem ser analisadas. Desse modo, por ser um tipo de texto criado para ser encenado, é possível identificar uma proximidade com a fala, devido à interação das personagens e à

naturalidade dos diálogos. Acreditamos, assim, que esses diálogos podem contribuir para uma análise sob a perspectiva da Análise da Conversação e da Sociolinguística.

2.6.1 A articulação da linguagem no texto teatral

No geral, o texto teatral se organiza em partes, atos e cenas, de acordo com as entradas e saídas de personagens, considerando que cada parte é vista em si mesma dentro da organização estrutural.

Segundo Ryngaert (1995, p. 39-42), os textos dramáticos modernos fazem uma transição entre os costumes tradicionais e elementos cinematográficos, ou mesmo apresentam uma modificação de tudo.

Considerando que sua composição se dá para que seja falado ou lido em voz alta e para que haja um compartilhamento com o público ouvinte ou espectador, é que se apresenta repleto de funções rituais, pensados como máquinas criadas para produzir efeitos, e assim, os textos teatrais têm como base distintas representações e performances para que possam ser realizado como texto/discurso.

Dessa forma, o texto teatral “é portador de um sentido parcialmente velado” (ROUBINE, p. 54, 1998), de intenções diversas vezes implícitas que podem ser abertas e desdobradas no instante em que são encenadas. Logo, ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando.

O texto teatral, cuja escrita se volta para a encenação, e que é evidentemente marcado pelo traço da oralidade, é estabelecido como um “lugar onde as mudanças nos distintos níveis da língua se revelam, unidade de comunicação e expressão” (SANTOS, 2006, p.38).

2.6.2 A comunicação no texto teatral

Sabe-se que o texto teatral é escrito a fim de que seja expresso de maneira oral; dessa forma, os recursos da oralidade são utilizados com o intuito de oferecer maior realidade ao texto.

Quando se escreve uma peça, com o intuito de se aproximar da oralidade, o autor precisa se atentar a determinadas marcas naturais na fala.

Ainda com relação aos textos teatrais, Pierre Larthomas (1996, apud URBANO, 2005, p.196), afirma que “nos encontramos diante de obras cuja característica essencial é serem escritas em forma de conversação ‘a ser representada’”.

Acerca dessa questão, Barros (2001) afirma que a escrita

[...] utiliza recursos diferentes da fala para expressar, e de modo diferente, conteúdos que a fala exprime pela sonoridade da expressão. Daí os sinais gráficos da escrita e a pontuação que são utilizados para cumprir, no texto escrito, as funções de organizar, do ponto de vista argumentativo e afetivo-passional, as relações entre os interlocutores, que a fala organiza com a entonação e a gestualidade (...) Não restam dúvidas, além disso, de que há uma oralidade própria da escrita (...) (BARROS, 2001, p.74).

Em um estudo realizado por Tannen (1980), acerca das modalidades oral, escrita e o *continuum* literário, a autora promove uma comparação entre histórias escritas e faladas, fazendo a revelação de que o texto de ficção tem o poder de manter uma relação com as duas modalidades da língua, ao passo que ao serem narradas, os escritores fazem uso de características da oralidade.

Isso se faz notar no uso de determinados esquemas, como o uso do discurso direto, a mistura de registros formais e informais, o paralelismo, repetição e explicação com detalhe das ações.

Acerca do uso do discurso direto, que no texto oral pode ser nomeado de *citação de fala*, sendo utilizado com o intuito de, além da comunicação, fornecer ao texto uma maior expressividade, Urbano (1997) afirma:

O discurso direto ou citação de fala na verdade faz parte da estrutura da narrativa oral e a narrativa oral, por sua vez, apresenta vários pontos em comum com a narrativa escrita. Na narrativa, mesmo oral, a citação de fala não desempenha evidentemente apenas essa função de meio expressivo, mas indiscutivelmente produz, de forma sensível e notória, esse efeito (URBANO, 1997, p.65).

De acordo com Garcia (2000, p.149) o discurso direto “permite melhor caracterização das personagens, como reproduzir-lhes, de maneira mais viva, os matizes da linguagem afetiva, as peculiaridades de expressão (gíria, modismos fraseológicos, etc.)”

Através da citação de fala há possibilidade de fazer a descrição dos hábitos linguísticos do falante e suas características sociais.

É válido ressaltar que, por mais que um texto escrito tenha uma aproximação da oralidade, a língua falada possui características que lhe são extremamente peculiares, e difíceis de serem retratadas no texto escrito. No que se refere a essa questão, Preti (2003) deixa claro que para tais limitações,

[...] impostas pela precariedade de transcrição de *signos prosódicos*, a língua escrita procura meios de compensá-las. Ora recorre à *ortografia fonética individual*, algumas vezes com prejuízos evidente de compreensão, outras vezes com efeitos expressivos consideráveis; ora à transcrição de *expressões de situação*, de grande importância na língua oral, em que longe de constituírem meros recursos de realce, conforme pensam alguns, representam um papel essencial para a comunicação, facilitando o contato entre os interlocutores; reatando diálogos interrompidos; introduzindo argumentos decisivos, para os quais o falante espera a aprovação do ouvinte; quebrando a frieza provocada pela falta de intimidade entre os componentes do diálogo;

expressando uma modéstia aparente, para captar a simpatia do ouvinte etc. (PRETI, 2003, p.66-67).

Mesmo com o intuito de se fazer a produção de um texto próximo da oralidade, é difícil, para o escritor, a ruptura com as posições definidas entre língua falada e escrita. De acordo com Preti (2003), a própria sociedade acaba por se encarregar da conservação da tradição escrita.

Preti (2003) ainda faz a afirmação de que a língua escrita possui uma tendência de unificação do sistema linguístico, uma tradição ortográfica e apresenta poucas transformações. Já no que se refere à fala, esta apresenta uma evolução constante.

O que é preciso esclarecer é que o texto escrito não pode se apresentar como uma representação fiel da fala. Acerca dessa questão, Preti (2003), com base nas ideias de Tannen e Wallerstein (1993) afirma:

É possível fazer chegar ao leitor a ilusão de uma realidade oral, desde que tal atitude decorra de um hábil processo de elaboração, privilégio do texto literário. O escritor emprega, na escrita, 'marcas da oralidade', que permitem ao leitor reconhecer no texto uma realidade linguística que se habituou a ouvir ou que, pelo menos, já ouviu alguma vez e que incorporou a seus *esquemas de conhecimento*. (PRETI, 2003, p.126).

Observa-se que o teatro faz a comunicação, ao vivo, de ideias, reflexões e conflitos dos homens. Configura-se, então, como sendo uma arte contundente e efêmera, tendo em vista que cada representação mostra-se única e apenas permanecerá na memória daqueles que a presenciaram.

Nenhuma forma de documentação irá corresponder à emoção que se experimente por uma plateia que esteja presenciando uma determinada encenação. De acordo com Anne Ubersfeld, "a representação é uma coisa instantânea, perecível, somente o texto é duradouro" (UBERSFELD, 1978, p. 8).

De acordo com Costa (2002), mencionando Barthes (1964), o teatro apresenta-se como uma densidade de signos:

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações, construídas sobre o palco a partir do argumento escrito, é esta espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto na plenitude de sua linguagem exterior. (1964, apud COSTA, 2002, p. 169)

Sendo assim, todos os elementos extra-textuais acabam por influenciar na representação, o que resulta em uma diferença de quando se lê um texto e, depois, o vê encenado.

A partir do século XX, nota-se que a moderna teoria do teatro enxerga com cuidado a definição do texto dramático que faça sua identificação e diferenciação, tendo em vista que a tendência contemporânea configura-se como a possibilidade de uso de qualquer tipo de texto para uma possível encenação. De acordo com Patrice Pavis, “todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena” (PAVIS, 1999, p. 405).

Apesar dessa questão, o texto dramático, isto é, o texto escrito por um dramaturgo visando à leitura individual, a leitura coletiva ou a encenação, possui, no geral, características próprias.

Observa-se que em sua estrutura, o texto teatral carrega marcas específicas, como: situação dramática, diálogos, conflito, noção de personagem e, diversas vezes, a inexistência de um narrador.

Em gênero dramático, existe a utilização exclusiva da cena: “por cena entenda-se a representação do diálogo das personagens, efetuada por meio do uso do discurso direto” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 41).

Nota-se, também, que no texto dramático, as personagens precisam ter um universo do discurso comum, a fim de que os diálogos realizados por elas

possam ser inteligíveis, do contrário, estaremos diante do denominado teatro do absurdo, que não cabe ser tratado aqui.

Outra característica marcante do texto dramático diz respeito às indicações cênicas espaço-temporais, ou seja, as indicações de movimentação e demais informações que pertencem às ações dos personagens, mas que não estão constituindo o texto falado em cena.

Tais indicações estão presentes no texto escrito em forma de rubricas, sendo parte integrante do texto dramático, não podendo ser ignoradas pelo leitor, mas nem sempre os encenadores as respeitam:

Todo texto (quase sempre escrito pelo dramaturgo, mas às vezes aumentado pelos editores como para SHAKESPEARE) não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação etc. (PAVIS, 1999, p. 206)

De acordo com Marta Morais da Costa (2002), a rubrica mostra-se como o elemento que liga o texto escrito com a realização cênica, fazendo a reflexão da posição crítica do dramaturgo no que se refere ao fazer teatral.

De qualquer maneira, há necessidade de ressaltar a relevância da rubrica e de demais especificidades do gênero, como é o caso dos elementos de indeterminação do texto, que se responsabilizam pela convocação do leitor para o exercício de sua participação e coautoria da obra.

Na compreensão de Ubersfeld (1978),

[...] como todo texto literário, mas mais ainda, por razões evidentes, o texto de teatro é esburacado [...] não somente nós não sabemos nada da idade ou do aspecto físico ou das opiniões políticas ou da vida passada das personagens [...]. (UBERSFELD, 1978, p. 24)

Frente a essa questão, é possível fazer uma reflexão acerca da leitura do texto teatral. Observa-se que se, por um lado, a leitura do texto dramático pode apresentar certas dificuldades, por outro, tem o poder de culminar no prazer da descoberta e da criação. Marta Morais da Costa (2002) esclarece:

Ao olharmos o espetáculo ao vivo, mergulhamos na interação, entre esses signos no momento mesmo em que se produzem, no calor da hora. Ao olharmos a página escrita, acionamos mecanismos imaginários que transformam em cores, luzes, sons, movimentos e magia as letras bidimensionais, silenciosas e monocromáticas. (COSTA, 2002, p. 170).

A não determinação do texto dramático torna o gênero um terreno instável e isto, por sua vez, acaba sendo uma questão fundamental para a leitura, considerando que o texto apresenta-se aberto para as concretizações divergentes. Lugar, tempo e os aspectos físicos apresentam variação no que se refere à função da leitura e da elucidação inseridas contexto social daquele que lê.

Por não existir indicações, entende-se que as ordens podem ser subvertidas, assim, “O texto, e singularmente o texto dramático, é areia movediça e também ampulheta: o leitor escolhe clarificar um grão tirando o brilho de outro, e assim por diante, até o infinito.” (PAVIS, 1999, p. 406)

2.6.3 O texto teatral como obra literária

O historiador Roger Chartier (2002) aponta o problema da oralidade no teatro dentro de uma perspectiva diferentes, indicando a relação entre a oralidade do palco e o texto escrito, refletindo acerca das formas como um pode acabar por interferir e causar transformações no outro de acordo com a expectativa e o modelo que se estabelece para pensar o texto teatral.

Ao fazer a análise do exemplo do dramaturgo Lope de Vega, o autor indica as tensões que existem nas obras dramáticas no século XVI e XVII, indagando-se:

Seria ela obrigada a respeitar escrupulosamente as regras enunciadas e justificadas pela interpretação da poética aristotélica segundo os eruditos? Ou será que ela deveria considerar as expectativas do público e as necessidades da representação como os primeiros mandamentos a seguir? No primeiro caso, o melhor meio de julgá-la e lê-la na solidão da biblioteca e avaliar sua fidelidade ou seu distanciamento em relação aos princípios que regem a estética teatral. No segundo, são os efeitos produzidos sobre os espectadores e a recepção a obra que indicam seus méritos e defeitos. (CHARTIER, 2002, p.7).

O autor faz uma indicação do problema no que se refere a um texto teatral cujo pensamento se dá de maneira autônoma do evento teatral, sendo obra literária, e um que é visto em sua relação com o palco e cujo julgamento irá depender do seu funcionamento e do impacto que causa sobre a plateia.

Partindo dos ensinamentos que fazem o reconhecimento na literatura da Grécia Antiga, o autor aponta uma diferenciação entre uma obra enquanto monumento e enquanto acontecimento:

O primeiro define a “instituição literária” como o distanciamento dos textos de duas funções rituais e sua

disponibilidade para o uso pedagógico, para citações e comentários. O segundo previne contra qualquer tipo de anacronismo, isto é, qualquer tipo de projeção universal que se possa vir a fazer experiências individuais, localizadas no tempo e no espaço – como a nossa por exemplo. (...) O terceiro ensinamento revela o trajeto percorrido entre o discurso inspirado e a imitação controlada, da singularidade do discurso como ação a sua escrita, da efemeridade da *performance* poética a possibilidade de repetição da leitura. (CHARTIER, 2002, p.22).

Compreende-se que a ideia de texto como monumento se vincularia com a ideia de obra autônoma do evento teatral, refletida para a universalidade e que pode se repetir por meio da leitura ou, no caso do teatro, por distintas montagens no decorrer do tempo.

A ideia de texto como acontecimento acaba pressupondo que seja pensada como experiência dependente do evento teatral, não universal em vista de sua especificidade enquanto acontecimento singular, que não pode nunca ser repetido.

Frente a tal distinção entre formas diferentes de entender o texto teatral, é possível questionar: com que modelo de dramaturgia observamos o texto que se cria na improvisação do ator? Espera-se que o mesmo se comporte como um monumento, no qual o valor poético não irá depender de sua concretização cênica, considerando que o texto tem valor em si, ou como um *acontecimento*, no qual o valor se apresenta associado de maneira intrínseca com o evento em que existe, de forma singular e que não é passível de repetição?

Ong (1998) trata da dificuldade que se faz presente nos dias de hoje em nossa cultura de observar a oralidade em sua particularidade, na utilização da linguagem verbal que vai além dos parâmetros da escrita, sendo um objeto completamente autônomo:

Embora as palavras estejam fundadas na linguagem falada, a escrita tiranicamente as encerra para sempre num campo visual. Uma pessoa pertencente a cultura escrita, quando instada a pensar na palavra “contudo”, normalmente (e tenho uma forte suspeita de que isso sempre ocorre), terá alguma imagem, ao menos

vaga, da palavra grafada e dificilmente seria capaz ate mesmo de pensar na palavra “contudo” por digamos, 60 segundos, sem se reportar a alguma inscrição, mas tão *somente* ao som. (ONG, 1998, p.20).

Então, como fazer uma reflexão da linguagem verbal além da noção de uma variante da escrita? A palavra oral, sendo uma manifestação específica do evento teatral em que ocorre, não tem uma forma escrita, apenas existindo ao ser falada pelo ator, sendo encerrada assim que é dita. O que tal desafio, da experiência com o signo linguístico somente como construção sonora, poderia implicar para a existência de uma criação artística? Como uma criação teatral com base no improviso do ator para a construção do texto verbal pode associar-se com este ponto de vista?

Essas questões levam à ideia de que há necessidade de se romper ou de se relacionar com demais modelos de percepção da linguagem, para que seja possível notar a especificidade de um texto que cuja existência se dá somente oralmente na construção do ator.

Além dessa questão, aparece o problema de refletir, ou pelo menos fazer questionamentos acerca da possibilidade de pensar o texto teatral além de sua relação com os padrões da escrita, atentando para a oralidade como sendo uma técnica específica de se relacionar com a linguagem verbal.

A obra de Stein (2009) denominada ‘*Corpo e palavra*’, ao tratar da relação entre corpo e palavra, o autor torna evidente a visão da escrita como sendo paradigma para refletir o texto de teatro:

No momento de aproximar texto, linguagem escrita, da voz e do corpo, temos também que reconhecer o território da escrita. Mesmo que muitas encenações passem a criar textos durante o processo criativo, a linguagem escrita ainda e na maioria das vezes a forma com que nos aproximamos da palavra. Assim, para pensar a relação corpo-palavra torna-se necessário também entender a palavra enquanto escrita. Podemos, então, explorar o território literário, no sentido de compreender o corpo que se encontra no impulso criativo da palavra. (STEIN, 2009, p. 20).

2.6.4 A compreensão da oralidade no texto teatral

A oralidade de um texto é perceptível por meio do uso de determinados dialetos, gírias, ou formas vistas como mais populares de utilização da linguagem verbal.

Escrita, ou escritura sendo a forma de criar sentido, o ato de gravar, construir, também devem ser incluídos na oralidade. Todavia, no cerne de tal relação, do ponto de vista da linguagem, escrita e oralidade não podem receber um tratamento equivalente. Elas fazem uso de processos mentais e de relação com o corpo diferentes.

É possível escrever no mundo, de acordo com Derrida (2010), também por meio de uma criação que seja exclusivamente oral. Contudo, a fala que possui caráter imediato é diferente de uma fala de origem escrita. Uma nunca existiu ou poderá existir sem ser em seu contexto de criação, a outra apresenta a possibilidade de encontrar outro corpo, que poderá oferecer outra vida sonora, outra emissão e recepção.

Assim, se para a primeira a performance acaba se constituindo em sua essência, para a segunda sua constituição se dá por meio de uma concretização entre as infinitas que o texto escrito tem a possibilidade de oferecer. Em uma existe o autor, o escritor e o *performer*, que é autor do texto cênico. Na outra há o falante, o ator e autor de seu texto.

Partindo de tais reflexões, poderia ser o teatro o lugar preservado ou “verdadeiro” da oralidade?

O escritor de língua vulgar, nesse fim do século XII, transita entre a voz e a escritura, entre um fora e um dentro: ele entra, instala-se, mas conserva a lembrança mitificada de uma palavra original, saída de peito vivo, do sopro de uma garganta singular. (...) Nessa tensão que o produz e o sustenta, o significante tende a transbordar o que está escrito na página, a expandir-se na matéria teatral não como tal registrada, mas presente no bojo do texto, sob o aspecto de uma vontade de “dicção”, no sentido em que esse termo se referiria a uma

retórica da voz e a uma gramática dos movimentos do corpo. (ZUMTHOR, 1993, p. 273).

O que foi alterado de tal descrição do texto no século XII para o fazer teatral hoje? Ainda existe o mesmo anseio da voz e do corpo? Qual é a necessidade de um texto teatral atualmente?

Essas questões colocam a oralidade, sem que se dependa de sua origem, escrita ou oral, como sendo uma parte fundamental do fenômeno teatral, o que pode apresentar variação diz respeito à sua relação com a escrita quando esta se apresenta como forma de composição e a relação que é estabelecida entre corporeidade e textualidade. Isto pelo fato de que, nas duas formas de origem, o que se escuta no evento teatral diz respeito a uma construção oral (podendo ser ela primária ou secundária).

Entretanto, há diferentes tipos de oralidade de acordo com as distintas fases da performance indicadas por Zumthor (1993) (produção, transmissão, recepção, conservação e repetição), o que faz com que seja possível constatar o seguinte:

A diferença dos registros sensoriais que colocam em causa poesia oral, de um lado, poesia escrita de outro, implica evidentemente que suas formas respectivas não podem ser idênticas. Nem mesmo os níveis em que elas se constituem nem os procedimentos que as produzem podem ser comparados a priori. (ZUMTHOR, 1998, p.82).

Tal diferença entre processos de construção, recepção e relação com o tempo, que se fazem presentes entre escrita e oralidade, levam a uma diferenciação na maneira de compreender o texto teatral.

O ponto de vista que é apresentado por Ong (1998) entre uma oralidade primária e uma oralidade secundária traz colaboração para a compreensão da criação oral em situação imediata como uma construção linguística que não está situada nos paradigmas que se estabelecem por meio da escrita.

Tal visão faz a proposta e experiência e avaliação da criação oral do ator como sendo algo efêmero e, acima de tudo, associado com o corpo do ator e ao contexto teatral no qual tal fala se desenvolve (mesmo que tal situação possa se encontrar mais próxima do real ou da ficção).

Em vista disso, os desafios para o ator mostram-se distintos em um e outro processo. Na criação oral ele apresenta-se como o único criador do que diz, fazendo-se *performer* e poeta da enunciação, assim, o que é dito também é uma responsabilidade sua, não somente o *como* se diz.

No que se refere à vocalização de um texto escrito, o processo de composição se apresenta sob responsabilidade do dramaturgo (que é especialista da escrita) e para o ator cabe a performance (transmissão e recepção). Em teatro, possuir a consciência de tal distinção pode servir para auxiliar a compreender melhor os desafios que cada processo lhe apresenta.

É possível compreender que a principal distinção quando se trata da relação entre escrita e oralidade se refere a uma ideia de presença e de ausência. Existe na escrita a presença de um objeto que poderá perdurar no tempo.

Na oralidade pura, onde não há registro, apenas existe a presença da performance, que irá se evanescer no tempo. Dessa maneira, a oralidade irá se caracterizar em vista da falta de um objeto para o qual seja possível voltar depois que encerrado o evento teatral.

Todavia, tais aspectos apenas fazem sentido para a oralidade imediata, tendo em vista que na oralidade segunda, também a performance do ator apresenta-se sempre de maneira efêmera. A distinção se refere ao fato de que quando há um texto escrito, há um objeto externo (anterior ou posterior) com o qual o evento teatral acaba se relacionando.

No que se refere à oralidade imediata, cuja origem se dá na improvisação do ator, não existe nada externo, o texto verbal apenas existe como sendo um elemento da performance do ator. Assim, se em nosso

contexto não há possibilidade de separar oralidade e escrita, é possível ao menos distingui-las.

No que se refere ao ponto de vista estético é possível notar que a oralidade pura tem a tendência de estar apoiada nos aspectos rituais da criação, no que se refere à sua relação com os signos não-verbais e na experiência sensorial que tal criação pode proporcionar ao espectador.

Contudo, o texto escrito tem uma tendência de se aprofundar nos aspectos intralinguísticos, fazendo uma exploração mais radical das possibilidades da língua em sua materialidade exclusivamente verbal, tendo em vista que sua existência enquanto obra artística, independente do evento teatral, é inegável.

O texto teatral, “devido às suas origens, reais ou míticas, à transmissão oral, a uma tradição da declamação” (RYNGAERT, 1995, p. 46) dispõe, diversas vezes, de uma escrita bastante aproximada da modalidade oral da língua.

É possível observar a presença de vestígios e marcas linguísticas próprias da fala na linguagem teatral, que possui o “estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo”. (RYNGAERT, 1995, p. 46).

Em tal âmbito, é possível destacar o traço característico do drama como gênero literário que diz respeito à sua linguagem fundamentada em diálogos onde o ator acaba completando o texto dramático por meio dos vários tipos de movimentos, entonações e pausas.

Assim, o texto mostra-se para o ator “sem que a sintaxe decida o sentido de maneira definitiva. É a voz do ator, seus ritmos pessoais que orientam o texto escrito e decidem uma ‘pontuação oral’ calcada na respiração”. (RYNGAERT, 1995, p.48-49).

De acordo com Preti (1987),

[...] o gênero teatral pode servir-se, com maior liberdade e fidelidade, da fala da época, retratando os *dialetos sociais* e os *níveis de fala*, no sentido, também, de possibilitar uma compreensão melhor por parte do espectador e até uma possível identificação deste com as situações criadas em cena. (PRETI, 1987, p.62).

Em tal aspecto, nota-se que em diversos textos teatrais existe uma busca pelo estabelecimento de tipos humanos e dialetos sociais que possam os representar.

Logo, nota-se a escrita do texto de teatro como sendo uma “linguagem ativa, que implica movimentos constantes, em desenvolvimento, e mudanças nos sentimentos e nas relações das pessoas.” (PEACOCK, 1968, p. 212). Sendo assim, a linguagem teatral se constitui por imagens, falas e gestos cuja coordenação se apresenta em constante renovação.

Observa-se, então, que “no teatro, o sistema linguístico, que intervém através do texto dramático, sempre se combina e se choca com a atuação, que pertence a um sistema de signo inteiramente diverso”. (SANTOS, 1989, p.187). Dessa forma, as funções expressivas e comunicativas passam a ter um papel de destaque nesta literatura que reflete em influência e convicção a cada representação.

2.7 A oralidade e a performance

A performance, de acordo com Zumthor (1998) consiste em “ação complexa pela qual uma mensagem poética e simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição”. (ZUMTHOR, 1998, p. 33)

No que tange à performance, o texto escrito por um dramaturgo e posteriormente encenado envolve, no instante do evento teatral, as fases indicadas por Zumthor (1998) de *transmissão* e *recepção*, próprias do evento teatral, de maneira que o instante *de produção não se evidencia*.

Além dessa questão, o registro escrito de tal texto possui o papel de conservação, o que permitirá a fase de repetição, em processos nos quais tal texto passa ser novamente performatizado.

Enquanto isso, o texto meramente oral considera, basicamente, as fases de *produção* (quando se assiste à improvisação do ator), *transmissão* e *recepção* (quando existir público presente), além das de *conservação* e de *repetição*, que se encontrarão em situação de dependência com o ator e demandam sua vocalização a fim de que o texto possa entrar em situação de performance novamente.

As formas que dão permissão para o registro do evento teatral (vídeo e áudio) acabam transformando tal oralidade em uma oralidade midiaticizada, onde não existe mais uma presença física real do falante, o que dá permissão para uma reprodução infinita, sem que haja necessidade da presença do *performer* para que possa ocorrer.

Contudo, como a oralidade, no geral, tem sido compreendida nas teorias teatrais? Marlene Fortuna, em sua obra intitulada ‘*A performance da oralidade*

teatral’, faz uma análise da oralidade “numa tênue e perigosa fronteira: autor (escritura) x ator (oralidade/ voz)”. (FORTURA, 2000, p.14):

Desejo enfocar como o ator vivifica em oralidade, a sacralidade escritural do autor. Um grande autor tem a possibilidade alquímica de transformar um texto escrito, insignificante do ponto de vista de sua estrutura linguística, num discurso oral extraordinário e torna-lo emocionalmente empático, contundente, persuasivo e divinamente poético. A recíproca é verdadeira. Um ator, de pouco domínio técnico, precários recursos orais e ingenuidade no tratamento lúdico, pode, rompendo com a unidade na recriação da escritura, tornar desinteressante o mais honorável de todos. (FORTURA, 2000, p.15)

Ao propor a oposição dos papéis *autor versus ator* e *escritura versus voz*, torna-se evidente que a autora compreende a oralidade como sendo um fenômeno associado à voz que performatiza um texto escrito.

Com isso, fazendo uso das classificações de Walter Ong (1998) e de Paul Zumthor (1998), tal tipo de oralidade acaba constituindo uma criação de oralidade secundária (tendo escrita em sua origem) e não se apresenta como produto de uma oralidade imediata, em que a fala proveria do contexto cênico atual do ator (produto de sua improvisação em cena).

Sendo assim, ao refletir acerca da oralidade no teatro, Fortuna (2000) não leva em conta a possibilidade da oralidade sendo uma forma de criação autoral do próprio ator, em que a fala se originaria em seu próprio processo de construção cênica.

No que tange à oralidade imediata, o texto verbal não apresenta uma origem escrita e o trabalho do ator não é o de “tornar vivo” um texto escrito, mas o de originá-lo imerso em uma criação completamente oral, em que a natureza não apresenta, originalmente, a “imortalidade” da palavra escrita:

A palavra é imperecível, primogênita da lei, mãe dos Vedas, umbigo da imortalidade. Meu desafio vai ao ponto de propor um ataque do ator a *imortalidade* da palavra escrita, para fazer renascer a *mortalidade* da palavra oral. Um confronto provocador a esse primogenismo escritural. Uma emboscada a esta estrutura, a princípio congelada para o ator que, se bem preparado, pode ser um poeta da emissão, um poeta /esteta da oralidade, tonando-a tão sagrada e eterna quanto a imperecibilidade escritural. (FORTUNA, 2000, p.19)

Tal trabalho do ator indicado por ela mostra-se como algo de extrema complexidade e frutífero para compreender a criação verbal do ator. Contudo, por que impor limites à oralidade dando a ela o papel de vocalização de um texto escrito? Por que refletir a oralidade, de maneira exclusiva, partindo de outro texto em sua origem? Por que colocar a função do ator, no que se refere à questão da oralidade, somente como sendo um “poeta da emissão/oralidade”?

De certo, existe um tipo de oralidade (a oralidade secundária mencionada por Walter Ong e Paul Zumthor) que possui a escrita em sua origem. Todavia, é necessário que se reflita acerca desse outro tipo de oralidade, que se refere a que não passa pela técnica da escrita e apenas existe na efemeridade da criação cênica do ator: poeta que enuncia e emite ao mesmo tempo.

Além dessa questão, também parece que a análise do teatro recorre à visão de tal oralidade como sendo um fenômeno necessariamente associado a um texto escrito.

Na obra *‘Ler o teatro contemporâneo’*, Jean-Pierre Ryngaert (1998), em um capítulo que se destina ao tratamento do tema de “como se fala no teatro”, disserta acerca dos preconceitos que os dramaturgos acabam enfrentando quando estão produzindo no texto teatral as marcas de distintas formas de linguagens regionalistas, que são típicas de determinados lugares ou a linguagem popular.

O título do subcapítulo denominado ‘*A escrita e as tentações da linguagem*’ já faz indicação de uma determinada visão acerca da oralidade como associada à noção de risco, desejo ou atração por algo proibido.

Tal abordagem acaba tratando do uso de determinados dialetos regionais pelos autores, os quais, de acordo com ele, acabam reproduzindo da maneira que podem a linguagem falada por meio da escrita. O autor fala acerca dos preconceitos linguísticos que existem acerca de determinados usos da língua, os quais o texto teatral diversas vezes não se permite aceitar. (RYNGAERT, 2009)

De acordo com ele, ao comentar acerca de um texto francês que fazia uso da linguagem popular falada no Quebec:

Independentemente do contexto e da época, particularmente sensíveis nesse caso, esse exemplo mostra bem o problema da “engomagem” da língua teatral e, por outro lado, da irrupção verbal que autoriza o abandono das proibições acadêmicas na busca de uma língua oral pertinente. Para que isso seja possível, e preciso que a língua tenha raízes, seu ritmo próprio, que ela de conta de um ritmo e de uma cultura *e que não se encerre na triste reprodução de uma “língua oral” que existiria apenas na mente de seu autor.* Não é a troco de nada que as línguas oprimidas (poderíamos pensar, por exemplo, no crioulo) encontram no teatro um vigor inesperado. Sua proliferação é acompanhada do júbilo ligado à ruptura das proibições. (RYNGAERT, 2009, 172)

O que se pode compreender no texto de Ryngaert (2009) se refere a uma visão da oralidade como sendo algo necessariamente associado à escrita. A oralidade básica da linguagem, ao passo em que o falante o próprio autor de seu texto (e que, em se tratando de teatro, implica o ator que faz a construção de seu texto partindo da criação em cena) não se coloca pelo autor como uma maneira possível para refletir a oralidade.

Assim, tanto para Fortuna (2000) quanto para Ryngaert (2009), a oralidade diz respeito à forma de emissão vocal necessariamente associada a

um texto escrito sobre o qual o ator irá realizar a transformação da palavra em espetáculo.

Contudo, como promover a manutenção da oposição *escritura versus voz* e *autor versus ator* como alicerce do fenômeno oral no teatro, quando não existe um texto escrito ulteriormente ao evento teatral? A oralidade acaba por se abrir para um universo que ultrapassa a *melopeia* e a sedução vocal do ator sobre o público.

Outra obra de Fortuna (2000) também serve como uma excelente fonte de pesquisa acerca do tipo de oralidade que a pesquisadora aborda (que se refere à oralidade secundária); todavia, não faz a inserção em seus estudo de determinadas características relevantes do fenômeno oral no teatro.

Compreender a oralidade no teatro somente como aquela em que um texto escrito passa a ser vocalizado pelo ator, acaba por constituir apenas uma parte da questão que gira em torno da oralidade no teatro.

Além disso, também acaba por consistir em um ponto de vista limitado, ao levar em conta que uma criação oral mostra-se como sendo somente uma variante de uma produção escrita, como se a primeira se colocasse como uma consequência da segunda e fosse obrigada à obediência de padrões cujo estabelecimento se dá por esta.

Observa-se que uma criação oral secundária que se origina escrita, e uma criação de oralidade imediata, cuja origem se dá na improvisação do ator, acabam por constituir formas diferentes de criação textual e de experiências com a linguagem.

Sendo assim, uma deixa a composição a cargo do dramaturgo, e a outra se volta para o ator. A existência das duas se dá de maneira independente, no documento escrito e somente sua performance (vocalização) se associa ao evento teatral. A outra necessita fundamentalmente do evento teatral para que torne possível sua existência considerando que texto e performance. (PAVIS, 1999)

De acordo com as teorias de Walter Ong e Paul Zumthor acerca da oralidade, o tipo de criação a Fortuna e Ryngaert indicam, se refere somente à oralidade secundária da qual tratam os autores, aquela cuja produção e criação se dá partindo de um texto escrito.

Ambos estudiosos do teatro mencionados não trabalham a oralidade primária ou imediata que diz respeito a uma fala sem que seja originada na escrita.

Tal influência da visão acerca do texto teatral como supostamente associado de maneira essencial ao registro quirográfico, também se evidencia na afirmação de Denis Guenoun (2003).

De acordo com ele, “o texto de teatro é necessariamente escrito: não porque a encenação vise a reproduzir seu caráter escritural, mas pelo fato de ele se distinguir do ato de suas enunciações sucessivas, de a escrita o colocar nesta necessária autonomia em relação às vozes que vão querer levá-lo a cena”. (GUENOUN, 2003, p.54).

Contudo, no que se refere ao fenômeno teatral que faz uso do signo linguístico, a oralidade (podendo ser ela imediata ou secundária) se faz presente em sua essência, mas a escrita não. A escrita promove a constituição de uma forma, uma técnica, uma escolha que se faz dentro da composição.

Assim, a escrita pode encontrar-se na origem do evento teatral, dentro de seu processo, ou apresentar-se como sendo um elemento que faz com que o texto possa perdurar mesmo no tempo, depois do encerramento do processo de criação, porém não é definido como essência da natureza da língua no teatro.

CAPÍTULO 3: A VIOLÊNCIA

3.1 O marginal e a violência

A violência e a agressividade apresentam-se como sendo características do teatro atual, de acordo com Rosenfeld (1985):

Um dos traços mais característicos do teatro atual é a sua crescente violência e agressividade. O fenômeno é universal e se manifesta também no Brasil. A agressão pode verificar-se de duas maneiras. Ela pode manter-se dentro dos limites do palco, atacando ao público de um modo *indireto*, pelo palavrão, a obscenidade (*Volta ao Lar*, *Navalha na Carne*) etc, ou pela veemência da sátira ou acusações dirigidas contra personagens cênicas que representam amplas parcelas do público (ROSENFELD; 1985 p. 45).

Também é válido ressaltar os mecanismos de construção artística que o autor emprega a fim de conceber verossimilhança às suas obras, considerando que retratava a verdade nua e crua carregada por uma linguagem digna de observações.

A produção da peça *O abajur lilás* se deu no ano de 1969, contudo apenas se tornou pública no ano de 1975. Relativamente semelhante com *Navalha na carne*, *O abajur lilás*, ocorre em um “mocó” (conhecido como prostíbulo) onde três prostitutas, Célia, Leninha e Dilma, vivem conflitos com o dono do estabelecimento, e seu ajudante:

Dilma, por ser mãe acomoda-se ante os problemas: “Eu só tou com meu filho. O resto não conta. Eu quero que tudo se dane”. Leninha, fraca, ante a ameaça do castigo corporal, mente que foi Célia quem destruiu os objetos no quarto. Célia, a revoltada, paga por uma culpa que não tem, sendo alvo da fúria homicida de

Oswaldo, o truculento ajudante de Giro, proprietário do “mocó” (MAGALDI, 1998, p. 214).

Cada uma das personagens apresenta um comportamento e objetivos distintos, de acordo com Rygaert (1996, p.129) “Quando assimilamos a personagem a uma pessoa, julgamos poder explicar uma pela outra, saltar ao referente para justificar a construção artística, encontrar o modelo na vida para justificar seu retrato” (RYNGAERT, 1996, p. 129).

Para Enedino (2009):

A peça inicia-se com uma discussão entre a prostituta Dilma e o gigolô homossexual decadente, Giro, envolvendo “questões de trabalho” e de saúde: o “patrão” quer que ela atenda a um número maior de clientes e a acusa de estar tuberculosa. Em seguida, entra em cena Célia, bêbada, que também discute com o rufião, que busca uma culpada por um escarro com sangue. Agridem-se fisicamente, e Célia se retira prometendo vingança [...] No dia seguinte, as duas prostitutas voltam a conversar sobre os acontecimentos do dia anterior e Célia propõe a Dilma um plano para eliminar Giro, porém esta não concorda, fazendo aumentar a tensão. O cafetão as surpreende, ordenando que comecem a trabalhar imediatamente. Após a saída de Giro, Célia quebra um abajur, a fim de provocá-lo e conseguir a adesão da companheira para concretizar seu plano (ENEDINO, 2009, p.86).

É associada ao momento histórico pelo qual o país passava “Porque o que a peça realiza é o mais incisivo, duro e violento diagnóstico do País, após o golpe de 1964” (MAGALDI, 2003, p. 97), isto é, um período político e social onde o Brasil se sofria muito.

Antônio Candido (2008) leva em consideração que o externo à obra artística, isto é, o contexto no qual ela está inserida, não explica a obra por si, da mesma maneira que nenhuma manifestação artística possui a propriedade de mostrar-se a par da realidade social.

O teatro, como obra de arte, possui um contexto que não lhe é totalmente externo, dessa forma, há necessidade de fundir “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2008, p, 13), uma vez que o contexto da obra “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2008, p.14).

Sendo o objetivo da análise a compreensão dos diálogos entre o contexto social de certa época, e a produção artística de Plínio Marcos, ao invés de seguir apenas uma classificação dentro de uma determinada estrutura, é de mais valia compreendê-la enquanto socialmente constituída, notar de que forma certos elementos, a princípio externos a ela, têm participação em sua estrutura e coerência interna.

Nesse aspecto, os fatores “externos” seriam interessantes para a análise do objeto artístico ao passo em que estão relacionados com ele. De acordo com Antonio Candido, “a análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra” (CANDIDO, 2008, p.15).

De acordo com Cândido (2008), compreender uma análise das manifestações artísticas que possua o caráter sociológico significa a identificação de tais elementos e entender a forma como eles estão “internalizados” na obra:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente como referencia que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que, permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2008, p.16).

De acordo com Vieira: “Em 1975 escreveu *O Abajur Lilás*, um texto que se mantém fiel ao próprio estilo e ao mesmo tempo realiza uma brilhante

metáfora sobre a luta armada em que o Brasil estava mergulhado, através de um processo guerrilha urbana e rural”.

Segundo a crítica, *O Abajur Lilás*, faz o retrato de uma “observação viva e inteligente da realidade” (MAGALDI, 1998, p.213). Através de suas personagens “vivas”, e com a realidade diante dos olhos do público, Plínio Marcos apresenta em *O abajur lilás*, o que era esperado que ocorresse no teatro naturalista segundo Zola (1982):

Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem de personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não tem nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem os personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento [...] Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição terrível de uma investigação sincera. Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne a própria origem da ciência e da arte moderna, ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato , tanto mais original e vigoroso que ninguém ainda ousou arriscá-lo no palco” (ZOLA , 1982, p.122-123).

3.2 O discurso da violência: opressores e oprimidos

De acordo com Odalia (2004, p.23), “o ato violento não traz em si uma etiqueta de identificação”. Segundo o autor, o ato violento se vincula à noção de despojamento, assim, todas as vezes que sentirmos que fomos despojados de algo, que alguma coisa nos foi negada, encontramos-nos frente a uma situação de violência.

Estando fundamentado em tais elementos, o autor faz a relação da violência como uma forma de privação: “a ideia de privação parece-me, portanto, permitir descobrir a violência onde ela estiver, por mais camuflada que esteja sob montanhas de preconceitos, de costumes ou tradições, de leis e legalismos”. (ODALIA, 2004, p.86)

É possível observar a partir de tal posicionamento que há uma tentativa de compreender o sentido da violência levando em conta o ponto de vista de quem é atingido por ela, ou seja, da vítima.

Nesse sentido, é possível notar faces distintas de um mesmo tema. Existe uma violência explícita, que se identifica de maneira fácil em vista do fato de que provoca danos físicos e outra embutida ou dissimulada associada com a transgressão de normas.

A dificuldade na identificação do ato violento, leva o autor Michaud (2001) a optar por realizar uma descrição dos sentidos de violência, partindo da etimologia do termo para dar-lhe significado:

“Violência” vem do latim *violentia*, que significa violência, caráter bravio, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar transgredir. Tais termos devem ser referidos a *vis*, que quer dizer força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência, ou caráter essencial de uma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e, portanto a potência, o valor, a força

vital. A passagem do latim para o grego confirma este núcleo de significação. Ao vis latino corresponde o is homérico (iS) que significa músculo, ou ainda força, vigor e se vincula a bia (Bia) que quer dizer a força vital, a força do corpo, o vigor e, conseqüentemente, o emprego da força, a violência, o que coage e faz violência. Os especialistas ligam tais termos ao sânscrito j(i) ya que significa predominância, potência, dominação que prevalece. (MICHAUD, 2001, p.8)

No que se refere aos usos correntes, o autor aponta que a noção de força faz a representação do núcleo central da significação do termo violência, enfatizando que “a violência é, antes de tudo, uma questão de agressões e de maus tratos” Ele diz ainda que as formas de violência variam de acordo com as espécies de normas.

O fato de existirem dominadores e dominados, de opressores e oprimidos sempre foi uma realidade na vida das pessoas. A desigualdade promove o surgimento de diferenças entre os indivíduos e, como consequência, o estabelecimento de valores que rotulam os seres segundo sua classe social, dando margem a preconceitos.

Tal relacionamento, em que o poder se manifesta, acaba por constituir uma situação de violência que está escondida por trás de costumes, hábitos e leis que fazem com que a desigualdade seja encarada de forma natural.

Segundo Odalia (2004, p.30), “essa maneira de pensar e agir institucionaliza a desigualdade e faz aparecer como natural a distinção entre os homens que possuem e os que não possuem” cuja explicação se dá através da existência de seres mais espertos que os demais.

Assim, o jogo do poder acaba por estabelecer o confronto entre fortes e fracos, havendo desvantagem para os segundos. Tal forma de explicar a ordem social acaba correspondendo a uma formação ideológica que “deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações de ideias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo” (FIORIN, 1988, p.32)

Tais questões estão presentes, por meio de situações e discursos dos personagens, na peça que se configura como corpus deste trabalho.

CAPÍTULO 4: ANÁLISE DA OBRA “O ABAJUR LILÁS”, DE PLÍNIO MARCOS

4.1 Apresentação

De acordo com Crystal (1988) a oralidade se dá por meio da manifestação da língua em sua forma falada, estando oposta à escrita. Segundo Marcuschi (2001), a oralidade apresenta-se como sendo uma prática social de interação visando finalidades comunicativas, cuja apresentação pode se dar de maneiras e gêneros variados.

Quando se dispõe a estudar a oralidade, não é possível não realizar uma abordagem da escrita e da fala. Em função disso, ressalta-se a relevância de uma breve revisão acerca destas duas modalidades da língua, associando-as e dando destaque, também, para a necessidade de que seja repensada a importância de cada uma.

A oralidade pode ser considerada como uma prática social interativa com objetivos comunicativos, cuja apresentação se dá sob diversas formas ou gêneros textuais que se fundamentam na realidade sonora, abrangendo desde uma realização mais informal até uma mais formal nos mais vários contextos de utilização. (MARCUSCHI, 2001)

Assim, a fala seria uma maneira de produção textual-discursiva também com fins comunicativos na modalidade oral (sendo assim, situando-se na oralidade), sem que haja necessidade de uma tecnologia que ultrapassa o aparato disponível pelo próprio ser humano (MARCUSCHI, 2001)

Visto isso, percebe-se a possibilidade de notar a existência de uma relação intercambiável entre essas duas dimensões da língua. De acordo com Reis (1997) a fronteira entre língua falada e língua oral mostra-se como bastante fluida.

Com base nesses fundamentos a respeito da oralidade, analisamos, neste trabalho, os marcadores conversacionais e suas funções na fala. Os

vocábulos gírios a partir de suas características de formação. Destacam-se os níveis morfológicos, lexicais e semânticos. Verificamos, no nível morfológico, a deformação dos significantes, a terminação dos vocábulos e a sufixação tipicamente gíria. No nível lexical e semântico, observamos o vocabulário gírio, a temática gíria e a alteração semântica por processos metafóricos.

A linguagem obscena é observada como um elemento a mais para exprimir emoções, depreciar e agredir.

De modo geral, podemos dizer que, nessa obra, Plínio Marcos faz uso de coloquialismos, vocabulário gírio (tanto na considerada *gíria de grupo* como da *gíria comum*), linguagem obscena, expressões populares etc.

Com referência à construção das personagens, elas, no caso da obra selecionada, representam seres marginalizados que, de um modo geral, apresentam características de seus dialetos sociais e registros linguísticos. A representação dessas manifestações lingüísticas, principalmente sob um caráter agressivo, pretende demonstrar a visão de mundo de indivíduos que estão envolvidos em um lado subumano da sociedade e que consideram haver necessidade de reagir contra certos fatores, que, conhecidos ou não, os oprimem e interferem em seus relacionamentos. Na verdade, as personagens, a partir de algo que as oprime, tentam reagir às outras, como uma forma de destruição recíproca.

4.2 Os marcadores conversacionais em *O Abajur Lilás*

O texto teatral, por ser considerado um tipo de texto bem próximo da língua falada, no que concerne à sua concepção, apresenta uma grande quantidade de marcadores conversacionais. Conforme já mencionado em capítulo anterior, esses marcadores são elementos que ficam à margem do assunto proposto na interlocução, podendo ter o objetivo de chamar a atenção do interlocutor, no caso do falante; mostrar que está participando, no caso do ouvinte.

De acordo com Marcuschi (1999), os marcadores conversacionais são importantíssimos para a manutenção comunicativa, pois asseguram o encadeamento do texto e a coesão entre os tópicos, mesmo não estando relacionados, sintaticamente, a esses.

Na peça “O Abajur Lilás”, encontramos alguns exemplos que demonstram as funções e usos desses marcadores:

Exemplo 1:

DILMA: **E não é?** Oito vezes. Não é mole.

Neste exemplo, temos um marcador que sinaliza a tomada de turno, concordando e reforçando o que foi dito anteriormente. Temos também nesse caso um exemplo de pergunta retórica e está relacionada com a busca da aprovação discursiva no contexto da argumentação.

Exemplo 2:

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

Neste caso, esse termo é uma pergunta retórica, usado para reforçar uma opinião. Também sinaliza a participação de outro interlocutor.

Exemplo 3:

DILMA: **Então** fala com ela.

Esse marcador inicia um turno e dá continuidade ao tópico em andamento.

Exemplo 4:

GIRO: **Mas** não posso. Tu tem inveja.

Ao iniciar a frase com o conectivo “mas”, Giro está contrapondo uma ideia dita anteriormente. Funciona como um conectivo na tomada de turno que é caracterizada pela oposição.

Exemplo 5:

DILMA: E disso tu não duvida, **tá?**

Temos nesse caso um exemplo de pergunta retórica e está relacionada com a busca da aprovação discursiva no contexto da argumentação. Também sinaliza a participação de outro interlocutor.

Exemplo 6:

GIRO: Pra que gastar luz à toa, **né?**

Assim como no exemplo anterior, temos nesse caso uma pergunta retórica, que está relacionada com a busca da aprovação discursiva no contexto da argumentação. Também sinaliza a participação de outro interlocutor.

Exemplo 7:

DILMA: O mocó é dele. Se tu acerta ele, ele te manda andar. **E daí?**

É uma pergunta retórica que busca a aprovação discursiva no contexto da argumentação. Também sinaliza a participação de outro interlocutor.

Exemplo 8:

DILMA: **Aí** o cupincha dele te arrebenta.

Esse marcador inicia um turno e dá continuidade ao tópico em andamento.

Exemplo 9:

GIRO: **E** eu com isso?

Sinaliza uma tomada de turno.

Exemplo 10:

LENINHA: **Bom**, eu não quero ver ninguém na minha cama.

Sinaliza uma tomada de turno que conduz o interlocutor a aceitação da ideia exposta.

A partir dos exemplos, nota-se no texto a presença de uma grande variedade de marcadores conversacionais. Esses fenômenos ocorrem na língua, principalmente na oralidade, e ajudam a construir o texto falado e a dar coesão e coerência a ele. Apesar do *corpus* deste trabalho ser um texto escrito,

ele foi escrito para ser encenado e, por isso, a linguagem utilizada tenta se aproximar ao máximo da fala espontânea.

4.3 Nível morfológico

Algumas ocorrências caracterizam a linguagem tanto popular como da gíria, apresentando deformações nos significantes, tais como a sufixação, as alterações no radical, e outras alterações por apócope, metátese ou aférese. Pode-se dizer que essas características constituem uma linguagem deformada que retrata uma visão também deformada da realidade externa, marcada pela ironia, sarcasmo e até mesmo pela subversão, depreciando os valores estabelecidos pelas classes sociais privilegiadas, e como forma de agressão a própria língua.

4.3.1 Deformação dos significantes

É muito comum no processo de formação da gíria, a deformação dos significantes. As deformações podem ocorrer por meio de supressão de fonemas iniciais ou finais, ou, ainda, no meio do vocábulo.

Exemplo 1:

DILMA - **Muquinha** como tu é, vai dar alguma coisa que preste?

Significado: pessoa que não gosta de gastar, nem emprestar dinheiro.

O vocábulo *muquinha* é uma supressão do termo *muquirana*.

Exemplo 2:

DILMA – Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os **cambaus**.

Significado: etc, entre outras coisas.

No exemplo ocorre uma supressão dos fonemas iniciais do vocábulo *escambau*.

Exemplo 3:

DILMA – Botou a **fuça**, te viu apagada e saiu de pinote.

Significado: rosto.

Ocorre a alteração de *focinho* por *fuça*.

Exemplo 4:

DILMA: Uma **puta** nojenta e sem calça.

Significado: prostituta.

Supressão do termo *prostituta* para *puta*.

Exemplo 5:

GIRO: E tu devia mesmo arranjar um **cafifa**. Assim ele fazia tu se virar até não poder mais.

Significado: Cáften.

Ocorre alteração do termo *cáften* para *cafifa*.

Exemplo 6:

CÉLIA – (...) porco, **salafra**, ladrão do meu suor.

Significado: salafrário, desonesto.

Supressão final do termo *salafrário*.

4.4 Nível lexical e semântico

4.4.1 As gírias nos diálogos de *O Abajur Lilás*

Na fala das personagens do texto, a gíria é uma das características mais marcantes. Para enfatizar nossa observação, destacamos alguns trechos para a análise:

Exemplo 1:

Ao invés de Vado usar o advérbio de intensidade “muito”, a personagem faz uso de um vocábulo obscuro que é uma alusão ao membro sexual masculino.

GIRO: Ele saiu há um **cacetão** de tempo.

Significado: excessivo, demasiado.

Nesta fala temos uma metáfora relacionada com o corpo humano, no caso está relacionada com o órgão sexual masculino. É uma analogia quanto à forma.

Exemplo 2:

GIRO – Se eu te ver batendo caixa com ela, faço um **azar**.

Significados: Cometer uma desgraça.

A gíria utilizada é uma palavra da linguagem comum com sentido diferenciado da língua padrão.

Exemplo 3:

DILMA: Já me **virei paca** hoje.

Significado: trabalhar demasiado.

Exemplo 4:

CÉLIA – A **bufunfa** que el pega da gente é demais.

Significado: dinheiro.

Exemplo 5:

GIRO – Que te deu na cachola?

Significado: cabeça.

Exemplo 6:

LENINHA – Você pensa que vai levar a gente no **bico**.

Significado: conversa.

Na expressão em negrito há uma metonímia de conversa e uma metáfora relacionada aos animais, já que compara o bico com a boca.

Exemplo 7:

GIRO: Sou bicha, mas tenho esse **mocó**.

Significado: prostíbulo.

Exemplo 8:

GIRO – Trinta anos de **basquete** cansa qualquer uma.

Significado: trabalho relacionado à prostituição.

Decorrente do vocabulário do esporte, essa é uma metáfora relacionada à prostituição.

Exemplo 9:

GIRO – Isso é problema teu. Agora **pinica**.

Significado: sair, ir embora.

Exemplo 10:

DILMA – Vai mandar me dar um **couro**?

Significado: bater, espancar.

Exemplo 11:

DILMA – Ia ser um **sarro** do cacete tu fazendo a vida.

Significado: engraçado, cômico.

Exemplo 12:

DILMA – Que amiga? Quem tem amiga é **greluda**.

Significado: Mulher homossexual.

Exemplo 13:

LENINHA – É que tu fala **comprido**.

Significado: demasiado.

Exemplo 14:

LENINHA – Não sou de **dar engessada**.

Significado: dedurar, delatar.

Exemplo 15:

DILMA – Tu tá **batusquela**!

Significado: quem não é bom da cabeça.

Exemplo 16:

DILMA: Mas tu quer me **encaiveirar**?

Significado: prejudicar.

A gíria é um fenômeno urbano e social, típico da língua falada. Sendo nosso *corpus* um texto escrito para ser falado, notamos a presença desse fenômeno.

A maioria das gírias presentes em “O Abajur Lilás” estão relacionadas às atividades sexuais, já que as personagens do texto são três prostitutas e um cafetão. São personagens pertencentes a um grupo social restrito, portanto possuem uma linguagem própria. Muitos vocábulos utilizados não são conhecidos por outros grupos sociais.

As gírias presentes em “O Abajur Lilás” são formas de defesa e agressão desses personagens marginalizados.

4.5 Os vocábulos injuriosos e obscenos nos diálogos de *O Abajur Lilás*

Em *O Abajur Lilás*, a tensão entre as personagens cresce no decorrer da trama e ocorre uma disputa de ofensas marcada pelos vocábulos injuriosos. A injúria, como um índice linguístico de agressividade, depende do contexto e da interação do falante. Certos vocábulos, por conterem conotação pejorativa e negativa, no sentido de representar valores socialmente reprovados, são considerados agressivos e injuriosos.

Selecionamos alguns trechos para demarcar esses vocábulos:

Exemplo 1:

LENINHA: Quando as **piranhas** chegarem, elas dão tua ficha.

Significado: prostituta, mulher promíscua.

É uma metáfora que compara a voracidade do peixe carnívoro com a voracidade sexual de uma prostituta.

Exemplo 2:

Ao invés de Dilma dizer um simples não, ou negar de uma forma qualquer, a personagem faz uso de um vocábulo obsceno que é uma alusão ao membro sexual masculino.

DILMA – Doente o **cacete!**

Significado: negação.

Metáfora que remete ao órgão sexual masculino.

Exemplo 3:

GIRO: **Cadela** sem vergonha! O que é teu tá guardado.

Significado: prostituta

Exemplo 4:

DILMA: Uma **puta nojenta e sem calça**.

Significados: prostituta; indivíduo repugnante; prostituta.

Os dois primeiros vocábulos são pertencentes à linguagem comum e são de cunho pejorativo. Já no terceiro ocorre um reforço de significado (puta) e uma redundância que acentua o sentido da primeira palavra.

Exemplo 5:

GIRO: **Cadela sem vergonha!** O que é teu tá guardado.

Significados: prostituta

Metáfora que ofende à progenitora de Célia.

Exemplo 6 :

Neste exemplo, Célia enfatiza sua raiva por Giro usando o palavrão no aumentativo e de forma repetida.

CÉLIA: **Veadão, veadão, veadão**

Significado: homem homossexual.

Nesse exemplo, temos um vocábulo utilizado em grau aumentativo. O objetivo é intensificar o significado do vocábulo *veado*.

Exemplo 7:

CÉLIA: É **bundeiro**, sem vergonha, **porco** e tudo. É veado.

Significados: homossexual passivo; indivíduo asqueroso, repugnante.

Porco é uma metáfora relacionada com animais.

Exemplo 8:

Ao se referir à progenitora de Giro, chamando-a de prostituta, Dilma usa tal expressão para ofendê-lo ao máximo. O significado está contido nela mesma e, segundo Souto Maior (1992:77), “trata-se da maior ofensa que se possa fazer a outra pessoa, pois atinge aquela que nos deu a vida”.

DILMA – (...) Vai à merda! **Vai à puta que te pariu!** (...).

Expressão obscena fixa que ofende à progenitora de Giro

Pode-se observar alguns apontamentos nos campos semânticos referindo-se ao Veludo, ganhando palavrões que enfocam a sexualidade passiva, como, por exemplo, “bundeiro” e “veadão”. Já a Dilma, Célia e Leninha são estigmatizadas pela prostituição, sendo chamadas de “puta”, “cadela” e “piranha”.

Os vocábulos injuriosos e obscenos são utilizados pelas personagens como forma de defesa. Esse tipo de linguagem reflete a exclusão e discriminação que Dilma, Célia, Leninha e Giro sofrem. Giro, por ser homossexual, com baixa escolaridade e baixa renda se sente inferiorizado, mas, ao mesmo tempo, se sente superior as prostitutas por possuir o prostíbulo. O cafetão as trata com menosprezo, pois é menosprezado pela sociedade. Sua maneira ofensiva para com elas é uma forma de amenizar a agressão que já sofreu antes de ser dono do muquifo em que vivem. Já as prostitutas, por não terem outra opção de trabalho, aceitam a maneira agressiva com que são tratadas. Dividem o mesmo quarto imundo e vivem com precariedade. O uso desse tipo de linguagem é uma forma de desabafo.

Existe no texto uma grande ocorrência desse tipo de linguagem, pois trata-se de personagens marginalizados, excluídos socialmente e com baixa escolaridade.

4.6 Expressões populares presentes em *O Abajur Lilás*

Para caracterizar o discurso de “O Abajur Lilás”, há ocorrências de expressões populares, que, pode-se dizer, são condizentes com a construção de sua linguagem. Algumas expressões apresentam certa conotação obscena, porém, já enfraquecida pelo uso constante.

Exemplo 1:

CÉLIA – Não me **torra o saco!** (...).

Significado: aborrecimento, irritação.

Instaura uma metáfora relacionada ao corpo humano. No caso está relacionada com o órgão sexual masculino. É uma expressão muito utilizada na linguagem comum. É uma expressão popular.

As palavras empregadas nessas frases feitas só adquirem significado quando estão juntas com outras no mesmo contexto, como, por exemplo, “torrar o saco”. Se empregadas separadamente, a palavra “torrar”, que significa queimar, assar, e a palavra “saco”, que nomeia o receptáculo aberto por um lado ou ainda, no vocabulário popular, significa testículos, percebemos que nada lembram a expressão “torrar o saco”, que significa aborrecer, perturbar.

Portanto, é o contexto e a junção das palavras que produzem o efeito de sentido designado.

Exemplo 2:

CÉLIA - **ladrão do meu suor** (...).

Significado: Pessoa que explora o trabalho do outro.

É uma expressão utilizada por Célia para referir-se ao cafetão Giro. A prostituta considera o cafetão um ladrão porque este, durante toda a peça, está preocupado em faturar grande parte do dinheiro que ela e as outras prostitutas recebem.

Exemplo 3:

GIRO – Grande merda! Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é **trocar o óleo**. O resto é 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**.

Significado: Ejacular; súbita presença de pessoas com interesses sexuais.

Ambas são expressões popularmente conhecidas e de caráter sexual.

Exemplo 4:

GIRO – Se **dou sopa**, sou passado pra trás.

Significado: distrair-se.

Exemplo 5:

DILMA – Faturar até o **loló criar bico**.

Significado: em excesso, demasiado.

Exemplo 6:

DILMA – Corta esse **papo mais careca**.

Significado: Conversa desagradável.

Exemplo 7:

DILMA: Então **tira o cu da reta**.

Significado: não assumir a responsabilidade pelos atos cometidos.

É uma expressão com conotação obscena já enfraquecida pelo uso frequente.

Exemplo 8:

CÉLIA – Isso **não dá pé**.

Significado: não dar certo.

Exemplo 9:

CÉLIA - Antes de o veado ciscar, dou-lhe um **teco na lata**.
Mando o puto pro beleléu.

Significado: tiro na cabeça.

É uma expressão agressiva, violenta, e, nesse caso, é mais comum percebermos o seu uso no submundo, por pessoas marginalizadas.

Exemplo 10:

DILMA – Tu pensa que é tudo no **toma-lá-dá-cá**. E o resto?

Significado: troca de favores.

Exemplo 11:

DILMA – Eu estava com **boca de siri**. Não me bota nessa.

Significado: manter segredo.

Exemplo 12:

LENINHA – Já vi com quem vou lidar. Com um enrolador.
Prometeu de araque.

Significado: falso, mentiroso.

Exemplo 13:

OSVALDO – Tava escrachado que uma dessas vacas quebrou de sacanagem. Só pra te **azedar a vida**.

Significado: arruinar, prejudicar.

Em nossos estudos, percebemos uma grande variedade dessas expressões populares. Algumas delas são consideradas fixas, pois perduram no tempo quase sem alteração, como vimos no exemplo *boca de siri*, *toma-lá-dá-cá*, entre outras. E há ainda aquelas de fundo obsceno, como *tirar o cu da reta* e *trocar o óleo*.

Essas expressões, muitas vezes refletem o pensamento de uma comunidade e de uma época, e até uma forma da conduta humana.

4.7 A violência presente em *O Abajur Lilás*

Na peça “O Abajur Lilás”, as falas das personagens refletem a violência que elas sofrem. Percebemos a agressividade de cada uma delas por meio de seus diálogos repletos de gírias, principalmente ligadas à prostituição e vocábulos obscenos e injuriosos.

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

(...)

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!

(Osvaldo começa a montar o cambau. Pau-de-arara: duas cadeiras com um pau no meio)

Leninha – Não, Giro! Livra a 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. Quem foi?

Leninha – Não sei! Não sei! Não sei!

Giro – Mete ela no pau de arara!

Osvaldo – Pra já!

(...)

Leninha – Eu entrego. Foi a Célia!

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!

(...)

(Osvaldo atira em Célia até acabar a carga do revólver. Pausa longa)

Giro – Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. Não seja mau, Osvaldo, solte as meninas. Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo, gente. Que merda! Que merda! Que merda! Vai, Osvaldo, vai buscar coisas limpas, limpa toda essa droga(...). 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. Vão meninas. A putaria é assim mesmo! Que merda! Que merda! Que merda!

Nesse trecho, é possível observar o discurso da violência representado por duas vozes: a voz do opressor, o cafetão Giro e Osvaldo. E a voz do oprimido, as prostitutas.

Assim, suas personagens prostitutas, como dito, sofrem exploração de Giro, que se configura como um cidadão cuja sobrevivência se dá por meio da exploração do trabalho dos outros, configurando-se como um representante do caráter perverso do opressor.

As personagens Dilma e Leninha encontram-se acuadas em vista da necessidade de sobrevivência nessa vida marginal – a primeira, pelo fato de ter um filho para criar e a segunda, pela ambição pelo dinheiro.

As duas sofrem a opressão da violência de Giro e acabam caindo na descrença, na desilusão, estando à mercê de um sistema que promove a exploração e as empurra para o lixo social como se fossem qualquer material descartável e sem utilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa realizada neste trabalho e das análises feitas, com base no *corpus*, podemos fazer algumas considerações que se constataram ao longo do estudo. O texto de Plínio Marcos é, como se pode observar, um veículo que representa a própria violência por meio da linguagem agressiva. Na tentativa de demonstrar a vivência da prostituição, o autor traduz a visão e o julgamento de mundo do indivíduo marginalizado.

Existe uma relação entre o ambiente e o comportamento das personagens. E a tensão nos relacionamentos é instaurada a partir da violência das palavras. Em um contexto, em que se instala a individualidade e a sobrevivência, justifica-se a linguagem cruel, considerada um meio de o indivíduo auto-afirmar-se.

A linguagem desses indivíduos do submundo possui uma variada gama de expressões que manifestam a violência, a agressão. A linguagem é praticamente formada por termos gírios ou expressões coloquiais que representam o contexto em que transcorre a história: um bordel de última categoria.

Dilma, Célia, Leninha e Giro são protagonistas de um texto de extremo conflito e de violência desmedida que podem ser observados por meio das falas de cada uma dessas personagens.

Por meio dessas personagens, Plínio Marcos nos traz a realidade de indivíduos que são movidos pelo ódio e pela violência como forma de compensar as frustrações de suas vidas. E é a partir de termos considerados como tabus linguísticos que as personagens expressam sua revolta por serem socialmente excluídos e compensam suas frustrações destruindo-se uns aos outros.

Sendo assim, o uso da linguagem gíria e obscena está em adequação no que se refere à situação linguística da vida marginal do submundo.

Percebemos também que a posição da mulher se mostra inferiorizada e isto é expresso na linguagem de Giro, que se mostra “dono” das prostitutas. Observamos essa atitude na força das metáforas, principalmente nas relacionadas com animais. O potencial ofensivo e agressivo dessa linguagem faz com que as prostitutas aceitem suas condições de objeto do cáften, vendo-se na obrigação de obedecê-lo e sustentá-lo.

Desse modo, nossa pesquisa teve como foco apresentar um pouco da linguagem do submundo como um dialeto próprio desses grupos marginalizados e, principalmente, o seu enorme potencial expressivo. O uso da linguagem gíria e obscena é uma forma de compensar as frustrações de suas vidas, como um desabafo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Jahilda Lourenço de. **A manifestação das pressões sociais na linguagem: um estudo do diálogo construído em “Quando as máquinas param”, de Plínio Marcos.** São Paulo, 2003. 226 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. **O percurso discursivo da violência em “Homens de papel”, de Plínio Marcos.** São Paulo, 2009. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo.

BARROS, D. L. P. de. **Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediárias.** In: PRETI, D. (Org). Fala e escrita em questão. São Paulo: Humanitas. 2001.

BENTES, Anna Christina. (Orgs.). **Introdução à Sociolinguística.** v.1. São Paulo:Cortez, 2001. p. 49-75.

CAMACHO, Roberto Gomes. Sociolinguística, parte II. In: _____. MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (orgs). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras.** V. 1, 2 ed., São Paulo: Cortez, 2001. p. 49 – 75.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro; Ouro Sobre Azul, 2008.

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; RIBEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos a crônica dos que não têm voz.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

COSTA, Marta Morais da. **Modalidades das rubricas na leitura do texto dramático.** In: **Olhares perguntas sobre ler e escrever.** (org.) Santinho Ferreira de Souza. Vitória: Florecultura, 2002.

CRYSTAL, David. **Dicionário de Linguística e Fonética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

DIAS, Ana Rosa Ferreira. **O discurso da violência: As marcas da oralidade no jornalismo popular**. São Paulo: EDUC – Cortez, 1996.

ELIAS, Márcia Maria Martinelli Elias. **A gíria das drogas: uma análise sociolinguística**. São Paulo, 2000. 161p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

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

FERRARA, Sérgio. **Plínio Marcos: o mago do desassossego**. São Paulo: APROPUC, 2006. Ed. nº3.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1998.
_____. (org.). **A variação linguística. Introdução à Linguística I: Objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 121-140.

_____. **A mudança linguística. Introdução à Linguística I: Objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 140-163.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. **Operadores de Leitura da Narrativa**. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.) *Teoria Literária*. Maringá: Eduem, 2003.

GONZALES, Denise Aparecida. **A língua como forma de agressão em Plínio Marcos: Uma Análise da fala das personagens nas obras “Uma reportagem maldita” (“Querô”) e “Barrela”**. São Paulo, 1999. 160 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GREGOLIN, M. do R. V. **A análise do discurso: conceitos e aplicações**. Alfa, São Paulo, v. 39, p. 13-21, 1995.

GUENOUN, Denis. **O teatro é necessário?**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARCUSCHI, L. Antônio. **Análise da conversação**. São Paulo: ÁTICA, 1986

_____. **Da fala para a escrita: atividade de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. **O tratamento da oralidade nos PCN de Língua Portuguesa de 5ª a 8ª séries**. Scripta. PUC-MG, Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 114-129, 1999.

MARINHO, Letícia Morales Wanderley. **As estratégias conversacionais no diálogo construído de Plínio Marcos, “Dois perdidos numa noite suja”**. São Paulo, 2006. 110p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009.

MESQUITA, Adriano. **Oralidade no diálogo literário: os aspectos sociais e sua influência na linguagem**. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 2001.

MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (orgs.) **Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação**. São Paulo: Contexto, 2003.

MONTEIRO, J. L. **Para compreender Labov**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Fala e Escrita: a mesma gramática?** In: PRETI, Dino (org.). *Oralidade em textos escritos*. São Paulo: Humanitas, 2009, p 29- 40.

ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

OLIVEIRA, Juliam Izabel de. **A oralidade em “Toda nudez será castigada”, de Nelson Rodrigues**. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ONG, Walter. **Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.

PASSARELLI, Lílian Maria G. **O escritor maldito e a violência: um estudo das expressões injuriosas**. São Paulo, 1995. Monografia para a disciplina “A variação linguística urbana” da pós-graduação em Língua Portuguesa – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEACOCK, Ronald. **A Arte do drama**. In: _____. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 199-265.

PETTER, Margarida. **Linguagem, língua, lingüística**. In: FIORIN, José Luiz. (Org.). *Introdução à linguística*. I. *Objetos teóricos*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 11-24.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRETI, D. **O vocabulário oral popular: a gíria**. *Estudos da língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: LUCERNA, 2004, p. 65-116.

_____. PRETI, D. **A oralidade na escrita: o diálogo de ficção**. *Estudos da língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: LUCERNA, 2004, p. 117-214.

_____. **Gírias saem da informalidade**. *Língua Portuguesa*. São Paulo, nº 41, Março de 2009, p. 42-6.

_____. **A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p.59-69.

_____. **A norma e os fatores de unificação linguística na comunidade**. In: _____. *Sociolinguística: os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. 6 ed. São Paulo: Nacional, 1987. p. 43-60.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A questão do texto**. In: _____. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. de Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar. 1998. Cap. 2, p. 45-80.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. Práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **A escritura dramática**. In:_____. **Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. Cap. 9, p. 116-130.

SANTOS, Rosa Borges dos. **A Filologia Textual e a Linguística**. In: SILVA, José Pereira da; BRITO, Cristina Alves de; PRAÇA, Delia Cambeiro. **Filologia e Ecdótica**, Rio de Janeiro, CiFEFiL, n. 09, 21-25 ago. 2006. (Cadernos do CNLF).

_____. **Textos teatrais censurados: tipos de edição e leituras filológicas**. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE FILOLOGIA, 3., 2008. Mesa- Redonda... Niterói, UFF, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Objeto da Linguística**. In: _____. Curso de linguística geral. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 15-25.

SILVA, Luiz Antônio da (org.). **A variação linguística: dialetos, registros e norma linguística**. *A língua que falamos. Português: história, variação e discurso*. São Paulo: Globo, 2005, p.183-207.

SOARES, Enos Corrêa. **A expressividade da língua falada no texto escrito: Análise da peça teatral “Dois perdidos numa noite suja”, de Plínio Marcos**. São Paulo, 2001. 150p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra**. Caminhos da fala do ator contemporâneo. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2009.

URBANO, Hudinilson. **O diálogo teatral na perspectiva da Análise da Conversação**. In: PRETI, Dino (org.). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2005, p. 195-223.

_____. **A frase na boca do povo**. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. **Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca.** São Paulo: Cortez.

UBERSFELD, A. **Lire lê théâtre.** Paris, Éditions Sociales, 1978.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1998.

Texto de apoio:

MARCOS, Plínio. **O Abajur Lilás.** *Plínio Marcos: Seleção e prefácio de Ilka Marinho Zanotto*, São Paulo, 2003, p. 170 – 229.

ANEXO

O ABAJUR LILÁS

(Peça em dois atos)

Personagens

DILMA

GIRO

CÉLIA

LENINHA

OSVALDO

I 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 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, 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 pra 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 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, ó! 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 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 o 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 idéia 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 pissos 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 chaveco 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 cordã 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.)

GIRO — 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 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 me 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.)

GIRO — 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 chiquê 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 papai-e-mamãe, 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. Senão, ai 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 eu?

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 esgoto da pia. Quis te abrir o olho.

DILMA — Não força a idéia. 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. Muqui-nha 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 debaixo, 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-da-puta 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 neste 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.)

GIRO — 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 agüenta 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, bêba-
da sacana!

(Célia e Giro se atacam numa briga violenta.)

DILMA — Parem com essa merda! Isso não leva a porra nenhu-
ma! Parem!

*(Giro e Célia se xingam muito. Giro leva vantagem e vai
pondo 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 con-
tigo. 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 gogotas se achegam e beliscam a criança.

DILMA — Nojento! Meu filho ainda é nenê.

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

DILMA — Pára com essa arenga, Giro! Pára, 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.

(Giro ri.)

DILMA — Porco!

GIRO — E o teu também vai ser. Só pra pagar a 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 desta merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem. E eu aí, só enfurnando a 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 nenês não têm culpa dessa

putaria que é o mundo. E por isso, eu vou virar o jogo. E disse 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 pára 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 nojentto! 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. Escuta-se o barulho de Célia vomitando. Depois ela volta, cai na cama e adormece. Dilma continua sentada. Luz fecha toda.)

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 banqueta 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 pro azar.

CÉLIA — Que puta ressaca!

DILMA — Quem manda beber?

CÉLIA — É o jeito que tenho pra me escorar. Só de caco cheio agüento 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 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 putto 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 batusquela!

CÉLIA — Tu tem medo? Se é isso, deixa pra mim. Faço a bicha com alegria. Antes do veado ciscar, dou-lhe um teco na lata. Mando o puto pro bebeléu. 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. Tu 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 gemit 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 agüento 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 muda tudo.

(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 tu 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 — Dobre 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 putro fica contente e te dá colher de chá. Vai lá, anda. As cagüetas é que têm vez com esse filho de uma vaca 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 prá 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 — Ele 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 cagüeta. Mas também não empresto grana nenhuma.

CÉLIA — Então vai levar carga dos dois lados.

DILMA — Não dá pra falar com porra-louca. (*Pausa. Dilma vai sair, pára 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 tem por aí, que são uma imundície.

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

GIRO — 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 vingo. 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 picar.

(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 batusquela.

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 dos travesseiros.*) 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, já arrumo tudo. Tá bem assim?

GIRO — Tá. Vai comprar o maldito abajur que aquelas duas vacas quebraram. (*Dá o dinheiro.*) Traz a nota. Não é 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 denço.*) 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 frequê. 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.)

GIRO — Entra, entra, meu bem.

(Entra Dilma, com um freguês.)

GIRO — 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.)

GIRO — 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.)

II 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 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 tinhosa. 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, ó! Aqui, ó! Eu manjo as coisas. A Célia chegou de fogo e caiu em cima dele. Taí 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 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 cagüeta.

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.)

GIRO — 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 doeu. Mas eu me agüento. 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 cagüeta. Tenho mais nojo de cagüeta 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 paquete.

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 cagüeta.

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 está 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 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. Agüentar 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 um 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 agüento 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 cagüeta. 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 manear.

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 cagüeta.

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 descha-vo. 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 o 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 elè 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.)

DILMA — 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 ser 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

(A 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 agüentar muito tesão. Isso tive mesmo. Se fosse outro, dava todo dinheiro por um gosto. Eu, não. Não sou trouxa. Me agüentei. 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 idéia.

OSVALDO — Pra quê, porra?

GIRO — Essa é que vai se estrepar. 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.)

GIRO — 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 agüentou o repuxo. (*Ri.*)

GIRO — É tinhosa. Que merda! Que merda! Que merda! Tudo por causa do filho. Uma bosta de um filho. Uma idéia de jerico. Puta com filho. Limpa? Ela é limpa. Puta limpa. Ela é puta, Osvaldo. Igual às outras. Acho que a Célia ameaçou de matar o filho dela, se ela cagüetasse. 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 chavequei. 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 cagüeta. Também sou limpa. Mesmo que soubesse, eu não dava o serviço. Não sou cagüeta. 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 agüenta.

LENINHA — Puta sacanagem, Giro. Tu vai deixar ele fazer esse papel comigo, Giro? 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.)

LENINHA — 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 cagüeta! Nunca entreguei ninguém. Giro, não fui eu! Não fui eu!

(Leninha se debate, mas Oswaldo a arrasta.)

LENINHA — *(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.)

LENINHA — Eu entrego! Eu entrego!

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

LENINHA — Não sou cagüeta, 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 — Cagüeta nojenta! Tu tá contente? Cagüeta! 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. Trumbicada. 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... Osvaldo, segura as pontas! Deixa eu falar... Giro, eu vou te pagar...

(Osvaldo atira em Célia até acabar a carga do revólver. Pausa longa.)

GIRO — Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. Não seja mau, Osvaldo, solte as meninas. Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo, gente. Que merda! Que merda! Que merda! Vai, Osvaldo, vai buscar coisas limpas, limpa toda essa droga. *(Osvaldo vai sair.)* Espera, Osvaldo. Não esquece de tirar a cama da Leninha. Ela vai ficar no lugar da Célia. Agora não precisa mais da caminha. Uma dá. Vamos, Osvaldo. Se mexe. *(Osvaldo 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 Osvaldo já limpou tudo. Vão, meninas. A putaria é assim mesmo. Vamos. Eu vou apressar o Osvaldo. 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... 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.)

LENINHA — *(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.)